



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA**

TESIS DOCTORAL:

**LA LITERATURA CÓMICA:
ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO Y COMPARADO
DEL MOTIVO HUMORÍSTICO DEL VIAJE
EN LA NOVELA PICARESCA
ESPAÑOLA E INGLESA**

Presentada por Francisco Zea Álvarez para
optar al grado de doctor por la Universidad de
Valladolid

Dirigida por:
Alfonso Martín Jiménez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	7
I. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS	17
1. El debate en la ciencia literaria.	19
1. 1. El objetivismo frente al subjetivismo.	19
1. 1. 1. El método científico tradicional.	19
1. 1. 2. El interpretativismo.	31
1. 2. Enfoques individualizadores y globalizadores en el estudio de la literatura	40
2. Posicionamiento metodológico de esta investigación	69
2. 1. La triangulación como solución al problema de la objetividad	69
2. 2. La triangulación de investigadores en esta investigación	74
2. 3. La triangulación de métodos en esta investigación y la cuestión del inmanentismo en la ciencia literaria .	75
2. 3. 1. ¿Métodos inmanentes o métodos holistas?	75
2. 3. 2. Métodos triangulados en esta investigación. . .	82
2. 3. 2. 1. El trabajo de campo	82
2. 3. 2. 2. La encuesta	83
2. 3. 2. 3. La experimentación.	83
2. 3. 2. 4. La historia de vida	84
2. 3. 2. 5. El análisis histórico	85
2. 3. 2. 6. La comparación.	86
2. 3. 3. La triangulación de datos en esta investigación	111
2. 3. 4. La triangulación de teorías y la cuestión del holismo y el individualismo	116
2. 3. 4. 1. Explicaciones nomológicas	116
2. 3. 4. 2. Explicaciones funcionales	130
2. 3. 4. 3. Explicaciones intencionales	135
2. 3. 4. 4. Explicaciones genéticas	139
2. 3. 4. 5. Explicaciones estructurales	140

II. CATEGORÍAS ANALÍTICAS CONTEMPLADAS EN ESTA INVESTIGACIÓN. . .	143
1. Los motivos.	145
1. 1. Definición de los motivos.	145
1. 2. La explicación genética de los motivos	147
1. 3. La explicación estructural de los motivos.	149
1. 3. 1. La acción	152
1. 3. 2. Los personajes.	159
1. 3. 3. El tiempo	163
1. 3. 4. El espacio.	166
1. 3. 5. El narrador	168
1. 3. 6. El narratario	170
1. 4. La explicación causal de los motivos	171
1. 5. La explicación funcional de los motivos.	191
1. 6. La explicación intencional de los motivos.	202
2. Lo cómico y el humor	205
2. 1. Definición de lo cómico y del humor.	207
2. 2. Explicaciones genéticas de los motivos cómicos	211
2. 3. Explicaciones estructurales de los motivos cómicos	212
2. 4. Explicaciones causales de los motivos cómicos.	213
2. 4. 1. La transposición de lo solemne a lo coloquial	213
2. 4. 2. La no implicación	252
2. 4. 3. La risa y el alivio de la tensión	257
2. 5. Explicaciones funcionales de los motivos cómicos	260
2. 6. Explicaciones intencionales de los motivos cómicos	266
III. ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO Y COMPARADO DEL MOTIVO HUMORÍSTICO DEL VIAJE EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA E INGLESA: <i>GUZMÁN DE ALFARACHE, EL BUSCÓN, TOM JONES Y MOLL FLANDERS</i>	269
1. El motivo picaresco.	271
2. Explicación genética del motivo picaresco.	281
2. 1. El motivo del viaje iniciático y el motivo picaresco	281
2. 2. La tradición literaria del motivo picaresco.	288
3. Explicación estructural del motivo picaresco	339
3. 1. La acción.	339
3. 2. Los personajes	365
3. 3. El tiempo.	370
3. 4. El espacio	371
3. 5. El narrador	371
4. Explicación causal del motivo picaresco.	379

4. 1. La trasposición de lo solemne en coloquial y el motivo picaresco.	379
4. 2. Dimensión universal del motivo: el viaje iniciático, el rito de paso y la picaresca.	382
4. 3. Dimensión local del motivo: España, Inglaterra y la picaresca.	391
4. 3. 1. La acción	423
4. 3. 2. Los personajes.	463
4. 3. 3. El tiempo.	468
4. 3. 4. El espacio.	469
4. 3. 5. El narrador	470
5. Explicación funcional del motivo picaresco	473
5. 1. Picaresca y peligro.	473
5. 2. El rito de inversión y el rito de crisis	477
5. 3. Mateo Alemán y Quevedo: ritos de inversión y renovación del estrato central del polisistema.	482
5. 4. <i>Moll Flanders</i> y <i>Tom Jones</i> : Rito de crisis subvertido.	492
6. Explicaciones intencionales de las novelas picarescas.	499
6. 1. <i>Guzmán De Alfarache</i>	499
6. 2. <i>El Buscón</i>	503
6. 3. <i>Moll Flanders</i>	504
6. 4. <i>Tom Jones</i>	506
CONCLUSIONES.	509
BIBLIOGRAFÍA	533

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo consiste en realizar un análisis antropológico de la literatura cómica, centrado en el motivo humorístico del viaje en la novela picaresca española e inglesa. Pretendemos establecer el sentido y la finalidad de la literatura cómica, sustentando nuestras apreciaciones generales en el análisis comparado de un género literario concreto, el de la novela picaresca. Tanto en la novela picaresca española como en la inglesa, el motivo temático del viaje sirve de eje argumental en el que se engarzan los distintos episodios, muchos de los cuales tienen un marcado carácter humorístico.

Como punto de partida, nos parece imprescindible establecer los presupuestos metodológicos de nuestra investigación. A lo largo de la parte teórica de esta tesis doctoral nos proponemos definir la postura del investigador -lo que en ciencias sociales se ha dado en llamar *reflexibilidad*-, porque consideramos deseable que los postulados teóricos de nuestro trabajo sean expresados claramente de la manera más explícita, aunque ello conlleve revelar con sinceridad que nuestra investigación pueda presentar algunos fallos de consistencia o que los observables que tratamos en ella sean de alcance limitado. La misión de un doctorando de ciencia de la literatura es producir conocimientos, pero también, y creo que al mismo nivel de importancia, consiste en ayudar a los demás a comprender rigurosamente los límites de ese conocimiento que ha producido.

Es muy frecuente que en los estudios de ciencia literaria apenas se nos informe de los pasos que siguió el investigador. Esto parece fundarse en la convicción de que la ciencia de la literatura no es problemática, ya que se trata de seguir unas sencillas reglas metodológicas, como son la observación y la descripción de las obras. Esto es el resultado de la aplicación a la ciencia de la literatura el modelo metodológico propio de las ciencias naturales. Sin embargo, no hay que olvidar que en las ciencias naturales las investigaciones están dirigidas por un relativamente rígido cuerpo de axiomas derivados del método científico, y que este método difícilmente puede aplicarse en su totalidad a las ciencias humanas. No descubro nada nuevo si digo que existe una larga tradición que abarca desde la hermenéutica de Gadamer o Dilthey, hasta la deconstrucción de Derrida y Deleuze, pasando por la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, el existencialismo de Heidegger, Ortega y Sartre, el estructuralismo de Foucault y Levi-Strauss o el marxismo de Bloch o Habermas, que considera problemático aplicar este modelo positivista al estudio de las ciencias humanas. Se considera que, a grandes

rasgos, las ciencias humanas no pueden regirse por los axiomas rígidos del método científico. Mientras que las ciencias experimentales nos proporcionan un conocimiento de la realidad externa cuyas cualidades podemos manipular físicamente y determinar objetivamente para construir modelos mentales abstractos, los investigadores de ciencias humanas se aproximan a la realidad de modo mucho más directo, teniendo una comprensión intuitiva de los significados de esta realidad. De ahí la necesidad de que el investigador haga explícitas sus convicciones teóricas y el camino metodológico por el que ha llegado a sus resultados, de modo que el lector pueda seguir este camino y ser consciente del sesgo en la investigación¹.

Hacer explícitos los caminos por los que ha discurrido esta investigación, además de facilitar al lector la percepción de determinados sesgos que hubiesen podido aparecer en ella, es el resultado de una segunda intención, no menos importante: con la reflexividad pretendemos exponer cómo consideramos que debe hacerse una investigación de crítica literaria antropológica. Las páginas que siguen, además de llegar a unas conclusiones acerca de la literatura picaresca, pretenden ser una hoja de ruta que pueda seguir cualquier investigador que desee hacer un análisis antropológico de la literatura. En este sentido, quizá esta tesis peca de ser demasiado ambiciosa, ya que estamos proponiendo un método de crítica literaria. Los tradicionales trabajos de crítica literaria basados en los descubrimientos de Gilbert Durand, de Bachelard o de Jean Burgos son altamente interesantes, pero resultan insuficientes. En los últimos años, la antropología ha abierto nuevos campos de investigación, y ha llegado a conclusiones que, por fuerza, los autores antes citados no podían conocer. Con esta tesis y el nuevo modelo de crítica antropológica que proponemos, tratamos de paliar esta deficiencia, y de crear un modelo que incorpore los hallazgos de la antropología moderna.

Esta investigación, como cualquier otra, precisa establecer un conjunto de procedimientos técnicos y presupuestos teóricos que garanticen que los datos y las explicaciones o interpretaciones que demos en ella se aproximen en la mayor medida posible a la realidad social, es decir, se hace necesario un conjunto de axiomas teóricos y presupuestos metodológicos que garanticen a sus resultados ciertas cuotas de verdad o rigor respecto a lo que dice del mundo. Tradicionalmente, en los estudios literarios la

¹ Cfr. H. M. Velasco y A. Díaz de Rada, *La lógica de la investigación etnográfica*, Madrid, Trotta, 1997; M. Hammerskey y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 2001.

polémica en torno a los presupuestos teóricos y los procedimientos metodológicos gira en torno a tres grandes ejes: ¿Es posible el conocimiento objetivo y científico de la literatura?; ¿el estudio del fenómeno literario debe limitarse al hecho individual o, para comprenderlo, es necesario tratarlo de forma holista y elaborar leyes generales?, y ¿el sentido del hecho literario reside en las palabras -inmanentismo- o, por el contrario, existen una serie de condicionantes externos que hay que tener en cuenta para poder interpretarlo?

La postura que mantenga el científico literario con respecto a estas tres cuestiones determinará en gran medida el rumbo y el resultado de sus investigaciones, por lo que resulta sorprendente la poca atención que se le presta en los estudios literarios a la reflexión y explicitación de los presupuestos epistemológicos y metodológicos que están detrás de los mismos. En consecuencia, dedicaré la parte teórica de esta tesis doctoral a responder las tres grandes preguntas arriba enunciadas.

La parte práctica de este proyecto de investigación se centra en cuatro obras: *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *Historia de la vida del Buscón* de Francisco de Quevedo, *Moll Flanders* de Daniel Defoe y *Tom Jones* de Henry Fielding. Tradicionalmente, la crítica se ha venido refiriendo a estas novelas como picarescas, añadiendo el adjetivo inglesa o española para señalar su especificidad. En nuestra opinión, esta clasificación limita demasiado la posibilidad de comparación y, por tanto, de alcanzar unas leyes generales más allá de la individualidad de las obras, al ligarlas a una perspectiva genérica y, a su vez, al vincular estos géneros con unas fronteras nacionales. Por ello, nos proponemos seguir el camino abierto por Ulrich Wicks, que cambió la perspectiva de enfoque del fenómeno picaresco desde la genealogía a la tematología. De este modo, introducimos una nueva categoría analítica -el motivo picaresco- lo suficientemente amplia y flexible como para permitirnos la comparación de obras tan alejadas en el tiempo y el espacio como *Guzmán de Alfarache*, *Historia de la vida del Buscón*, *Moll Flanders* y *Tom Jones*.

La finalidad del estudio comparativo de obras literarias nunca puede quedarse en la comparación por la comparación, sino que debe estar dirigido a especificar una serie de regularidades que sirvan como base para elaborar una leyes generales. Como resulta evidente, ninguna de las cuatro obras que analizaremos en esta tesis doctoral puede entenderse como concreción del motivo picaresco sin hacer referencia a otras muchas obras contemporáneas y no contemporáneas que también concretaron ese motivo.

Explicar el *Guzmán de Alfarache*, o la *Historia de la vida del Buscón*, como la vida de un personaje peor que el lector, que se enfrenta a un mundo dificultoso en una sucesión de aventuras que lo convierten alternativamente en víctima y verdugo, sin hacer referencia a *El Lazarillo de Tormes*, constituiría una limitación que afectaría gravemente a cualquier explicación posterior. Los escritores no llevan a cabo su labor en un vacío cognitivo, sino que lo hacen en el seno de una tradición y una cultura. Cuando Alemán compone su *Guzmán*, es evidente que tiene en mente el *Lazarillo*, y cuando Quevedo escribe su *Buscón*, es obvio que ha leído antes *El Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, por lo que es imposible entender ninguna de estas obras si no es relación con el diálogo que se establece entre las mismas. En consecuencia, aunque esta tesis se centra fundamentalmente en *Guzmán de Alfarache*, *Historia de la vida del Buscón*, *Moll Flanders* y *Tom Jones*, el corpus de obras contempladas para sacar a la luz las características generales del motivo picaresco es mucho más amplio. En concreto, los datos, además de las cuatro obras ya citadas, se han extraído de *El Lazarillo de Tormes*, *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra, *Guitón Honofre* de Gregorio González, *La Pícara Justina*, tradicionalmente atribuida a Francisco López de Úbeda, *La hija de la Celestina* y su continuación *La ingeniosa Elena* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El castigo de la miseria* de María de Zayas y Sotomayor, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa, *Alonso, mozo de muchos años o El donado hablador* de Jerónimo Alcalá Yáñez, *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, *Aventuras del bachiller Trapaza* y *La Garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, *Vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Henríquez Gómez, *Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo*, *El aventurero Simplicísimus* y *La pícara Coraje* de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen, *Gil Blas de Santillana* de Alain-René Lesage, *Meriton Latroon*, *Vida y muerte de Mr. Badman* de John Bunyan, *Coronel Jack* de Daniel Defoe, *La historia de las aventuras de Joseph Andrews* y *La historia de la vida del difunto señor Jonathan Wild, el grande* de Henry Fielding, y *Las aventuras de Roderick Random*, *Las aventuras de Peregrine Pickle* y *Las aventuras de Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollet.

Una vez definido nuestro objeto de estudio -el motivo picaresco- y el corpus -las

obras citadas anteriormente, aunque prestando especial atención a las cuatro mencionadas en las que centraremos nuestro análisis-, procederemos a estudiarlas desde los hallazgos a los que hemos llegado en la parte teórica, lo que equivale a tratar de explicar las obras desde la crítica antropológica. En nuestra opinión, el camino para superar los callejones sin salida a los que nos habían llevado las posturas relativistas en la teoría y la crítica literarias pasa por la triangulación, entendiendo por esta la combinación de dos o más teorías, fuentes de datos y/o métodos de investigación. Dado que la realidad social es poliédrica, aceptamos las objeciones hechas desde el relativismo y el interpretativismo al excesivo reduccionismo de ciertas corrientes de crítica literaria que pretendían convertir la literatura en un fenómeno objetivo y, por tanto, explicable desde los presupuestos metodológicos de las ciencias tradicionales. Sin embargo, aceptar sin fisuras los presupuestos de relativismo y el interpretativismo deriva inevitablemente en un análisis infinito de las variables que pueden determinar el conocimiento y la percepción del mundo por parte del investigador, así como en la imposibilidad de la comunicación del saber por falta de un lenguaje común o universal, lo que, en última instancia, acaba negando la posibilidad del conocimiento. Por ello, consideramos que la triangulación es el modo adecuado para acercarse a la realidad poliédrica, al combinar distintas técnicas de indagación para lograr hallazgos complementarios.

La primera de nuestras explicaciones trianguladas será la genética, que se basa en lo que la escuela de literatura comparada francesa llamaba relaciones de hecho. Compartimos las críticas que se han hecho a esta “primera hora” del comparatismo, basadas en que establecer las relaciones de filiación entre las obras, si no se acompaña de alguna explicación posterior, no deja de ser una erudición vacía. Sin embargo, aceptar esta crítica no tiene por qué suponer abandonar por completo las relaciones genéticas. Como acabamos de señalar, resulta evidente que Mateo Alemán tenía en mente el *Lazarillo de Tormes* cuando escribió su *Guzmán de Alfarache*. En consecuencia, en el segundo apartado de nuestra parte práctica procederemos a establecer las relaciones de filiación, las semejanzas y las diferencias que presentan las diferentes concreciones del motivo picaresco en España en los siglos XVI y XVII, en Alemania en el siglo XVII, y en Francia e Inglaterra en el siglo XVIII.

A continuación, nos proponemos sacar a la luz los elementos constitutivos del motivo picaresco por medio de las explicaciones de tipo estructural. Como

demostraremos, el motivo picaresco es la versión cómica de los viajes iniciáticos de la literatura de la seriedad, de modo que nuestra explicación estructural tendrá siempre como referente los motivos de la seriedad. Una vez establecida la estructura, procederemos a ofrecer una explicación estructural del motivo. Esta explicación habrá de contemplar lo que hay de universal y de particular en todo fenómeno literario, así que se hará en dos niveles. En el primer nivel trataremos de identificar qué hay de universal en el motivo. Los seres humanos, a lo largo de nuestras vidas, cambiamos las posiciones sociales que desempeñamos. No siempre somos hijos, adolescentes o solteros. Para sancionar socialmente el cambio de estatus de los individuos, las distintas culturas recurren a los ritos de paso, entendidos estos como mecanismos de los que se sirven las sociedades para preparar a los neófitos en los derechos y deberes inherentes al nuevo rol y para reconocer socialmente el nuevo estatus adquirido. Lo que mueve la acción del pícaro es la voluntad de medro y de vivir mejor, de cambiar la posición social que le ha sido asignada por nacimiento, por lo que podemos trazar un paralelismo entre motivo picaresco, rito de paso y viaje iniciático. Una vez captada esta dimensión universal del motivo, procederemos a explicar los significados locales de las diferentes concreciones, ya que, aunque *Guzmán de Alfarache* y *Moll Flanders* desarrollan el intento de cambio de estatus por parte de un personaje bajo, no tienen el mismo significado.

Las explicaciones causales analizarán la estrecha relación entre las obras literarias y la cultura y la sociedad que las vio nacer, tratando de explicar que las diferentes estructuras y los diversos tipos de organización social ejercen una influencia determinante sobre las mismas.

Las explicaciones funcionales tomarán como punto de referencia los estudios de Victor Turner sobre los ritos de paso, así como los conceptos de pureza y peligro apuntados por Mary Douglas. De acuerdo con la antropóloga italiana, todas las culturas tienden a considerar peligroso todo aquello que no encaje dentro de su sistema clasificatorio. La naturaleza del pícaro, que no se resigna al rol que le ha sido asignado por su nacimiento vil, es una naturaleza ambigua y, por tanto, peligrosa. La risa, como demostró Bergson, siempre tiene un componente de castigo. El empleo que se haga de esta forma de castigo, ya sea sancionando negativamente al pícaro como elemento disfuncional que amenaza el sistema de posiciones sociales, ya sea recriminando a la sociedad su falta de flexibilidad, determinará la función que tiene la obra con respecto al

sistema social.

Finalmente, las explicaciones intencionales tratarán de dar respuesta a cuál fue la intención del autor al componer su texto, ya que no tiene por qué coincidir lo que se proponía hacer el autor con el uso que la sociedad hace de su obra.

De esta forma, el análisis conjunto de las explicaciones genéticas, estructurales, causales, funcionales e intencionales permitirá ofrecer una visión global y panorámica del motivo picaresco en las obras analizadas.

I. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

1. EL DEBATE EN LA CIENCIA LITERARIA

1. 1. EL OBJETIVISMO FRENTE AL SUBJETIVISMO

La primera pregunta que ha de hacerse un investigador literario que aborde el análisis de cualquier problema es si puede afrontar el estudio de dicho fenómeno como un hecho objetivo y, por tanto, sujeto al método científico, o si, por el contrario, la literatura y la crítica literaria son actividades exclusivamente subjetivas que descartan el enfoque del estudio de la literatura como algo científico.

A este respecto, en las ciencias humanas, los investigadores se han venido posicionando tradicionalmente en torno a dos paradigmas: el positivismo / cuantitativismo / objetivismo y el interpretacionismo / cualitativismo / subjetivismo. Aunque los términos para referirnos a cualquiera de estas dos corrientes o paradigmas varían considerablemente de un autor a otro, y más de un estudioso de la filosofía de las ciencias humanas y sociales puntualizará que existen ciertas diferencias de matiz entre los términos, a grandes rasgos, los presupuestos y axiomas teóricos del positivismo / cuantitativismo / objetivismo por un lado, y del interpretacionismo / cualitativismo / naturalismo, por otro, son fundamentalmente los mismos. A partir de ahora, por una cuestión de claridad expositiva, llamaré al primero de los dos paradigmas “método científico tradicional”, ya que los defensores de este paradigma consideraban que es posible alcanzar un conocimiento objetivo y, por lo tanto, verdadero de la realidad social a través del uso del método científico, y me referiré al segundo de los dos paradigmas como “interpretacionismo”, ya que consideran que el sentido último de las investigaciones de las ciencias humanas debe ser descubrir el significado de los hechos, y no dar explicaciones causales de los mismos, ya que estas escapan a las capacidades de las ciencias humanas, al no poder estas trabajar con métodos que permitan manipular y experimentar con los hechos.

1. 1. 1. EL MÉTODO CIENTÍFICO TRADICIONAL

El término “método” procede del griego *methodos*, que significa el medio o camino para alcanzar un fin. En este sentido, el método científico es un camino que consiste en una serie de pasos necesarios para obtener unos conocimientos válidos

(científicos). En este camino, el método se sirve de una serie de instrumentos confiables que protejan al investigador de caer en conocimientos subjetivos, ya que el científico clásico considera que la única verdad es la objetiva. Tradicionalmente, este método puede tomar dos direcciones: el método deductivo o cartesiano y el inductivo o baconiano.

El método deductivo considera que la conclusión está implícita en las premisas y que podemos extraerla por medio del razonamiento lógico-matemático, siempre y cuando las premisas sean verdaderas. El método de explicación deductivo lleva a cabo una deducción lógico-matemática del hecho que se quiere explicar a partir de una ley ya confirmada. Si las premisas son verdaderas y el razonamiento no ha incurrido en contradicciones, necesariamente la conclusión también habrá de ser verdadera. Los investigadores que siguen este método deductivo parten siempre de un conjunto de axiomas que debe incorporar sólo las características más importantes de los fenómenos y, a partir de ellos, por razonamiento y deducción lógica, llegan a las conclusiones.

El método inductivo o baconiano sigue exactamente el proceso inverso al anterior. La inducción es el proceso de razonamiento que, partiendo de la observación rigurosa de numerosos casos individuales, llega a concluir un enunciado general. En su variante más usual es conocido como el “modelo clásico”, y ha sido difundido en los años veinte y treinta del pasado siglo por los autores del Círculo de Viena¹. Este modelo clásico consta de cuatro etapas:

- a) Observación y registro de todos los hechos.
- b) Análisis y clasificación de esos hechos.
- c) Derivación por inducción de una generalización a partir de los hechos.

Los científicos encuentran leyes o regularidades empíricas que son conexiones regulares entre los fenómenos observados. Estas leyes tienen una estructura de enunciado general o universal: siempre que se den determinadas circunstancias, se darán también otras. Esta explicación por medio de leyes recibe el nombre de *explicación nomológica* o *modelo de cobertura legal*. Una explicación nomológica tiene que partir de un hecho o fenómeno que el científico pretende explicar, al que se le da normalmente el nombre de *explanandum*, incluir una serie de leyes científicas que consisten en proposiciones

¹ Cfr. C. G. Hempel, *Filosofía de la ciencia natural*, Madrid, Alianza, 1973; E. Nagel, *La estructura de la ciencia*, Buenos Aires, Paidós, 1968 y F. Suppe (ed.), *La estructura de las teorías científicas*, Madrid, Editora Nacional, 1979.

supuestamente válidas para cualquier aspecto de la realidad, y definir una serie de condiciones iniciales relevantes para el fenómeno que se pretende explicar, y a las que se da el nombre de *explanans* o *explanador*. El científico inductivo deduce en *explanandum* mediante el razonamiento lógico o matemático, es decir, nos demuestra que un determinado hecho tenía que darse si ciertas leyes y ciertas condiciones iniciales eran verdaderas.

d) Contrastación.

Dada la relación que acabamos de describir entre *explanans* y *explanandum*, el *explanans* nos permitirá predecir acontecimientos futuros. Un *explanans* será tanto más válido cuanto mayor número de veces haya sido comprobado experimentalmente; el cumplimiento de su predicción es un indicador fiable de su veracidad².

Algunos científicos son más exigentes y pretenden ir más allá: consideran que también hay que captar las causas, porque las causas ponen de manifiesto una necesidad en la secuencia. Estas causas toman la forma de teorías. Una teoría es una explicación por la cual la ley tiene lugar. Estas teorías tienen que ser inventadas por el científico, porque no pueden inferirse a partir de las leyes, ya que van más allá de ellas al introducir nuevos conceptos que no estaban en los datos observables. Las teorías permiten unificar y explicar leyes conocidas. Las teorías suelen expresarse en forma de hipótesis sujetas a posterior confirmación³.

La mayoría de los estudios de crítica literaria han venido marcados por la aplicación de este paradigma positivista/cualitativo, ya sea en su vertiente inductiva, ya sea en su vertiente hipotético-deductiva.

Desde los primeros pasos de la crítica, cuando la crítica literaria romántica, a comienzos del siglo XIX, postula la íntima relación de la literatura con todos los aspectos de la vida colectiva del hombre, liga autores y obras a los movimientos

² Cfr. J. F. Álvarez Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las Ciencias Sociales*, Madrid, UNED, 2005.

³ Según Hempel, “las teorías se introducen normalmente cuando estudios anteriormente realizados en una clase de fenómenos han revelado un sistema de uniformidades que se pueden expresar en forma de leyes empíricas. Las teorías intentan, por tanto, explicar estas regularidades y, generalmente, proporcionan una comprensión más profunda y exacta de los fenómenos en cuestión. A este fin, una teoría interpreta estos fenómenos como manifestaciones de entidades y procesos que están por detrás o por debajo de ellos, por decirlo así. Se presume que estos procesos están gobernados por leyes teóricas características, o por principios teóricos, por medio de los cuales la teoría explica entonces las uniformidades empíricas que han sido descubiertas previamente” (C. G. Hempel, *Filosofía de la ciencia natural*, cit., p. 107).

espirituales y culturales de cada época, y aboga por la necesidad del estudio de los hechos literarios con respecto a sus relaciones con otros fenómenos culturales de cada periodo⁴, está recurriendo al método científico. La crítica romántica aboga por una orientación científica de los estudios literarios, una forma de ciencia literaria preocupada por la compilación y depuración rigurosa de los hechos, objetiva y, por tanto, desconfiada ante las explicaciones carentes de base documental fiable. El mismo Taine desarrolla un método estético y crítico esencialmente casualista-determinista en la más pura línea entre el positivismo de Comte y Stuart Mill⁵.

Esta línea casualista-determinista gozará de gran popularidad y tendrá un profundo desarrollo a lo largo del siglo XX en todas las corrientes de crítica literaria que se centran en el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad: los trabajos sociológicos de base empírica, como los de Robert Escarpit⁶, los estudios marxistas de Georg Lukács⁷, Raymond Williams⁸ o Lucien Goldmann⁹, y los más modernos estudios culturales¹⁰ y la crítica feminista¹¹.

Incluso las corrientes críticas formalistas¹² y sus derivaciones estructuralistas¹³, que tratan de romper en con el binomio sociedad-literatura y proponen centrarse

⁴ Cfr. Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier, 1860.

⁵ Cfr. H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1909.

⁶ Cfr. R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.

⁷ Cfr. G. Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Godot editores, 2010 y G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1977.

⁸ Cfr. R. Williams, *Marxism and Literature*, London, Oxford University Press, 1977.

⁹ Cfr. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1973.

¹⁰ Cfr. R. Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth, Penguin, 1992; R. Williams, R., *Culture and Society, 1780-1950*, Londres y New York, Columbia University Press, 1958; E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin, 1968 y S. Hall y P. Whannel, *The popular arts*, London, Hutchinson, 1964.

¹¹ Cfr. E. Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, London, Virago Press, 1976; S. M. Gilbert y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1977 y E. Moers, *Literary Women: The Great Writers*, The Womens Press, London, 1986.

¹² Cfr. Jakobson, *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977; I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1972 y T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

¹³ Cfr. J. Mukarovsky, *On Poetic Language*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1976; F. Vodiccka, *La historia literaria: sus problemas y tareas*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995; A. J. Greimas, "Les actants, les acteurs et les figures", en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974, pp. 161-176 y C. Bremond, *La Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

únicamente en el texto, se mantienen dentro del método científico más ortodoxo, al buscar leyes a partir del estudio inmanente de los textos.

Este modelo científico ha sido sometido a infinitud de críticas, sobre todo cuando se aplicaba a las ciencias humanas.

La primera de estas críticas vienen desde dentro, desde una corriente de científicos que, sin abandonar el método, intentan atenerse a un objetivismo extremadamente riguroso: los empiristas. De hecho, estos empiristas llegan a desarrollar su propio método para ser totalmente objetivos. La crítica fundamental que hacen estos científicos al modelo clásico se conoce normalmente como “la tesis de la infradeterminación de las teorías por los datos”. Esta tesis sostiene que las teorías no son algo objetivo con un correlato real, porque existe una infinidad de teorías lógicamente compatibles con unos datos empíricos dados, sin que pueda probarse cuál es la correcta. De ahí que los empiristas nieguen la posibilidad de elaborar cualquier teoría y se limiten simplemente a identificar regularidades.

En literatura comparada, estas objeciones al método científico tradicional sirvieron para que, una vez superados los primeros estudios de *rapports de fait* (que Pichois, siguiendo a van Tieghem, resumía en la fórmula “x e y”¹⁴), se entrase en una etapa de estudios puramente empiristas. Pichois define la literatura comparada como una comparación de estructuras o fenómenos análogos, dispersos, para realzar caracteres comunes y de ahí deducir leyes. Pero sin dar explicaciones a estas leyes y estos fenómenos, ya que esto sería competencia de la teoría de la literatura¹⁵.

También desde dentro del método científico, un filósofo de la ciencia como Karl Popper cuestiona las tres ideas básicas del método tradicional científico¹⁶:

En primer lugar, los enunciados científicos no pueden ser confirmados por la experiencia. No es posible demostrar que una ley general es verdadera porque, por muchos casos que hayamos observado en que esta ley se cumple, puede que repitamos una vez más el experimento o que hagamos una observación más y el resultado no sea el mismo. Tampoco podemos afirmar que ese fenómeno sea probable, ya que si la

¹⁴ Por las variables x, y se entendía un autor, un continente, una literatura, una civilización, una nación, un pasaje, una frase, etc.; y por la conjunción copulativa “visto por”, “influenciado por”, “representado por”, “imitado por”, etc. Cfr. C. Pichois, C. y A. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 90 y ss.

¹⁵ Cfr. C. Pichois, y A. y Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 12.

¹⁶ Cfr. K. Popper, *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1985.

probabilidad se calcula dividiendo el número de casos favorables entre el número de casos posibles, dado que el universo es infinito, el resultado de esta división es cero. Por muchos autores que estudiemos de un período de tiempo o de un movimiento literario y por muchas veces que se repitan las mismas características comunes entre estos autores, no hay ninguna seguridad de que podamos encontrar un autor perteneciente a ese movimiento o a ese período que cumpla con esas características. De hecho, lo extraño es que los escritores lo hagan, ya que el hecho literario es un fenómeno eminentemente subjetivo y por tanto individual y único en su propia unicidad.

En segundo lugar, la ciencia no progresa por acumulación de conocimiento, sino que cada teoría reemplaza las anteriores, porque cuando damos en nuestros estudios con un problema que invalida una teoría, tenemos que buscar otra nueva que explique dicho problema.

Y en tercer lugar, no podemos distinguir claramente el nivel teórico y el nivel empírico de la investigación. Esta idea no es original de Karl Popper, sino que también podemos encontrarla en otros autores como Thomas Khun¹⁷ o Feyerabend¹⁸. Hanson la denominó “carga teórica de la observación”¹⁹. De acuerdo con esta idea, la experiencia (o lo que tomamos como tal) está descrita con los esquemas conceptuales construidos por otras teorías anteriores. Cualquier observación presupone una teoría. En este sentido, Feyerabend afirma que las teorías científicas no son más que la habilidad de sus defensores como propagandistas²⁰.

Si en ciencia de la literatura, pongamos por ejemplo, un determinado investigador se propone estudiar la novela decimonónica anglosajona, sus observaciones estarán determinadas, probablemente de forma inconsciente, por la filosofía romántica nacionalista de Herder, la historicista de Hegel y la tradicional que divide la literatura en géneros, que culmina también en el propio Hegel. Este investigador estará dando por sentado que estas tres categorías analíticas -nación, diacronía y género literario- son objetivas, cuando no lo son. Estas tres categorías determinarán los datos de observación del investigador, porque va a seleccionar y a

¹⁷ Cfr. T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

¹⁸ Cfr. P. Feyerabend, *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1992.

¹⁹ Cfr. N. Hanson, *Patrones de Descubrimiento. Investigación de las bases conceptuales de la ciencia*, Madrid, Alianza Universidad, 1985.

²⁰ Cfr. P. Feyerabend, *Tratado contra el método*, cit.

buscar semejanzas y leyes generales atendiendo a ellas, pero, si hubiese optado por otras categorías, hubiese llegado a conclusiones distintas con las mismas obras. Por ejemplo, la obra literaria de Jane Austin puede ser explicada de dos formas radicalmente distintas si las categorías analíticas de partida son las tres señaladas anteriormente o si, como hace la crítica feminista, la estudia a la luz de una categoría analítica como la novela femenina.

En la línea de esta idea de “la carga teórica de la observación” están todas las críticas que se han hecho al método científico por parte de los filósofos relativistas. No podemos desarrollarlas todas, porque su exposición excedería con mucho las dimensiones estipuladas para un trabajo de estas características. De forma general, podemos decir que el primer ataque relativista al método científico procede desde la lingüística, con dos autores de la primera mitad del siglo XX: Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf.

En 1921, Edward Sapir expone su primera tesis del relativismo lingüístico, en la cual, a grandes rasgos, explica que el infinito flujo de fenómenos de la realidad es ordenado y categorizado por los seres humanos a través de las lenguas. El análisis comparativo nos indica que la categorización del mundo varía con las distintas lenguas²¹.

En la década de 1940, Benjamin Lee Whorf, discípulo de Sapir, desarrolla la teoría de su maestro, llevándola a la práctica y radicalizándola. Whorf desarrolla su hipótesis desglosándola en tres proposiciones:

a) Relativismo lingüístico: como decía Sapir, los hablantes de distintas lenguas ordenan el mundo de forma distinta.

b) Determinismo lingüístico: la lengua no es un mero instrumento de comunicación, sino que determina la forma que tienen los hablantes de esa lengua de entender el mundo. Aunque los seres humanos tienden a pensar que el orden del mundo se refleja en las lenguas, antes al contrario, el mundo es un flujo infinito de fenómenos que tiene que ser organizado por nuestras mentes y estas lo hacen a través de las lenguas. La lengua no constituye simplemente la forma de expresar las ideas, sino que en sí misma las crea y actúa como programa y guía de la actividad mental del individuo, del análisis de sus impresiones del mundo y de la síntesis de todo lo que la mente

²¹ Cfr. E. Sapir, *Language, an introduction to the study of speech*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1921.

hubiera registrado. Categorizamos el flujo infinito de impresiones que recibimos del mundo siguiendo las líneas que nos vienen indicadas por nuestras lenguas nativas²².

Esta tesis se opone a la idea por aquel entonces generalizada de la existencia de una lógica natural que suponía que el pensamiento no dependía de la lengua, sino de las leyes lógicas universales. A juicio de Whorf,

“Las formas de pensamiento de una persona están controladas por leyes inexorables, constituyendo modelos de los que es totalmente inconsciente. Estos modelos consisten en las no percibidas e intrincadas sistematizaciones de su propio lenguaje, lo cual se muestra claramente por la comparación y contraste con otras lenguas, especialmente aquellas que pertenecen a una familia lingüística diferente. Su forma de pensamiento está en una lengua -en inglés, en sánscrito, en chino- y cada lengua es un enorme sistema de modelos, diferentes de otros en los que se encuentran culturalmente coordinadas las formas y categorías por las cuales la personalidad no sólo comunica, sino que también analiza la naturaleza, recoge o ignora tipos de relaciones y fenómenos, canaliza su razonamiento, y construye el edificio de su conciencia”²³.

c) La diversidad lingüística es un valor.

Las hipótesis del relativismo y del determinismo lingüístico de Whorf tienen una importante repercusión en el método científico, ya que, en su opinión, no existe una realidad objetiva común a todos los seres humanos, sino que esta realidad estará determinada por la lengua nativa de cada investigador. En este sentido, Whorf da el primer paso hacia la concepción “constructivista” de la realidad, que veremos más adelante. A este respecto, José Francisco Álvarez Álvarez, David Teira Serrano y Jesús Pedro Zamora Bonilla afirman lo siguiente:

“Obsérvese que lo que comenzó como un planteamiento interno a la antropología adquiere así una dimensión epistemológica general. Pensemos en el caso de la ciencia y adelantemos uno de los temas del siguiente epígrafe: cuando pretendemos verificar un enunciado científico buscamos el contraste de lo que en

²² En palabras de Whorf, “se descubrió que el sistema lingüístico de fondo de experiencia (en otras palabras, la gramática) de cada lengua no constituía simplemente un “instrumento” para expresar las ideas, sino que en sí mismo las formaba, y actuaba como programa y guía de la actividad mental del individuo, del análisis de sus impresiones y de la síntesis de todo lo que la mente humana hubiera registrado. [...] El mundo se nos presenta en un flujo caleidoscópico de impresiones que tiene que ser organizado por nuestras mentes y esto ocurre en gran medida gracias a los sistemas lingüísticos que están en nuestras mentes” (B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1956, pp. 213-214).

²³ B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, cit., p. 252.

él se afirma con nuestra experiencia; pero tal proposición estará expresada en un lenguaje particular y, según la hipótesis de Sapir-Whorf, en él la realidad se categorizará de un modo que no tiene por qué coincidir con el de otras lenguas. Por lo tanto, como pretendía Protágoras, puede ocurrir que una proposición verdadera en una lengua sea falsa en otra. En este sentido algunos sociólogos y antropólogos de la ciencia acuñan la expresión construcción social de la realidad²⁴.

En este sentido, Whorf sostenía que las matemáticas, la lógica formal, la filosofía, etc., no dejaban de ser extensiones especializadas del lenguaje, y que en cualquier lengua puede ofrecerse una descripción y una explicación adecuada de un fenómeno determinado. Se valió de Bloomfield²⁵ para indicar que la investigación científica comenzaba con el lenguaje y terminaba con el lenguaje, pues primero formulaba con frases el procedimiento a seguir y después, una vez obtenidos los resultados, volvía otra vez a elaborar frases para exponer lo que podría convertirse más tarde en base de nuevas investigaciones. A partir de esta propuesta, Whorf concluyó que la concepción del mundo de la ciencia moderna surgió mediante una más alta especialización de la gramática básica de las lenguas occidentales indoeuropeas. Atribuyó esta especialización a una serie de acontecimientos históricos tales como el desarrollo del comercio, la medición, la manufactura y la invención técnica, que, a su vez, ocurrieron y fueron impulsados por las sociedades en las que se hablaban esas lenguas. Así planteado, parece azaroso el hecho de que la ciencia moderna haya arrastrado la concepción del mundo inconscientemente vehiculada por algunas lenguas en concreto, debido a que eran precisamente estas lenguas y no otras las que se hablaban en esas sociedades. El método comparativo refuerza esta imagen insinuada de azar, porque si estas sociedades hubiesen hablado chino o árabe, la ciencia hubiera arrastrado la concepción del mundo también inconscientemente vehiculada en estas lenguas. Si hoy en día los científicos chinos o egipcios modernos comparten con los occidentales la misma concepción del mundo, es porque han asumido las racionalizaciones del sistema occidental.

Poco después, desde la sociología, Emile Durkheim y su sobrino Marcel Mauss²⁶

²⁴ J. F. Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las ciencias sociales*, Madrid, UNED, 2005, p. 212.

²⁵ Cfr. L. Bloomfield, *Lenguaje*, Lima, Universidad de San Marcos, 1964.

²⁶ Cfr. Durkheim, E. y M. Mauss, "Sobre algunas formas primitivas de clasificación", en E. Durkheim, *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, Ariel,

inciden en estas tesis relativistas con consecuencias sobre la filosofía de la ciencia. Estos autores se plantean el problema del origen de ciertas clasificaciones lógicas. Basándose en las clasificaciones que hacían las tribus australianas de la realidad y en el sistema adivinatorio chino, sostienen que las formas que rigen la estructura del grupo social son el marco por medio del cual se piensan las relaciones entre las cosas. En el sistema clasificatorio de los sunís todos los seres se clasifican dentro de un espacio que se divide en siete regiones, a cada una de las cuales le corresponde un color. A su vez, esta repartición corresponde a la división que se hace de los clanes dentro del pueblo. De ahí que Durkheim y Mauss deduzcan que las primeras categorías lógicas han sido antes categorías sociales, y que las primeras clases de cosas han sido clases de hombres en las que estas han sido integradas. Según Durkheim, esa categorización del flujo caleidoscópico, que Sapir y Whorf sostenían que se llevaba a cabo a través de las lenguas nativas, opera de acuerdo con divisiones sociales y, en concreto, a partir de estructuras de parentesco.

Esta concepción ontológica de Durkheim refuta el método científico clásico, en el sentido de que no podemos acceder a una realidad objetiva universal, sino que esta realidad está construida socialmente. La evidencia empírica sobre la que se asientan las ciencias no es una excepción a este conocimiento determinado por las divisiones sociales.

Tras Durkheim y Mauss, la objeción relativista más destacada al método científico tradicional es la propuesta por Thomas Khun en su obra *La estructura de las revoluciones científicas*²⁷. Khun subsume cualquier teoría científica dentro del concepto más amplio de paradigma. Sostiene que a lo largo de la historia de la ciencia pueden darse dos periodos diferentes: los períodos de “ciencia normal” y los períodos de “ciencia revolucionaria”. Durante los períodos de “ciencia normal”, los investigadores articulan un paradigma. Un paradigma es todo cuanto la sociedad científica empleará efectivamente en el desarrollo de su investigación, y comprende procesos de investigación empírica -medición de constantes naturales, diseño de nuevo experimentos, etc.-, de investigación teórica -desarrollo de modelos o leyes específicas coherentes con los principios del paradigma-, y de investigación formal -elaboración de

Barcelona, 1996, pp. 23-103 y E. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

²⁷ Cfr. T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, cit.

técnicas matemáticas que permitan formular soluciones a los problemas planteados en el paradigma-.

Durante estos períodos de “ciencia normal” nadie pone en cuestión los principios del paradigma. La investigación se desarrolla conforme a las prácticas prescritas en el paradigma y, si apareciese alguna “anomalía” respecto a lo previsto, no será considerado indicio de error, sino de una comprensión defectuosa por parte del científico, y se creará que en un futuro se dará respuesta a esa “anomalía” si se desarrolla lo suficiente la investigación.

Sin embargo, a veces, surge una “anomalía” que inicia una crisis irresoluble desde el paradigma y surge otro nuevo para solucionarla. Entonces entramos en lo que este autor llama “ciencia revolucionaria”. A diferencia de Durkheim, Khun no cree que este cambio se dé por factores sociales, sino por un sencillo procedimiento racional.

La historia de la ciencia no puede recurrir al contraste empírico entre los paradigmas para determinar si uno es mejor que otro, ya que no existe un vocabulario observacional sobre el que podamos fijar la referencia de los términos de una teoría. Cada paradigma tiene su propio lenguaje, su propia escala de valores científicos y sus propios criterios metodológicos. En este sentido, los diferentes paradigmas son “inconmensurables” entre sí.

Desde la sociología de la ciencia, David Bloor cree que el conocimiento científico es el resultado de las creencias colectivas de una comunidad. Coincide como otros relativistas en que la lengua determina la percepción de la realidad. Para él, el aprendizaje de una lengua es un proceso social en el que los adultos dirigen la atención del niño hacia el medio. Lo mismo sucede con la ciencia, ya que el que aprende una ley científica no se basa en una experiencia individual, sino comunitaria, porque su atención hacia la experiencia está dirigida. La categorización de los fenómenos de la realidad se hace sobre convenciones, porque los fenómenos del mundo son tan numerosos que es imposible una correspondencia unívoca entre los mismos y las palabras. Las teorías científicas dependen de los núcleos de poder de cada sociedad, ya que la red de leyes que organiza la experiencia expresa los intereses sociales de la clase dominante que ejerce su control sobre los gobernados a través de ellas²⁸.

En todas las críticas de los relativistas al método científico tradicional hay una

²⁸ Cfr. D. Bloor, *Conocimiento e Imaginario Social*, Barcelona, Gedisa, 1998.

constante, y es que no existe una verdad objetiva externa, sino que la realidad depende del investigador.

“Los argumentos relativistas inciden sobre la posibilidad de establecer una separación neta entre un dominio de entidades observables independientes y los conceptos teóricos que articulan las proposiciones que pretendemos verificar empíricamente. [...] Lo que estas contribuciones evidenciaron es que existían condicionantes sociales sobre el significado que afectaban a la constitución de nuestros propios conocimientos empíricos. Es decir, que nuestra percepción del mundo estaba condicionada por las categorías de nuestro lenguaje y las divisiones de la sociedad a la que pertenecíamos y, por tanto, no existiría un dominio independiente de entidades observables en el que verificar objetivamente (imparcialmente, universalmente) nuestras teorías. [...] Se cuestiona la posibilidad de fijar la verdad de una proposición científica exclusivamente a partir de su correspondencia con una realidad externa que determine el significado de sus términos. Se argumenta, en cambio, que este depende más bien de las categorías de la lengua en la que uno se exprese y de la sociedad a la que uno pertenezca. Es decir, según esta tradición, no cabe establecer qué proposiciones sean verdaderas de un modo universal y objetivo, ni siquiera en las ciencias”²⁹.

Estas objeciones de los filósofos relativistas al método científico tradicional tienen resonancia en la teoría de la literatura, sobre todo, en los postulados de la Deconstrucción de Jacques Derrida, de Roland Barthes y del Grupo de Yale (Paul de Man, J. Hillis Miller, Harold Bloom, G. Hartman, etc.). Derrida cuestiona gran parte de las premisas esenciales sobre las que se había venido fundamentando la ontología científica al considerar como inaceptable dicotomías como sensible/inteligible, naturaleza/cultura, experiencia/apariencia, etc. El punto de referencia fundamental en la filosofía de Derrida es el concepto de *logos*. Derrida parte de la dicotomía saussureana del signo lingüístico entre significante y significado, para refutar la posibilidad de erigir un lenguaje científico y, por tanto, de conocer la verdad objetiva. De acuerdo con Derrida, las palabras no remiten a una realidad objetiva, sino a otros signos: las palabras. El intento por descubrir el origen de la realidad, el *logos* o la estructura de los objetos no tiene sentido, puesto que la única posibilidad consiste en efectuar un “libre juego del lenguaje”. La lengua se restringe a una estructura referencial, en la que cada

²⁹ J. F. Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las ciencias sociales*, cit., pp. 210-216.

palabra remite a otra, cada texto a otro³⁰. Paul de Man, desde las posturas deconstruccionistas del grupo de Yale, rechaza la función referencial del lenguaje e identifica lo figurativo como exclusivo del lenguaje poético, ya que todo lenguaje es esencialmente retórico y performativo, por lo que toda lectura es necesariamente figurativa y alegórica, y por tanto, tergiversadora y deconstructiva³¹. Lo que conocemos como ciencia de la literatura y todas las interpretaciones y explicaciones que se han hecho de los autores literarios no son más que el camino que ha escogido una determinada estructura de poder dentro del logos, no son más que ideología:

“Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural. De ahí que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literalidad sea un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición”³².

Los críticos deconstructivistas, como vemos, entroncan con el relativismo lingüístico de Sapir y Whorf -no existe la realidad objetiva universal, sino que depende del lenguaje- y con el relativismo ontológico-social de Mauss y de Durkheim y de la sociología de la ciencia de David Bloor -lo que se considera conocimiento está condicionado por las estructuras de poder-.

En última instancia, y pese a que ninguno de los críticos deconstructivistas lo haga explícitamente, este relativismo extremo acaba negando la posibilidad de la ciencia de la literatura, ya que toda interpretación, toda investigación, no deja de ser un camino más dentro del logos. No hay una interpretación o una explicación verdadera, sino que todas son verdaderas al mismo nivel.

1. 1. 2. EL INTERPRETATIVISMO

Todas las críticas relativistas al método científico tradicional cristalizan en una corriente de origen alemán³³ que tendrá una influencia decisiva en las nuevas

³⁰ Cfr. J. Derrida, “La estructura, el Signo y el Juego en el Discurso de las Ciencias Humanas”, en *La Escritura y la Diferencia*, Madrid, España, Editorial Anthropos, 1990, pp. 383-401.

³¹ Cfr. P. de Man, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

³² *Ibidem*, p. 36.

³³ Cfr. J. F. Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las ciencias sociales*, cit.,

metodologías de las ciencias humanas, y que se concretará en las diferentes escuelas postmodernas y postestructuralistas. Aunque de muy diversa índole, casi todas estas escuelas comparten los presupuestos básicos de la fenomenología de Husserl³⁴ y emplean métodos de conocimiento cualitativos e interpretativos³⁵. El axioma básico de los interpretativistas es que el conocimiento es relativo al marco conceptual, normativo e ideológico del investigador. Los factores sociales y culturales que rodean al investigador e intervienen en los procesos de comunicación son tan fuertes que determinan completamente los resultados de la investigación, los cuales, en consecuencia, no tienen ninguna garantía de representar la realidad. De acuerdo con estas concepciones interpretativistas de la realidad, la realidad misma no es algo objetivo que está “ahí fuera”, pues no se puede separar el observador de lo observado, el investigador del objeto de estudio. No se puede ser objetivo en el sentido positivista, porque tratamos con juicios de valor inclasificables. Según Álvarez, Teira y Zamora Bonilla,

“los argumentos relativistas inciden sobre la posibilidad de establecer una separación neta entre un dominio de entidades observables independientes y los conceptos teóricos que articulan las proposiciones que pretendemos verificar empíricamente. Aun cuando este es un debate interno a la propia filosofía de la ciencia, en el que de algún modo los positivistas se revelaron incapaces de cumplir con sus propias exigencias en el análisis de las teorías científicas, a su desarrollo contribuyeron también argumentos provenientes de las ciencias sociales, y en especial de la sociología y la antropología. Lo que estas contribuciones evidenciaron es que existían *condicionantes sociales* sobre el significado que afectaban a la constitución de nuestros propios conocimientos empíricos. Es decir, que nuestra percepción del mundo estaba condicionada por las categorías de nuestro lenguaje y las divisiones de la sociedad a la que pertenecíamos y, por tanto, no existiría un dominio independiente de entidades

pp. 207-222.

³⁴ Cfr. E. Husserl, *Lógica Formal y Lógica Trascendental. Ensayo de una Crítica de la Razón lógica*, México, Ediciones del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

³⁵ Estas corrientes presentan un alto grado de heterogeneidad. Aunque es cierto que el construccionismo, el interpretacionismo, la etnomedología, el análisis del discurso, etc., no son exactamente lo mismo, comparten la idea de que no existe una realidad objetiva universal, sino que la realidad depende de la perspectiva del investigador. Por ello, y dado que entrar en sutilezas terminológicas excedería con mucho las dimensiones propuestas para un trabajo de investigación de estas características y que, con ello, apenas se aportaría información trascendente para exponer y comprender esta nueva metodología de las ciencias humanas, he optado por agruparlas bajo el mismo epígrafe.

observables en el que verificar objetivamente (imparcialmente, universalmente) nuestras teorías”³⁶.

El objetivo de las ciencias humanas necesariamente ha de ser distinto al de las ciencias naturales, ya que las segundas pueden plantearse el conocimiento de la realidad externa, porque podemos determinar objetivamente sus cualidades mediante la manipulación y la construcción de modelos abstractos. Sin embargo, las ciencias humanas no pueden recurrir ni a la experimentación -por razones obvias-, ni a la construcción de modelos abstractos universales, porque, como acabamos de ver, estos modelos están condicionados por la “ecuación personal” del investigador. Los científicos humanos tienen un conocimiento más directo de la realidad estudiada, una especie de comprensión más intuitiva. Por ello, los filósofos interpretativistas proponen como objetivo de las ciencias humanas la interpretación de los fenómenos, frente a la explicación de las ciencias naturales. Según Georg Henric von Wriqth, “La explicación supone identificar causas generales de un acontecimiento, mientras que la comprensión supone descubrir el significado de un acontecimiento o práctica en un contexto social”³⁷.

Los fenómenos solamente se pueden comprender mediante un acto de interpretación, por el cual el investigador intenta descubrir el significado de dichos fenómenos en su contexto. En este sentido, las ciencias humanas se plantean como el intento de reconstruir el significado de los fenómenos. Así, la realidad a la que se enfrentan las ciencias humanas no es más que interpretación, no hay nada en ella que hable por sí misma. La investigación es cualitativa porque el investigador se enfrenta a unos fenómenos a los que pretende dar sentido. Este “buscarle sentido” es la interpretación, que depende de la perspectiva del investigador, lo que supone que no existe una única epistemología universal, sino una epistemología de género, otra cultural, otra sexual, etc.

Dado que cualquier investigador que se proponga estudiar un problema se verá en la obligación de utilizar ciertas categorías analíticas, y que estas categorías analíticas y la relación que se establezca entre ellas están determinadas por la “ecuación personal” del investigador, la reflexividad deviene un elemento fundamental en la metodología

³⁶ J. F. Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las ciencias sociales*, cit., p. 210.

³⁷ G. H. Von Wriqth, *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 5-6.

cualitativa interpretacionista. El investigador, en todo momento, tiene que evaluar con qué intención teórica produce los datos, por qué medios los registra, desde qué supuestos establece relaciones entre ellos y, sobre todo, debe hacer explícitos todos los efectos del investigador sobre los datos para que el lector pueda percibir los posibles prejuicios que pueden haber contaminado la investigación. Dado que no nos es posible eliminar las fuentes de sesgo, es necesario conocerlas³⁸.

En los estudios literarios, las corrientes críticas que mayor eco se han hecho de estas nuevas tendencias relativistas han sido los estudios culturales, ya se trate de crítica feminista, de estudios modernos sobre la negritud o de cualquier estudio estructurado en torno al concepto de “identidad”. Sin embargo, no es necesario esperar al siglo XX para encontrar adhesiones a estas posturas desde la crítica literaria: los críticos impresionistas de finales del siglo XIX ya reaccionaban contra el factualismo y buscaban crear una crítica fruto del diálogo de la subjetividad con las obras maestras. Desde esta perspectiva, Analote France reseña la total incapacidad del ser humano para considerar objetivamente la realidad, y considera toda crítica inherentemente subjetiva y una forma de proyección autobiográfica, lo que le lleva afirmar que el buen crítico es el que cuenta aventuras de su alma a partir de un obra maestra³⁹.

Sin embargo, y pese a que estas corrientes interpretativistas-constructivistas recurren a un relativismo extremo para soslayar los problemas teóricos y metodológicos que planteaba el método científico tradicional aplicado a las ciencias humanas, tampoco están exentas de crítica.

La primera de ellas es la que he señalado a propósito de la deconstrucción: en última instancia, este relativismo extremo niega la posibilidad de conocimiento. Si toda investigación no es más que una interpretación subjetiva, no existe ningún criterio para afirmar que una investigación es superior a otra, porque ninguna de las dos estará más cercana que la otra a la realidad. Esto es sinónimo de afirmar que cualquier interpretación es válida y afirmar tal cosa es como decir que ninguna lo es. Si el número de interpretaciones es igual a infinito, por muy dispares que sean, no existe una sola válida. En última instancia, la ciencia no será más que una colección de anécdotas e

³⁸ Cfr. M. Hammersley y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994; J. M. Mardones, *Filosofía de las ciencias Humanas y sociales. Materiales para una fundamentación científica*, Barcelona, Anthropos, 1991 y C. Sandoval, *Investigación cualitativa*. Medellín. Universidad de Antioquía. 1997.

³⁹ Cfr. A. France, *La vie littéraire*, Calmann Lévy, Paris, 1918.

interpretaciones inconmensurables entre sí. En este sentido, especialmente significativo me parece el texto de Bloch y Sperber, que no aborda el problema del relativismo en las ciencias humanas en general, si no sólo en lo que atañe a la antropología; no obstante, si sustituimos la palabra antropología por crítica literaria o ciencia literaria y cultura por literatura, explica perfectamente el problema⁴⁰:

“El abandono de las teorías omnipotentes en antropología [ciencia literaria] se debió, en primer lugar, a que los antropólogos [científicos literarios] se dieron cuenta de que los universales culturales [literarios] implícitos y explícitos de la antropología [ciencia literaria] tradicional no eran tan uniformes como se había supuesto. Pero a menudo parece que los antropólogos [científicos literarios] que defienden un constructivismo radicalmente relativista no confían en sus propios argumentos. Su razonamiento los ha llevado hasta un punto que niega lo que saben todos aquellos que están racionalmente familiarizados con el registro topográfico [el estudio de la literatura]: que las regularidades que han fascinado a la disciplina desde sus inicios son sorprendentemente evidentes”⁴¹.

No podemos negar que, tanto en antropología como en literatura, hay una serie de fenómenos que se repiten más allá de las fronteras culturales. El verdadero problema no estriba en la aceptación de estos universales, sino en las explicaciones dadas a los mismos, en ocasiones demasiado burdas y superficiales. Considerar inválidas estas explicaciones no tiene por qué implicar negar la existencia de universales ya que, sin ellos, toda ciencia deviene una quimera. Por ello Bloch y Sperber sostienen lo siguiente:

“El dilema que revela esta particular historia es, de hecho, típico de la temática de la antropología como un todo. Lo que ocurre es que, en primer lugar, se reconocen algunas regularidades transculturales: el tabú del incesto, por ejemplo. Estas llevan explicaciones apresuradas en términos de evolución de la cultura y de su “función” para la sociedad como un todo, para el bienestar individual o para el éxito reproductivo. Después se demuestra que estas explicaciones están basadas en una burda exageración de la unidad de los fenómenos a explicar. Entonces se abandona por completo la explicación y se

⁴⁰ El problema del relativismo no es exclusivo de la ciencia de la literatura, sino que es un problema que hay que englobar en el marco general de la filosofía de la ciencia, ya sea humana, ya sea natural. La cuestión que plantean Bloch y Sperber, aunque lo hagan desde el campo de la antropología, es un problema que afecta a toda la ciencia y, por tanto, también a la ciencia literaria.

⁴¹ M. Bloch y D. Sperber, “Parentesco y disposiciones psicológicas evolucionadas: una reconsideración de la polémica sobre el hermano de la madre”, en R. Parkin y L. Stone (comp.), *Antropología del parentesco y de la familia*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces S. A., 2007, pp. 726-727.

declara imposible, dejando a los antropólogos, y, aún más, al público general, con la sensación de que no se ha afrontado la pregunta original sino que se ha evadido. De esta manera se destruye la idea misma de la posibilidad de la antropología”⁴².

La siguiente crítica al interpretativismo proviene de la filosofía de la ciencia, y apela al siguiente razonamiento lógico: el interpretativismo sostiene que todo conocimiento es relativo al marco ideológico, conceptual y normativo que se le impone al investigador por pertenecer a una determinada cultura; pero esta tesis también está determinada por la cultura del investigador -en este caso la cultura occidental- y, por tanto, tampoco manifiesta una verdad objetiva e independiente y, de acuerdo con los presupuestos relativistas del interpretacionismo, tampoco debería ser aceptada.⁴³

El relativismo lingüístico de Sapir y Whorf sobre el que se basa la hipótesis de la ecuación personal del autor tampoco ha estado exento de críticas. No es este lugar para hacer un exhaustivo repaso de los ríos de tinta que se han vertido a partir de la polémica hipótesis de Sapir y Whorf, pero podemos hacer algunas consideraciones al respecto. En primer lugar, los criptotipos⁴⁴ son un concepto inverificable, ya que no hay ninguna evidencia de que sean categorías significantes para un hablante medio, sino más bien una manera de imputar las propias percepciones y apreciaciones a los hablantes⁴⁵. En segundo lugar, no existen pruebas empíricas de que el lenguaje categorice la realidad. Eso no es más que un razonamiento lógico-deductivo de Whorf que no ha sido

⁴² M. Bloch y D. Sperber, “Parentesco y disposiciones psicológicas evolucionadas: una reconsideración de la polémica sobre el hermano de la madre”, cit., pp.721-747, p.727.

⁴³ Cfr. J. F. Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla *Filosofía de las ciencias sociales*, cit., p. 217.

⁴⁴ Gran parte de la argumentación whorfiana se basaba en el concepto de “criptotipo”. Según Whorf, lo que define a esas categorías que determinaban nuestra visión del mundo son los marcadores. Estos marcadores pueden aparecer en la frase, pero no tienen por qué hacerlo obligatoriamente en una palabra. No hay clases gramaticales exentas de marcadores, pero éstos no tienen por qué aparecer de modo explícito. Los marcadores pueden ser la posición, el orden y también rasgos negativos como la ausencia de una pauta esperada. Las expresiones gramaticales de las categorías abiertas eran denominadas por Whorf *fenotipos*. Un ejemplo de fenotipo en castellano sería el género. Los nombres son acompañados por objetivos o por artículos o referidos por pronombres diferenciados de acuerdo con el género. Los marcadores que no aparecen son las categorías encubiertas. Las categorías encubiertas no aparecen salvo en determinadas frases que operan como fases de contraste. Las expresiones gramaticales de las categorías encubiertas sólo los *criptotipos*. Según Whorf, un criptotipo es una realidad semántica para la persona que habla una lengua, aunque no la formule conscientemente ni sea designada por una palabra determinada.

⁴⁵ Cfr. M. Black, “Linguistic Relativity: The Views of Benjamin Lee Whorf”, *The Philosophical Review*, 68, 2, April 1959, pp. 228-238.

confirmado por la experiencia. Los seres humanos tenemos otras capacidades cognitivas para diseccionar la naturaleza además del lenguaje. Inferir las capacidades cognitivas sólo a partir del lenguaje es algo limitado. La presencia de una palabra puede sugerir la existencia de un concepto, pero, de la no existencia de una palabra, no podemos deducir que no exista el concepto⁴⁶. Además, considerar que todos los hablantes de una misma lengua tienen la misma visión del mundo es reduccionista. Esa visión del mundo que Whorf extraía de la lengua hopi es poco probable que fuese reconocida por un hablante de dicha lengua⁴⁷, porque la hipótesis del relativismo lingüístico distorsiona las relaciones causales entre lenguaje y cultura. No es que se interprete la realidad de forma diferente, sino que se codifica de forma diferente. Esta diferente codificación puede responder a muchas y muy diversas cuestiones culturales que reproducen la forma básica de relación entre la comunidad perteneciente a esa cultura y el mundo. Por ejemplo, no es lo mismo una sociedad tropical que una polar. Los esquimales poseen numerosos términos para referirse a la nieve que no tienen los miembros de una cultura tropical. Pero eso no quiere decir que estos últimos no sean capaces de percibir las diferencias entre los distintos tipos de nieve, sino más bien que esas diferencias les resultan irrelevantes, ya que en su medio no existen. Las diferentes interpretaciones del mundo no son el resultado de las diferencias lingüísticas, sino todo lo contrario: las diferencias lingüísticas son el resultado de una diferente visión del mundo determinada por las condiciones en que se desarrolla la vida de la comunidad. El hecho de que los indios navajo usen la misma palabra para referirse al color verde y al azul, no quiere decir que no puedan percibir la diferencia entre estos dos colores⁴⁸. Como afirma José Hierro Sánchez-Pescador,

“Nadie puede negar que la ausencia de calendarios, relojes y horarios tiene que haber dado a las sociedades preindustriales como la hopi una orientación sobre el tiempo muy distinta a la de las sociedades de la era industrial. Sin embargo, no hay ninguna evidencia que apoye el punto de vista de que la industrialización puede ser facilitada o causada por el hecho de tener un determinado tipo de gramática en vez de otra.

El interés en calendarios y otro tipo de dispositivos para medir el tiempo es un rasgo que se repite en el desarrollo social y político asociado a pueblos

⁴⁶ Cfr. M. Black, “Linguistic Relativity: The Views of Benjamin Lee Whorf”, cit.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

⁴⁸ Cfr. J. Hierro Sánchez-Pescador, *Principios de filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1986.

cuyas lenguas son tan dispares como las de los egipcios y los mayas. En este sentido, los chinos contribuyeron tanto a la invención de los modernos relojes mecánicos, como hicieron los europeos. Por otro lado, la falta de interés para medir el tiempo es una característica de los pueblos no industriales en general, desde la Patagonia a la Tierra de Baffin y desde Nueva Guinea al desierto de Kalahari -pueblos que hablan miles de lenguas diferentes.

Lo que sucede con el cálculo del tiempo, ocurre en otros aspectos de la cultura [...]”⁴⁹.

En tercer lugar, donde mayor éxito han tenido las teorías de Whorf ha sido en el dominio del color, ya que el vocabulario referido al color es muy diferente en las distintas lenguas, y este dominio es técnicamente susceptible de ser presentado como un *continuum*. Es cierto que los estudios comparativos entre diferentes lenguas apoyaban, en un principio, la tesis de Whorf, pero los estudios de Berlin y Kay⁵⁰ con tarjetas Munsell, pese a que garantizan ciertas cuotas de relativismo, permiten concluir una percepción común del color independientemente de la lengua que se hable⁵¹. Por lo demás, existen autores como Chomsky o Anna Wierzbicka que defienden la existencia de universales lingüísticos por encima de lenguas y culturas, cuyo razonamiento, desde un punto de vista lógico-deductivo, es al menos tan válido como el de Sapir y Whorf. En este sentido, Chomsky ha sido el más importante valedor de una concepción universalista del lenguaje. Chomsky sostiene la existencia de una gramática universal para el común de los seres humanos. Para emitir esta teoría acerca de los universales lingüísticos, Chomsky se basa en la adquisición del lenguaje humano por parte de los niños. Este autor cree que la adquisición del lenguaje es totalmente incomprensible si no se postula la teoría de que el niño es poseedor de unos esquemas innatos o biológicamente dados y es conocedor de ellos tácitamente. Todos los seres humanos

⁴⁹ M. Harris, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 105-106.

⁵⁰ Cfr. B. Berlin y P. Kay, *Basic color terms: Their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press, 1969.

⁵¹ Berlin y Kay estudiaron unas cien lenguas centrándose en las palabras empleadas para referirse a los colores básicos y reunieron una muestra de hablantes de veinte lenguas distintas a los que se les enseñaron 320 tarjetas Munsell de color seleccionadas entre varios miles, y se les pidió que las clasificarán en montones del mismo color y que, una vez clasificadas, indicasen qué nombre daban en su lengua a ese color y que, además, eligiesen en cada montón la tarjeta que representaba mejor al nombre del color dado. Los resultados confirmaron que había acuerdo entre los distintos hablantes en qué tarjetas eran las más representativas de los colores básicos. No sucedió lo mismo con los límites entre los colores, que variaban de una lengua a otra. De ello se concluye que hay ciertos patrones de percepción universal, ya que los puntos focales eran los mismos, pero sobre estos patrones universales se dan pequeñas variaciones culturales, ya que la extensión de los límites variaba de una lengua a otra.

poseen de forma innata una serie de esquemas o mecanismos que son el punto de partida a partir del cual se aprenden las diferentes lenguas. Para defender esta teoría, Chomsky cree encontrar una evidencia en la existencia de determinados rasgos lingüísticos universales⁵², como son ciertas reglas universales para la formación de oraciones negativas, rasgos universales de la estructura fonológica (selección de las propiedades fonéticas distintivas), restricciones universales (en estructuras coordinadas), y un rasgo universal de la jerarquía de los elementos en la oración que

“Consiste en agrupar los elementos sintácticos mínimos (morfemas, palabras) en unidades mayores, los que a su vez se agrupan en unidades mayores, hasta llegar a la oración. No se ha descubierto ninguna lengua en que este principio jerárquico no se aplique y, en efecto, los lingüistas y gramáticos han reconocido tácitamente la universalidad de esta característica por siglos”⁵³.

A partir de estos universales, Chomsky llega a la convicción de que existe una gramática universal común para todos los seres humanos, que comprende una fonología universal, la cual delimita el conjunto de señales posibles en toda lengua humana; una semántica universal, que se atiene a las restricciones del conjunto de representaciones semánticas posibles, y una gramática universal, que delimita el conjunto de correspondencias entre señales y representaciones⁵⁴.

Por su parte, Anna Wierzbicka defiende la existencia de unos “universales léxicos” o un “universalismo semántico” que constituirían una suerte de metalenguaje primitivo al cual sería posible traducir cualquier mensaje emitido por cualquiera de las lenguas humanas existentes en el mundo⁵⁵.

Dado que ninguna de las dos opciones -universalismo y relativismo- pueden ser comprobadas experimentalmente al cien por cien y sólo podemos someter a examen

⁵² Cfr. H. Contreras (ed.), *Los fundamentos de la gramática transformacional*, México, Siglo XXI, 1971.

⁵³ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁴ Cfr. N. Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970; N. Chomsky “La lengua y la mente”, en H. Contreras (edit.), *Los fundamentos de la gramática transformacional*, México, Siglo XXI, 1971. pp. 189-204; N. Chomsky, “La naturaleza formal del lenguaje”, en F. Gracia, (ed.), *Presentación del lenguaje*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 329-330; N. Chomsky, *Conocimiento y Libertad*, Barcelona, Ariel, 1972; N. Chomsky, *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1973; N. Chomsky, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974 y N. Chomsky, *The Logical Structure of Linguistic Theory*, New York, Plenum Press, 1975.

⁵⁵ Cfr. A. Wierzbicka, *Semantic Primitives*, Frankfurt, Athenäum, 1972.

crítico su razonamiento lógico-deductivo, se hace necesario mantener cierto escepticismo frente a ambas, ya que los razonamientos que lleva a dos proposiciones compuestas son igualmente válidos.

Asimismo, desde una perspectiva relativista del conocimiento, nos parece una arbitrariedad limitarnos solamente a la variable lingüística a la hora de analizar la “ecuación personal” del autor que, de acuerdo con los principios relativistas, determina y condiciona el conocimiento. Al mismo nivel de determinación sobre la “ecuación personal” que la lengua, está, a nuestro juicio, por poner un ejemplo, la variable temporal. A pesar de que hablemos la misma lengua, las categorías analíticas que podría haber elaborado un investigador en la edad media, en el siglo XIX y las elaboradas por un investigador del siglo XXI, con toda seguridad, diferirían notablemente. Y lo mismo sucedería con una variable geográfica. Pese a compartir la misma lengua y la misma época, un adolescente andaluz del ámbito rural estructura su visión del mundo a partir de unas categorías radicalmente distintas a la de uno de sus profesores, también andaluz, pero procedente del ámbito urbano. Y así, podríamos seguir enumerando variables que determinarían el conocimiento del mundo hasta llegar al individuo, que es lo mismo que llegar al infinito. Detenerse en una nación, en una cultura o en una lengua, nos parece una arbitrariedad porque, como acabamos de ver, dos investigadores pertenecientes a la misma cultura -o por lo menos a lo que tradicionalmente se considera cultura y que identifica cultura con espacio geográfico, lo que sería más que discutible- no tienen por qué elaborar las mismas categorías analíticas.

1. 2. ENFOQUES INDIVIDUALIZADORES Y GENERALIZADORES EN EL ESTUDIO DE LA LITERATURA

La tendencia general en los estudios literarios es aceptar que es posible alcanzar un conocimiento objetivo de las obras literarias y del hecho literario en general. Una vez aceptada la posibilidad del conocimiento objetivo, el siguiente problema al que se enfrentan los estudios literarios es el del individualismo frente al holismo, es decir, hay que dilucidar si debe abordarse el estudio de la literatura centrándose en la obra individual y sólo en ella, o si se pueden establecer conexiones entre las diferentes obras literarias y, a partir de estas conexiones, extraer una serie de características comunes que funcionen como leyes.

El relativismo individualista en los estudios literarios limita al investigador a estudiar la obra en su contexto, a relacionarla solamente con aquellos elementos particulares con los que tiene relación directa, y estudia aquellos rasgos de obra literaria que la diferencian de otras obras y que, por tanto, la hacen individual. El relativismo en literatura afirma que una obra debe ser examinada como una totalidad y sólo en sí misma. Se parte de la suposición de que no existen dos obras literarias iguales y que sus rasgos característicos son violados al separarse con fines comparativos, y de ahí que la comparación de partes abstraídas del todo sea analíticamente inadmisibile. En definitiva, un investigador individualizador de literatura se encuentra casi exclusivamente interesado en las diferencias, mientras que el investigador generalizador está interesado tanto en las semejanzas como en las diferencias.

Frente al investigador individualizador de la literatura, el generalizador aboga por un estudio científico de la literatura capaz de aspirar a un conocimiento objetivo que permita establecer relaciones entre las diferentes obras y elaborar leyes que, a su vez, nos permitan estudiar y conocer mejor el hecho literario en general. Pretende encuadrar el fenómeno literario dentro del contexto más amplio de la literatura y de la sociedad humana en general. El investigador generalizador de la literatura intenta pasar del fenómeno literario particular a lo general y de lo general a lo más general con vistas a alcanzar lo universal. Un investigador de la literatura que trabaje desde una perspectiva generalizadora concederá que no hay dos obras exactamente iguales, pero cree que la comparación seguida de abstracción no sólo es veraz, sino metodológicamente legítima.

En definitiva, un investigador individualizador de literatura se encuentra casi exclusivamente interesado en las diferencias, mientras que el investigador generalizador está interesado tanto las semejanzas como las diferencias.

La tendencia general en los estudios literarios es a abordar el estudio de la literatura desde esta perspectiva generalizadora. Ya desde los primeros estudios de teoría de la literatura o poética, en los que Aristóteles se preguntaba por el sentido de la tragedia griega clásica, los estudiosos han tendido a encontrar una serie de características comunes en los diferentes fenómenos literarios. Desde los estudios sobre géneros literarios de Platón o Aristóteles, pasando por las poéticas medievales o renacentistas, hasta los modernos estudios formalistas, estructuralistas, marxistas,

sociológicos, semióticos, pragmáticos, etc..., se trata de elaborar leyes⁵⁶.

Sin embargo, aunque minoritarias, ha habido voces que reclamaban una perspectiva individualizadora para los estudios literarios -aunque bien es cierto que no utilizaban este término-. Así por ejemplo, la estilística de Dámaso Alonso sólo se interesa por aquello que hay de individual en la obra:

“El auténtico objetivo de la investigación literaria es la unicidad de la obra, del poema. No será nunca mi fin principal el ver los arrastres que de la tónica humana han pasado a una obra, sino descubrir, explicar lo que en ella hay de único, lo que le da su original e inconfundible encanto. Los arrastres tópicos me interesan, sí, precisamente para eliminarlos: no sirven; son la corteza o cáscara de una fruta única. Estudiemos lo común, los tópicos, con tal de que sea precisamente para mirar a lo que no es topos: al prodigio creativo, a la unicidad intacta y esquiva de la criatura del arte”⁵⁷.

Esta perspectiva individualizadora de la ciencia de la literatura es heredera del Romanticismo, en el sentido de que se afana en valorar lo inusual como nacido de un individuo con genio. Críticos y teóricos como B. Croce, P. Hazard o F. Baldensperger reclamaban los “derechos de individualidad” de cada obra literaria y llegaban incluso a acusar a las investigaciones de no hacer más que estudios tópicos que ponen de manifiesto “diferencias graciosas” o “parecidos curiosos”⁵⁸.

La posibilidad o no de que podamos establecer una ciencia literaria construida en base a un lenguaje universal, que aspire a trascender la obra individual para trazar unos rasgos característicos comunes a todo hecho literario, depende de dos aspectos fundamentales: la aceptación de la comparación como un procedimiento válido de estudio y la aceptación de la unidad psíquica de la humanidad. En general, dado que la mayoría de los estudios literarios han tendido a tener una perspectiva generalizadora, la comparación como procedimiento de estudio de la literatura ha sido comúnmente aceptada. El procedimiento por el cual se han tratado de sacar a la luz tanto estas características comunes y universales de la especie humana, como aquellos rasgos

⁵⁶ Cfr. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid. Gredos, 1980; P. Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1994 y D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

⁵⁷ D. Alonso, “¿Tradición o poligénesis?”, en *Obras Completas*, Tomo VIII, Madrid, Gredos, p. 710.

⁵⁸ Cfr. A. Trochi. “Temas y mitos literarios” en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 129-170, p. 132.

específicos que individualizan el fenómeno literario frente a los demás, es la comparación.

En cuanto al segundo de estos aspectos, la unidad psíquica de la humanidad, parece haber cierto consenso en la comunidad antropológica. La teoría de la unidad psíquica de la humanidad sostiene que las capacidades de todos los seres humanos son semejantes, y que estas capacidades similares se proyectan sobre las diferentes culturas en una serie de rasgos comunes y universales. El hecho de que todas las culturas atiendan y tracen sistemas de parentesco, que prohíban el incesto o que se preocupe por los aspectos religiosos se considera una prueba irrefutable de que existen una serie de rasgos psíquicos comunes a todos los seres humanos. Hay consenso en que las semejanzas de estructura entre una cultura y otra son expresión de las conformidades de la conducta individual transferidas al nivel del grupo social.

Sin embargo, no hay unanimidad a la hora de responder la pregunta de por qué existen estas semejanzas. Wissler interpreta estos universales culturales desde la biología porque cree que los hombres tienen un tipo de conducta tan inevitablemente fijado como el de cualquier insecto social, y porque existen unos patrones universales que están determinados por el número y la clase de respuestas congénitas que posee el niño. Las variantes en estos comportamientos culturales son el resultado de las variantes en el condicionamiento de las respuestas congénitas. En este sentido, Wissler distingue el contenido de la cultura de su patrón universal; el primero es en su mayor parte comportamiento adquirido, y el segundo es una expresión de comportamiento congénito⁵⁹.

Por su parte, Malinowski, desde la antropología funcionalista, cree que estos universales culturales derivan de la función que cumpliría cada una de las respuestas culturales para satisfacer lo que él llama necesidades básicas del hombre, que no dejan de ser necesidades biológicas y que son indispensables para vivir. Malinowski reduce estas necesidades básicas a siete: el metabolismo, la reproducción, el bienestar corporal, la seguridad, el movimiento, el crecimiento y la salud. Estas necesidades básicas, a su vez, crean unas respuestas o “concomitantes culturales” universales, porque todas las culturas atienden, respectivamente, a la provisión de alimentos, al establecimiento de un sistema de parentesco, al abrigo, a la protección, a las actividades, a la ejercitación y a la

⁵⁹ Cfr. C. Wissler, *Man and Culture*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1923.

higiene. Estas necesidades básicas, que se manifiestan en las actividades culturales del hombre, generan también una serie de necesidades derivadas que son las formas indirectas de satisfacción de las necesidades básicas. Las necesidades derivadas, en un tercer nivel, engendran unos imperativos culturales. Por ejemplo, el imperativo de producir y conservar los útiles y bienes de consumo da como respuesta la economía. Dado que las necesidades básicas son comunes a todos los seres humanos, también lo serán las respuestas culturales que se den a ellas, por muy diferentes que se nos muestren en apariencia⁶⁰.

En cualquier caso, y sea cual sea la razón por la cual se dan estos universales culturales, la aceptación de la unidad psíquica de la humanidad es una condición *sine qua non* para poder establecer leyes en las ciencias humanas en general, y en los estudios literarios en particular. Si no existe nada en común entre dos fenómenos literarios alejados temporal y culturalmente, buscar una ley y un lenguaje universal que aglutine todos los fenómenos culturales deviene una quimera.

Si el investigador de la ciencia de la literatura no acepta el principio de la unidad psíquica de la humanidad, la única forma de explicación posible a la presencia de un fenómeno literario similar en dos autores, épocas o contextos diferentes sólo puede ser el contacto directo. En antropología, cuando se pretende explicar el hecho de que un fenómeno similar esté presente en varias culturas diferentes por razones de contacto, se habla de *difusionismo*. El difusionismo trata de explicar la diversidad cultural sobre la base de las relaciones de préstamo entre culturas, y no como resultado de la invención independiente. La cultura se expande a partir de unos pocos núcleos culturales y, poco a poco, a través de préstamos de los contactos directos, determinados rasgos de esa cultura central van siendo adoptados por otras culturas “periféricas”. Este término -difusionismo- puede ser importado a la ciencia de la literatura para referirnos a explicaciones que atribuyen a las relaciones de contacto e influencia la coincidencia entre dos fenómenos literarios similares en dos autores distintos.

Frente al difusionismo, existe otra tendencia en literatura, y en ciencias humanas en general, que explica esta coincidencia entre fenómenos por medio del establecimiento de leyes generales que apelan a las mismas causas. Estas causas idénticas se deben a la unidad psíquica de la humanidad. Los seres humanos en

⁶⁰ Cfr. B. Malinowski, *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

contextos culturales muy diversos tenemos conductas y producimos fenómenos culturales similares porque nuestra mente es, en lo esencial, igual.

Como señalamos anteriormente, la historia de la ciencia de la literatura ha tendido a ser generalizadora. Aristóteles, Platón, Hegel, Boileau, Jakobson o Propp han tratado de buscar características comunes a todo hecho literario. Hasta el siglo XIX, esta generalización se hacía desde una perspectiva deductiva. El investigador reflexionaba sobre el fenómeno literario general y elaboraba una teoría que luego comprobaba en la práctica. Desde Aristóteles y Horacio hasta Boileau o Guissepe A. Borgese, la ciencia de literatura, que se identificaba con la poética, practicaba una crítica nucleada por un sistema de pautas intangibles. El estudio de literatura consistía en partir de una idea general que luego se comprobaba en la práctica⁶¹.

Hubimos de esperar al siglo XIX para encontrarnos con las primeras perspectivas inductivas y con la generalización y sistematización de la comparación como método en el estudio de la literatura. No nos parece esta una coincidencia baladí.

Adoptando un criterio lato, hay algunos autores que defienden que la literatura comparada existe desde que hubo la posibilidad de comparación, que en la literatura occidental se remonta a la valoración comparativa de la literatura griega y latina⁶², de modo que

“la historia de la literatura comparada sería paralela a la historia de la crítica; contaría entre sus antecedentes tanto las obras de los anotadores de Virgilio y Homero como la de los autores de la querrela de los antiguos y modernos -que compararon las literaturas clásicas y las vernaculares- o las obras críticas del cosmopolitismo ilustrado, como el *Ensayo sobre la poesía épica* de Voltaire, que relaciona los poemas de Homero, Virgilio, Trissino, Tasso, Ercilla y Milton con el fin de establecer la naturaleza de la poesía épica⁶³ .

⁶¹ Como hemos señalado en páginas anteriores, la perspectiva inductiva y la deductiva no son excluyentes, sino que, en la totalidad de los casos, la teoría alumbra los datos y los datos determinan la teoría. Decir que la tendencia general era el método deductivo no quiere decir que no se diese cierta retroalimentación entre datos y teoría. Sólo quiere decir que el primer paso en la investigación literaria era elaborar una teoría general.

⁶² Pichois y Rousseau, por ejemplo, creen que la literatura comparada existe mucho antes de que se invertiera la expresión. Ambos autores sostienen que la literatura comparada existió desde que existieron dos literaturas y se las comparó para estudiar sus respectivos méritos. Aunque bien es cierto que estos autores reconocen que comparar literaturas no es hacer literatura comparada -pero es una preparación-. Cfr. C. Pichois, C. y A. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., pp. 9-14.

⁶³ M. J. Vega, “Los orígenes de la literatura comparada. Introducción”, en M. J. Vega y N. Carbonell (coords.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998,

Ahora bien, de acuerdo con Joseph Texte⁶⁴, no podemos calificar estas comparaciones entre griegos y romanos de literatura comparada, porque estas carecían de método, ya que conocían un escaso número de literaturas (los griegos sólo conocían la suya). Además, carecían de un punto de vista crítico e histórico en el estudio de la literatura, y la literatura romana dependía estrechamente de la griega, cuya originalidad era incontestable. A los ojos de un griego, su literatura y su cultura eran eminentemente superiores a cualquier otra, lo que no les predisponía a compararse con los demás, y la idea que tenían en la antigüedad clásica de la literatura apenas si daba pie a lo que nosotros hoy -con este hoy Texte se está refiriendo a finales del siglo XIX- conocemos como literatura comparada.

La literatura comparada como disciplina surge en la primera mitad del siglo XIX y, poco a poco, va generalizándose en las décadas de 1860-1870. El término aparece en Francia, con la figura de Abel-François Villemain, que es fundamental en la difusión de la expresión, ya que parece ser él quien comenzó a difundirla desde sus cursos universitarios sobre la literatura del siglo XVIII impartidos en los años 1828-1829; Ampère dio una lección inaugural en el Ateneo de Marsella el 12 marzo 1830; Philarète Chasles siguió la línea marcada por Villemain en los cursos que dio en el Ateneo en 1835 sobre literatura comparada extranjera; y, en 1843, Adolphe-Louis Puibusque publicó una historia comparada de la literatura francesa y española. Fue Sainte-Beuve el que, en la década de los sesenta, generalizó el término “comparada”, frente a “comparativa”, con el que solía alternar.

Parece haber un relativo consenso en que la literatura comparada, al menos como disciplina académica, surge en Francia en el siglo XIX de la mano de los autores que acabamos de citar, y, sobre todo, de sus sucesores Van Tieghem y Baldensperger. Se conoce a este primer movimiento de literatura comparada como “escuela francesa”, y se le suele llamar también comparativismo de las cátedras, porque es precisamente en las universidades donde se desarrolló.

Paul Van Tieghem (1871-1948) es considerado como el autor más influyente de este primer comparatismo francés. Su manual de literatura comparada, *La littérature*

pp. 13-20, p. 13.

⁶⁴ J. Texte, “Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia”, en M. J. Vega y N. Carbonell (coords.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 26-31.

*comparée*⁶⁵, de 1931, sienta las bases de los principios y los métodos de lo que será la disciplina⁶⁶.

Pierre Swiggers afirma que este primer comparativismo de Van Tieghem se define por entender que la literatura comparada es el estudio del contacto y las relaciones entre dos o más literaturas nacionales, porque las relaciones se dan entre autores, obras o géneros, porque entienden por relaciones “influencias” y “fuentes” o “fortuna literaria”, y porque se centran en describir estas relaciones, pero no pretenden construir una tipología de las mismas, ni considerar las causas y contextos estructurales de ellas⁶⁷.

En este sentido, el propio Swiggers recoge la definición de literatura comparada dada por Pichois y Rousseau que, aunque muy posteriores a Van Tieghem y Baldensperger (su obra-manual data de 1967), siguen en la línea marcada por estos comparatistas franceses del siglo XIX:

“La literatura comparada es el arte metódico para la investigación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, habrá de comparar la literatura de otros dominios de la expresión o del conocimiento o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en tiempo y espacio, siempre que estos pertenezcan a diferentes lenguas o culturas, haciéndoles partícipes de una misma tradición para poder describir, comprender y saborearlos mejor”⁶⁸.

La expresión *literatura comparada* convive en estos primeros años, a veces incluso en tensión, con las expresiones *literatura general* y *literatura mundial* acuñadas por Goethe. R. A. Sayce, tratando de poner un poco de orden en estos conceptos que aún estaban dando sus primeros pasos, define la literatura general como el estudio de la literatura que no presta atención a las fronteras lingüísticas; la literatura comparada, como el estudio de las relaciones entre las literaturas nacionales, y la literatura mundial, como un término que ha adquirido significados dispares: bien como una historia global de la literatura que yuxtaponga capítulos y acciones sobre las diversas literaturas

⁶⁵ P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, París, Armand Collin, 1931.

⁶⁶ Cfr. M. J. Vega, “El comparatismo de las cátedras”, M. José Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 43-50, p. 44.

⁶⁷ Cfr. P. Swiggers, “Innovación metodológica en el estudio comparativo de literatura”, D. Romero López (coord.), en *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros S.L., 1998, pp 14-18.

⁶⁸ C. Pichois y A. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Editorial Gredos S.A., p. 198.

nacionales o que describa los diferentes movimientos, periodos y corrientes literarias de todos los países que sea posible; bien como una suerte de recopilación de los libros más importantes escritos a lo largo de la historia de la Humanidad; bien -y este es el significado que le atribuía Goethe- como el conocimiento de otras tradiciones literarias distintas a la propia, la apertura a obras literarias propias de culturas diferentes y el intercambio entre las diferentes literaturas⁶⁹.

Van Tieghem define la literatura comparada como el estudio de las relaciones binarias entre dos literaturas o elementos de dos literaturas, en oposición a la literatura general que sería la ciencia de literatura que tratase los hechos comunes a varias literaturas. De acuerdo con María José Vega⁷⁰, la diferencia fundamental para Van Tieghem entre literatura comparada y literatura general está en la palabra *rapport* - relación-, que el autor francés atribuye a la literatura comparada. Para Van Tieghem

“El objeto de la literatura comparada es esencialmente el de estudiar las obras de distintas literaturas en sus relaciones mutuas. Concebida de este modo general, comprendería -sin entrar ahora a considerar más que el mundo occidental- las relaciones de la literatura griega con la latina, las de ambas con las literaturas modernas, las de las literaturas medievales y las clásicas y, por último, las de las literaturas modernas entre sí”⁷¹.

El surgimiento de literatura comparada como disciplina supone un cambio en la perspectiva de estudio en la literatura. De una perspectiva que partía de lo general hacia lo particular, se pasa a la perspectiva inversa, es decir, los comparatistas franceses observan la multiplicidad de obras literarias para buscar entre ellas una serie de similitudes. Desgraciadamente, este primer comparatismo francés no va más allá. La literatura comparada se ocupaba de relaciones directas entre dos fenómenos literarios. Esos *rapports de fait* de los que hablaba Van Tieghem no son más que lo que en antropología llamamos difusionismo. Ese segundo paso de la elaboración de un lenguaje universal que diese cuenta del hecho literario general se dejaba en manos de la poética, la literatura general, la literatura universal o la teoría de la literatura. Según Claudio Guillén, para los comparatistas franceses la literatura general se ocupaba de lo

⁶⁹ R. A. Sayce, *Yearbook of Comparative and General literature* XV, Kansas, Indiana University, 1966, p. 63.

⁷⁰ M. J. Vega, “El comparatismo de las cátedras”, cit., p. 44.

⁷¹ P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, cit. p. 57.

que hoy en día se ocupa la teoría de la literatura⁷².

Resulta harto curioso que en el momento histórico en que se empieza a reflexionar y sistematizar el método comparativo, se limite este método exclusivamente para relaciones de difusionismo, mientras que la comparación como medio para establecer leyes generales se diluya en el magma de la literatura general -utilizamos la expresión de Van Tieghem- a cuya metodología apenas si se le presta atención. Es cierto que Van Tieghem considera la literatura nacional, la literatura comparada y la literatura general como pasos consecutivos de un mismo camino. Van Tieghem describe la interrelación de las diferentes ramas de estudio de la literatura mediante un sistema de círculos concéntricos. Primero estaría el estudio de las literaturas nacionales, luego se procedería a comparar estos estudios -literatura comparada- y, finalmente, el panorama más integrador de la literatura general. La literatura general se centraría en lo que hay de común entre varias literaturas. Sería, por tanto, un paso más allá en el estudio de la literatura que la literatura comparada. La literatura general es la síntesis final de los estudios de literatura y la encargada de elaborar esas leyes generales. A este respecto, María José Vega escribe lo siguiente:

“En el primero [círculo] y más limitado, una novela del siglo XVIII francés, como la Nouvelle Heloïse de Jean-Jacques Rousseau, por ejemplo, se estudiaría en relación con la novela francesa de ese siglo. Este tipo de trabajo de relación es el peldaño más bajo, el que está aún dentro del ámbito de la literatura nacional. En una segunda fase, la de la literatura internacional, concibe el estudio de, por ejemplo, la influencia de la novela inglesa de Richardson en La Nouvelle Heloïse: estaríamos entonces en el nivel de la literatura comparada, esto es, en el estudio analítico de las relaciones binarias y singulares y en la investigación de fuentes extranjera o de las influencias que un autor ha recibido de otro autor de un país y una lengua diversa. Por último, el nivel más integrador es el estudio de la novela sentimental europea del siglo XVIII, en el que se incardinan muchas obras particulares -entre ellas, y, de forma conspicua, las de Richardson y Rousseau- con relaciones múltiples y complejas. Es este el peldaño de la literatura general”⁷³.

Sin embargo, pese a que Van Tieghem relaciona la literatura nacional, la literatura comparada y la literatura general como si fuesen diferentes peldaños de la escalera de la ciencia literaria, no integra el método comparativo dentro de la ciencia de

⁷² Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit. p. 89.

⁷³ M. J. Vega, “El comparatismo de las cátedras”, cit., p. 45.

la literatura general.

Con este breve repaso histórico a lo que fue la concepción de la literatura comparada en sus primeros años, no queremos decir que todo el siglo XIX rechazase la posibilidad de elaborar unas leyes generales para el estudio de la literatura. Nada más lejos de la realidad. Incluso, como acabamos de ver, Van Tieghem creía en un nivel final, más integrador, de la ciencia de la literatura, que sería el encargado de elaborar un lenguaje universal de leyes generales; y Pichois y Rousseau hablan explícitamente de la deducción de leyes⁷⁴. Lo único que queremos resaltar es que en estos primeros años en los que el comparatismo comienza a configurar sus principios y métodos, la literatura comparada se dedicaba exclusivamente a sacar a la luz ciertas semejanzas entre los fenómenos literarios dispares en el tiempo o en el espacio geográfico, y se quedaba al margen de la elaboración de leyes, tarea que recaía en la literatura general o en la teoría de la literatura que, por su parte, no operaban de forma inductiva. El comparatismo de Van Tieghem o Baldensperger no niega la posibilidad de comparación, muy al contrario, la practica. Tampoco niega la posibilidad de elaborar leyes generales, pero no la practica, hurtándole de este modo a la comparación su sentido fundamental, que estar al servicio del método inductivo.

Habrà que esperar al siglo XX y a la revolución capitaneada por René Wellek para que el método comparativo se integre en un proceso de investigación encaminado hacia la consecución de leyes y teorías universales.

Los años sesenta del pasado siglo suponen un punto de inflexión en la literatura comparada. Bajo la influencia de Mukarowski, Vodicka, Yuri Lotman o Hans Robert, autores como René Wellek, Renato Poggioli, Remark o René Étiemble reaccionan contra el positivismo de las viejas tradiciones francesas. Este movimiento crítico supone un cisma en la literatura comparada, hasta el punto de que suele hablarse de él como de un nuevo paradigma.

El texto teórico central para este cambio de paradigma fue la conferencia de René Wellek “The Crisis of Comparative Literature”, leída en el congreso de la ICLA/AILC de Chapel Hill de 1958⁷⁵. En ella, Wellek abogaba por centrarse más en los textos y no recurrir tanto al positivismo historicista.

⁷⁴ Cfr. C. Pichois y A. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., pp. 133 y ss.

⁷⁵ Cfr. R. Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 79-88.

René Wellek no distingue entre Literatura Comparada y Literatura General. En opinión de Van Tieghem, la literatura comparada se encargaba de las influencias de un autor y la general de géneros, temas, etc... Desde el nuevo paradigma, las fronteras entre literatura general y literatura comparada se desdibujan, ambas están interrelacionadas, se retroalimentan una a la otra y ambas deben contemplarse en el estudio de la literatura poniéndolas al servicio de la elaboración de leyes generales y de teorías. Reducir la literatura comparada únicamente a las relaciones de difusionismo es cercenar de antemano la disciplina. Dijo René Wellek en la mencionada conferencia:

“Pongo en duda, no obstante, que el intento de Van Tieghem de distinguir entre la literatura “comparada” y la “general” pueda imponerse. [...] ¿Por qué -valga el ejemplo- ha de considerarse que la influencia de Walter Scott en Francia es “literatura comparada” mientras que un estudio de la novela histórica durante el romanticismo habría de ser “literatura general”? [...] El intento de reducir la “literatura comparada” al estudio del “comercio exterior” de las literaturas es decididamente desafortunado. La literatura comparada sería, en cuanto al objeto, un grupo incoherente de fragmentos inconexos: una red de relaciones que constantemente se interrumpe y se desgaja de un todo significativo. [...] El intento de erigir barreras artificiales entre la literatura general y la comparada debe fracasar porque la historia literaria y los estudios literarios tienen un único objeto: la literatura. El deseo de confinar la “literatura comparada” al estudio del comercio exterior de dos literaturas la reduce a considerar las circunstancias externas, los autores de segunda fila, las traducciones, los libros de viajes, los “intermediarios”; en pocas palabras, convierte a la literatura comparada en una disciplina subsidiaria que investiga los datos relativos a las fuentes extranjeras y a la fama de los autores”⁷⁶.

Guillén, en la línea de Wellek, defiende que la distinción entre literatura general y literatura comparada no se sostiene, ya que una implica a la otra⁷⁷; y Fokkema carga contra el prejuicio de que el estudio teórico de la literatura es incompatible con la literatura comparada, ya que, al proporcionar la base metodológica, el teórico de la literatura fortalece y estimula la investigación del comparatista⁷⁸.

María José Vega⁷⁹ caracteriza este nuevo paradigma atendiendo al abandono de

⁷⁶ R. Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, cit., pp. 79-80.

⁷⁷ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit. p. 86.

⁷⁸ Cfr. D. W. Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 100-114.

⁷⁹ Cfr. J. M. Vega, “Introducción. Crisis y nuevo paradigma” en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.) *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 69-78, p. 78.

las relaciones de hecho, la elaboración de leyes y la superación de las nacionalidades.

Los nuevos comparatistas rechazan como objeto de estudio las relaciones de hecho *-rapports de fait-* de la comparatística francesa⁸⁰. Haskell M. Block⁸¹ sostiene que, a partir de esta conferencia de Wellek, las “relaciones de hecho” comienzan a sustituirse progresivamente por “relaciones de valor”, y a considerar más las relaciones interiores de los textos que las exteriores. De acuerdo con Marino⁸², el cambio de objeto del nuevo paradigma estriba en la sustitución del antiguo comparatismo de los hechos por el moderno comparatismo de las estructuras. Es decir, se pasa de explicar la coincidencia entre fenómenos literarios por difusionismo, a buscar explicaciones generales que se basen en la unidad psíquica de la humanidad.

Asimismo, el abandono de las *rapports de fait* conlleva una mayor apertura. Remak propone extender la comparación a otras artes y campos del saber. Étiemble, por su parte, plantea ampliar el objeto de estudio a otras culturas diferentes a la Occidental, y ataca el concepto de *Weltliteratur*, por considerar que margina toda manifestación literaria no europea y no católica, lo que le lleva a tachar al término de “protofascista”.

La literatura comparada del nuevo paradigma estudia la literatura desde una perspectiva internacional. Es un estudio de la literatura independientemente de las fronteras lingüísticas, étnicas o políticas. Debido a este cambio, Claudio Guillén prefiere hablar de supranacionalidad, y no de internacionalidad, en el ámbito del nuevo paradigma⁸³. Remak, en tanto que representante destacado de esta nueva tendencia de la

⁸⁰ “Van Tieghem estableció dos criterios que, presuntamente, distinguen a la literatura comparada del estudio de las literaturas nacionales. [...] Todas estas vacilaciones son posibles únicamente porque Van Tieghem, sus precursores y sus seguidores conciben el estudio literario en los términos del factualismo positivista del siglo XIX, como un estudio de fuentes e influencias. Creen en la explicación causal, en la iluminación que surgiría de retrotraer los motivos, temas, personajes, situaciones, tramas, etc., a alguna obra cronológicamente anterior. [...] Las obras de arte, sin embargo, no son, simplemente, el resultado de sumar fuentes e influencias: son totalidades en las que la materia prima que procede de otro lugar cesa de ser materia inerte y se asimila en el interior de una nueva estructura”. R. Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, cit., pp. 80-81.

⁸¹ Cfr. H. M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, París, Nizet, 1970, p. 43.

⁸² Cfr. A. Marino, “Replantarse la literatura comparada”, en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros S.L., 1998, pp. 34-83.

⁸³ Guillén considera que la nueva literatura comparada abarca estudios de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad -por ejemplo, el tema del Don Juan o la novela picaresca-, estudios sobre fenómenos y procesos cuyo origen genético es distinto, pero que se deben a condiciones sociales e históricas similares -la novela del siglo XVIII europeo y la novela del siglo XVII japonés como resultado del auge de la burguesía-, estudios de fenómenos cuyo origen genético no es el mismo, pero que componen conjuntos

literatura comparada, asigna a la disciplina la tarea de comprobar o refutar una teoría literaria dada, trazar los diferentes periodos históricos, movimientos, corrientes, tendencias, temas, etc., ayudar a comprender mejor los textos y a la crítica literaria, estudiar todo aquello que rodea la literatura y que no es intrínsecamente el texto literario y colaborar con otras disciplinas y valerse de su ayuda⁸⁴.

Este cambio radical en la orientación de la literatura comparada ha llevado a muchos autores a diferenciar dos escuelas antagónicas dentro de la disciplina: la positivista y decimonónica escuela francesa, y la escuela americana⁸⁵. Sin embargo, y pese a la popularidad que estas denominaciones han adquirido, son muchos los autores que creen que diferenciar entre escuela francesa y escuela americana es un error.

Marino⁸⁶ reconoce que el ataque más virulento contra el positivismo tradicional vino desde un americano (René Wellek), y la mayoría de los investigadores tradicionales son franceses. Pero, en su opinión, no puede hablarse de dos escuelas, porque el antagonismo era esencialmente de método, y se ha entendido como un enfrentamiento entre dos tradiciones culturales, incluso entre los nacionalismos. René Wellek se rebeló contra un método, no contra una nación, y es necesario tener en cuenta que las críticas a lo que venía siendo la literatura comparada tradicional (historicismo exacerbado y falta de preocupaciones estéticas) también se produjeron desde el continente europeo⁸⁷.

A las objeciones de Marino y Wellek contra la diferenciación entre las escuelas americana y francesa, cabría añadir que el comparatismo también se trabaja en otros lugares y con otros modelos; por citar sólo algunos ejemplos, hay un comparatismo marxista, el comparatismo tiene una fuerte implantación en Holanda y en Alemania, y hay epígonos positivistas en América y comparatista franceses que no se preocupan por las relaciones de hecho⁸⁸.

En cualquier caso, ya se trate de una escuela, de un paradigma, de una hora o de una tendencia, lo fundamental de este movimiento que surge en Norteamérica es que

supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la teoría de la literatura, es decir, estudios en los que se parte de un marco teórico para explicar un fenómeno (cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit., pp. 94-95).

⁸⁴ H. H. Remak, "El futuro de la literatura comparada" en Dolores Romero López (coord.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 125-138, pp. 136-137.

⁸⁵ Claudio Guillén prefiere hablar de "hora americana" y "hora francesa".

⁸⁶ Cfr. A. Marino, "Replantearse la literatura comparada", cit., p. 56.

⁸⁷ Cfr. R. Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, cit., p. 56.

⁸⁸ Cfr. M. J. Vega, "Introducción. Crisis y nuevo paradigma", cit., p. 77.

incluye la comparación dentro de la ciencia de la literatura para detectar fenómenos literarios comunes, la elaboración de leyes generales y la enunciación de teorías que expliquen estas leyes generales. La apertura del nuevo paradigma es total, llegando incluso, como se desprendía de las palabras de Fokkema, a ayudarse para elaborar teorías explicativas de disciplinas tradicionalmente ajenas al mundo de la literatura, como son la antropología, la psicología e, incluso, la ciencia política.

La apertura del comparatismo americano a saberes propios de otras disciplinas para dar una explicación de las leyes generales encontradas a partir de la comparación nos lleva a la tercera gran cuestión a la que tiene que enfrentarse cualquier investigador de la literatura: ¿Debe estudiarse el fenómeno literario desde la literatura misma o, por el contrario, es lícito ayudarse de otras áreas del saber para hacerlo? El debate en torno a esta cuestión ha sido encarnado desde los orígenes de la crítica literaria moderna, posicionándose los diferentes críticos y las diferentes corrientes en uno u otro bando.

Cronológicamente hablando, el debate en torno al inmanentismo surge en el siglo XIX, coincidiendo con el origen de la moderna crítica literaria. Hasta el momento, la ciencia de la literatura había desempeñado una función normativa y descriptiva: se enunciaba un sistema jerarquizado de principios estéticos que el autor debía respetar para dotar a su obra de perfección, como podemos observar, por ejemplo, en las diversas observaciones y juicios de valor sobre los géneros literarios de la *Epístola a los Pisones* de Horacio⁸⁹.

De acuerdo con Víctor Manuel Aguiar e Silva, el origen de la moderna crítica literaria data del inicio del siglo XIX, estrechamente ligado al romanticismo, periodo en que el término literatura adquiere asimismo su significación moderna⁹⁰. Las reflexiones anteriores sobre la literatura no se pueden considerar, a juicio de Aguiar e Silva, crítica literaria, porque no se pretendía explicar y analizar sistemáticamente el texto literario, ni se poseían los instrumentos necesarios a tal efecto. En este sentido, no se puede decir que la ciencia literaria anterior al romanticismo se preocupase por el problema del inmanentismo, ya que se limitaba a describir las virtudes y defectos de un texto literario atendiendo a un sistema de criterios estéticos estrictamente literarios. El inmanentismo se asumía como un principio a priori que no se cuestionaba.

A partir del prerromanticismo constatamos ya atisbos de la crítica literaria

⁸⁹ Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit.

⁹⁰ Cfr. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 342 y ss.

moderna y de las primeras manifestaciones de los estudios literarios que se ayudan de elementos ajenos al mundo estrictamente literario para explicar los textos. Desde esta perspectiva, Herder impulsa el germen de las ciencias históricas modernas, concretamente en el ámbito literario, al postular la necesidad de estudio del fenómeno literario desde un punto de vista histórico y genético y la necesidad de analizar la continua interacción entre colectividad e individuo, a partir de la conjunción entre la personalidad del escritor y su marco cultural y social⁹¹.

En Francia, en las inmediaciones de 1800, la literatura comienza a tomar conciencia de su dimensión social, a partir de los conceptos de *zeitgeist* -espíritu de época- y *volksgeist* -espíritu nacional-⁹². Madame de Staël, en su obra *De la littérature*, postula la íntima relación de la literatura con todos los aspectos de la vida colectiva del hombre, y aboga por la necesidad de realizar estudios de los hechos literarios que tengan en cuenta sus relaciones con otros fenómenos culturales de cada periodo. Inscribe el estudio de la literatura en el estudio de la civilización general, ligando autores y obras a los movimientos espirituales y culturales de cada época⁹³. Sainte-Beuve define la literatura como intrínsecamente asociada al hombre, por lo que debe ser estudiada de acuerdo a su creador⁹⁴; y Taine, partiendo de esta teoría de Sainte-Beuve, trata de explicar los hechos psicológicos del autor -su “estado moral elemental”- buscando las causas en tres factores: la *raza*, definida como el conjunto de disposiciones innatas y hereditarias; el *medio*, definido como fuerza externa, productora de una obra y condicionadora de ella; y el *momento*, que representa la velocidad adquirida, la interacción con las fuerzas del pasado y del presente y las relaciones entre el elemento precursor y el sucesor⁹⁵.

El camino abierto por la crítica romántica tuvo numerosos seguidores en diversas corrientes críticas del siglo XX, si bien estas corrientes abandonan las explicaciones nacionalistas y ligan el fenómeno literario, y por tanto su explicación, a condicionantes sociológicos, semióticos, psicoanalíticos, etc.

Dentro de las teorías sociológicas destacan las teorías marxistas, la sociología de

⁹¹ Cfr. J. G. von Herder, *Von Deutscher Art Und Kunst*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1999.

⁹² Cfr. R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit., pp. 8-9.

⁹³ Cfr. Mme de Staël, *De la littérature*, cit.

⁹⁴ Cfr. Ch. A. Sainte-Beuve, *Trois Portraits Littéraires*, Oxford, Oxford University Press, 1924.

⁹⁵ Cfr. H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, cit.

la literatura de G. Lukács, la escuela de Frankfurt, el marxismo estructuralista de Lucien Goldmann y la sociología de la literatura de Robert Escarpit. Todas estas corrientes ligan, de una manera u otra, el fenómeno literario a la sociedad en la que tiene lugar, por lo que consideran imprescindible el estudio de los elementos sociales presentes en los inicios de toda obra literaria, de manera que la sociedad constituiría el punto de partida para el estudio de la literatura.

Para la crítica literaria marxista, toda producción literaria es un reflejo de los conflictos sociales que rigen la sociedad, por lo que, para poder explicar el texto y las leyes que lo determinan, hay que identificar los conflictos sociales que se proyectan sobre él⁹⁶. Aunque los primeros teóricos marxistas se mostraron muy discretos acerca de las cuestiones literarias -el texto de Marx y Engels *Cuestiones de arte y literatura*⁹⁷ es muy poco concreto al respecto-, a partir de Plekhanov, a principios del siglo XX, se construye una verdadera teoría marxista de la literatura que concibe la literatura como un producto de la sociedad. Dice V. Jdanov al respecto:

“la literatura debe ser considerada en su relación inseparable con la vida de sociedad, sobre la lontananza de los factores históricos y sociales que influyen al escritor; este ha sido siempre el principio director de la investigación literaria soviética. Se fundamenta en el método marxista-leninista de percepción y de análisis de la realidad, y excluye el punto de vista subjetivo y arbitrario que considera cada libro como una entidad independiente aislada. La literatura es un fenómeno social: la percepción de la realidad a través de la imagen creadora. [...] El principio del método histórico, que es la base de la investigación literaria soviética, toma por primer criterio de toda obra de arte el grado de fidelidad con que representa la realidad en toda su complejidad”⁹⁸.

En la línea de la crítica literaria marxista, la sociología de la literatura de Georg Lukács sostiene que cualquier cuestión estilística es una cuestión sociológica; así, cada época histórica posee su propia visión del mundo y las condiciones de existencia en el ámbito de las formas literarias dependen directamente de una dialéctica histórico-filosófica que las orienta en una determinada dirección⁹⁹.

⁹⁶ Cfr. R. Williams, *Marxism and Literature*, London, Oxford University Press, 1977.

⁹⁷ Cfr. K. Marx y F. Engels, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

⁹⁸ *Apud* R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit., p. 10.

⁹⁹ Cfr. G. Lukács, *Teoría de la novela*, cit.; *La novela histórica*, cit.; “Novela histórica y drama histórico” cit.

El marxismo estructuralista de Lucien Goldmann parte de la consideración de la obra como estructuradora de la cosmovisión del grupo social al que pertenece el autor, por lo que la colectividad se erige como el sujeto de la creación artística¹⁰⁰.

La sociología de la literatura de Robert Escarpit estudia los efectos de la obra sobre la sociedad¹⁰¹. En rigor, esta corriente no es crítica literaria, sino que, con mayor propiedad, habría que hablar antes de sociología que de ciencia literaria, ya que el objeto de estudio de Escarpit no es la obra literaria, sino la sociedad.

Desde el punto de vista de la crítica universitaria, es sin duda la literatura comparada la que proporcionó mayores iniciativas en el sentido de ligar el texto al contexto en el que se produce y se recibe¹⁰².

Douwe Wessel Fokkema¹⁰³ defiende el abandono de la exclusividad del texto literario como objeto único del estudio de la ciencia de la literatura y su sustitución por “la situación de comunicación literaria”. Ya que unas determinadas condiciones tienden a que ciertos textos sean recibidos como literatura, propone estudiar los rasgos textuales de dichos textos y tratar de definir así los “códigos literarios” que hacen que el juicio de un grupo de lectores los sancione como tal. Este estudio de los códigos literarios, según Fokkema, no será más que el estudio de las convenciones que han guiado la producción y recepción de textos que han sido aceptados como literatura bajo ciertas condiciones. El nuevo paradigma no puede confinarse a un único método. Según Fokkema, el cambio de objeto de estudio -ahora son los códigos o convenciones literarias- acarrea inevitablemente un cambio de método. El comparatista holandés cita, como ejemplo, que la investigación de la psicología es fundamental para entender la relación entre el componente estético de la literatura y las funciones emocionales y cognitivas generales del recipiente, o que la sociología puede ayudar a establecer los criterios para describir las comunidades semióticas que construyen la historia de la literatura¹⁰⁴.

A partir de los años 70, la revolución iniciada por Wellek, Étiemble, Remak y el resto de comparatistas de la escuela americana se afianza y, de acuerdo con María José Vega¹⁰⁵, hay que sumarle la influencia de Thomas Khun y su noción de paradigma en

¹⁰⁰ Cfr. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, cit.

¹⁰¹ Cfr. R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit.

¹⁰² Cfr. *ibidem*, pp. 11-12.

¹⁰³ Cfr. D. W. Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, cit., p. 165.

¹⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. M. J. Vega, “La crisis y el nuevo paradigma”, cit., pp. 69-78.

las revoluciones científicas, el estructuralismo, la semiótica, la hermenéutica, la literatura comparada de inspiración marxista, la noción de dialogismo de Bajtin y la teoría de los polisistemas de Zohar, ideas que se concretan en una serie de corrientes críticas que inscriben el fenómeno literario en sistemas más amplios y que, por tanto, lo interpretan en función de los mismos. La ciencia literaria se vuelve mucho más teórica y politizada.

Progresivamente, a lo largo de las décadas de los setenta y los ochenta, el término problemático deja de ser “comparada”¹⁰⁶ para serlo el de “literatura”. Terry Eagleton defiende que cualquier cosa puede ser literatura y cualquier cosa puede dejar de serlo, ya que la literatura no consiste en un conjunto de textos, sino en unos procesos institucionalizados e históricos¹⁰⁷. La literatura es un producto que se crea y se consume de acuerdo con determinados procesos sociales, por lo que carece de límites definidos y objetivables. De este modo, los grupos no hegemónicos denuncian haber sido excluidos de la literatura, no por unos valores estéticos objetivos, sino por no pertenecer a las estructuras de poder, y reclaman su derecho a formar parte de la misma. Por ello, comienzan a contemplarse en el corpus de los estudios de ciencia de la literatura textos pertenecientes a las minorías que antes solían excluirse, se reinterpretan textos canonizados, se revalorizan los estudios sobre la traducción y se estudian los efectos del colonialismo en la literatura¹⁰⁸.

Estas nuevas ideas se concretan en una gran cantidad de estudios muy heterogéneos, pero que contemplan, todos ellos, la explicación de las leyes que rigen los fenómenos literarios atendiendo a condicionantes externos al hecho literario en sí.

De modo un tanto general, podemos clasificar estas corrientes críticas en tres grandes grupos¹⁰⁹: en primer lugar, los estudios relacionados con el postcolonialismo; en segundo lugar, los relativos a la traducción, y, en tercer lugar, los de crítica política,

¹⁰⁶ Recordemos que la polémica distinción entre “literatura comparada”, “literatura general”, “weltiliteratur”, etc., había atormentado a los primeros comparatistas.

¹⁰⁷ Cfr. T. Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

¹⁰⁸ Cfr. N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 135-144.

¹⁰⁹ Cfr. S. Basnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en D. Romero López (coord.) *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 87-104, pp. 96 y ss. y N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, cit., pp. 87-101, p. 138.

ya sea crítica feminista, marxista, de la negritud, etc.

A pesar de que encontramos antecedentes en la *Harlem Renaissance* de los años veinte, el movimiento de negritud de los años 40 y 50, la obra de Franz Fanon *Les damnés de la terre* y la conferencia “Colonialist Criticism” de Chinua Achebe en 1974¹¹⁰, parece haber consenso en que los estudios postcoloniales arrancan con Edward Said y su estudio *Orientalism* de 1978¹¹¹. En este estudio, Said sostiene que la literatura occidental, con sus imágenes falsas y romantizadas de Asia y Oriente Medio, ha servido de justificación implícita a las ambiciones coloniales de Occidente en estos territorios. Durante el colonialismo la cultura europea funcionó como la base ideológica para justificar determinadas decisiones y situaciones sociopolíticas que de otra manera no habrían tenido lugar. La separación entre cultura y materialidad, ya sea social, ya histórica, económica o legal, desvincula la violencia ejercida por las políticas imperialistas de la identidad europea, de modo que desde el punto de vista del imperialismo europeo la cultura es un instrumento para construir la coartada de la expansión colonial.

Para Edward Said, la cultura no es un elemento homogéneo y consensuado, sino un campo de conflicto y tensión entre diferentes estructuras de poder. Por ello, Said aboga por construir una literatura comparada del imperialismo que, inevitablemente, tendrá un alto componente político.

Estos planteamientos han dado lugar a diversidad de estudios que insisten en que los ideales universalistas del comparatismo quedarían mermados si se limitasen a las literaturas occidentales. Estudios como los del profesor Prempati de la Universidad de Dheli, los del escritor Ngugi Wa Thiong’O en la Universidad de Nairobi, el informe Bernheimer elaborado por la Asociación Americana de Literatura Comparada en 1955¹¹², el libro de Bill Ashcroft *The Empire Writes Back* o el de Anna Rutherford *From Commonwealth to Postcolonial*¹¹³, son solo algunos ejemplos de esta nueva tendencia

¹¹⁰ Cfr. N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, cit., p. 139.

¹¹¹ Cfr. E. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, New York, Vintage Books, 1978.

¹¹² Cfr. Ch. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995.

¹¹³ B. Ashcroft, *The empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London-New York, Routledge. 1989.

crítica, alternativa al estudio heredado de las antiguas metrópolis¹¹⁴. En países como China, La India o en muchas naciones africanas, la literatura comparada se usa como instrumento para estudiar las diversas tradiciones autóctonas y las tradiciones importadas –y, por tanto, impuestas-, reclamando los derechos de las tradiciones autóctonas a entrar en el canon o, por lo menos, a tener su propio canon¹¹⁵.

Como es fácil deducir, todos estos estudios inciden en la relación entre literatura y cultura y política y señalan la necesidad de interpretar la primera en función de las otras dos.

En conexión estrecha con los estudios postcoloniales, proliferan, sobre todo en los años ochenta, trabajos de ciencia de la literatura fuertemente politizados. En su mayor parte, estos estudios caen dentro de lo que se ha dado en llamar “estudios culturales”. Este tipo de trabajos hay que englobarlos de forma general en las investigaciones de ciencia social, y no únicamente en las de ciencia literaria. Aunque no todos los estudios culturales son ciencia literaria, sí lo son algunos de ellos. Los estudios culturales se basan en la premisa de que la sociedad occidental desde el siglo XIX generó sujetos en función de sus condiciones socio-políticas (el obrero, el parado, el banquero o el científico), en función del proceso de expansión colonial (el primitivo, el salvaje) o en función de procesos de estigmatización y control social (el loco, el criminal). A partir de los años sesenta, estos nuevos sujetos comienzan a reivindicar positivamente su propia diferencia, incluso si esta es estigmatizada por la sociedad. Estos grupos, siempre minorizados, aunque no siempre minoritarios, se ponen de manifiesto públicamente para afirmar su identidad, y para demostrar, de paso, que son parte normal de la sociedad. Los más reconocidos han sido los estudios organizados a partir del género, en torno a la raza o a la religión¹¹⁶.

De forma genérica, podemos definir los “estudios culturales” como investigaciones interdisciplinarias acerca de la creación y la difusión de significados en las diferentes sociedades. Los teóricos de los estudios culturales consideran que los poderes dominantes controlan las actividades de sus miembros por medio de la creación de significados y discursos. Ellos mismos, combinando las diferentes teorías de la

¹¹⁴ Cfr. N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, cit., p. 140.

¹¹⁵ Cfr. S. Basnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit., p. 96.

¹¹⁶ Cfr. E. L. Menéndez, *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Rosario, Protohistoria Ediciones, 2010, pp. 93-97.

comunicación, de la antropología, la sociología, la teoría literaria, la filosofía, la economía y la política, tratan de analizar cómo las sociedades crean y difunden significados. Fue Richard Hoggart quien generalizó la expresión “estudios culturales” para referirse a este tipo de investigaciones cuando fundó, en 1964, el Centre for Contemporary Cultural Studies en Birmingham. Además del propio Hoggart y su libro *The Uses of Literacy*¹¹⁷, habría que destacar también en este campo de estudio a Raymond Williams¹¹⁸, a Edward P. Thompson¹¹⁹ y a Stuart Hall y Paddy Whannel¹²⁰.

Aunque bajo el membrete de “estudios culturales” se incluyen trabajos de muy diversa índole, podemos extraer como características comunes que todos estos trabajos tratan sus objetos de estudio desde su relación con las prácticas culturales y el poder, por lo que analizan los diferentes contextos políticos, sociales y culturales, y entienden la investigación como una forma más de acción política¹²¹.

La crítica feminista es una suerte de estudio cultural. En general, los estudios clásicos feministas clasifican el fenómeno literario atendiendo al género, y utilizan para sus estudios un corpus interlingüístico e intercultural. Destacan en este campo nombres como Marianne Hirsch¹²², Rachel Blau du Plessis¹²³ o Rita Felski¹²⁴.

Aunque el término aparece a mediados de los años setenta¹²⁵, los estudios sobre la traducción irrumpen en los años ochenta con la obra de Susan Bassnett titulada *Translation Studies*¹²⁶ y el conjunto de artículos recopilados por Teo Hermans bajo el título de *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*¹²⁷. De acuerdo

¹¹⁷ Cfr. R. Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

¹¹⁸ Cfr. R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Londres y New York, Columbia University Press, 1958.

¹¹⁹ Cfr. E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin, 1968.

¹²⁰ Cfr. H. Hall, y P. Whannel, *The Popular Arts*, London. Hutchinson, 1964.

¹²¹ Cfr. E. Mattelart, y E. Neveu, *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.

¹²² Cfr. M. Hirsch, *The Mother / Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

¹²³ Cfr. R. Blau du Plessis, *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

¹²⁴ R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

¹²⁵ Cfr. S. Bassnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit., p. 98.

¹²⁶ S. Bassnett, *Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.

¹²⁷ T. Hermans, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985.

con Neus Carbonell¹²⁸, esta nueva tendencia de la ciencia de la literatura es posible gracias a dos influencias: la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, desarrollada más tarde por Gideon Toury, y los cambios recientes que ha sufrido el concepto de interpretación y que han cambiado el papel de la crítica.

Even-Zohar considera que los elementos de un sistema literario dado están organizados jerárquicamente en torno a la relación que se establece entre el “centro” del polisistema (en el que se sitúan los estratos canonizados del mismo) y su “periferia” (en la que se emplazan las denominadas “subliteraturas” o “paraliteraturas”). El sistema es dinámico, por lo que se produce una competencia constante entre los distintos estratos, de manera que los estratos periféricos pugnan por ocupar el centro, y el estrato central trata de impedirlo, viéndose en ocasiones obligado a aceptar algunas de las leyes de la periferia para atenuar su empuje. Por ello, hay una continua *transferencia* entre las leyes que rigen ambos tipos de estratos. En este sentido, la traducción es uno de los canales fundamentales de la transferencia literaria, ya que supone una elección de los textos que se traducen¹²⁹.

En cuanto a la segunda de las influencias, André Lefevere afirma que el crítico literario ya no está al servicio de la defensa y la perpetuación del canon, sino que reescribe la literatura ajustándola a las poéticas y a las ideologías dominantes para hacer posible la comprensión de la misma¹³⁰. En este sentido, la crítica y la traducción devienen prácticamente en la misma cosa, ya que la traducción no deja de ser más que una reescritura más elaborada de la crítica.

La misma Neus Carbonell señala dos tendencias en el estudio de la traducción: por un lado, la recepción de las obras, así como sus vínculos y el papel que juegan en la construcción de la tradición literaria; por otro, el modo en que los valores históricos determinan la inscripción de las obras en las tradiciones¹³¹. Asimismo, los estudios de traducción reclaman y reivindican la importancia del traductor, ya que su función no consiste en reproducir fielmente el texto original, sino en generar un nuevo espacio

¹²⁸ Cfr. N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, cit., pp. 142-143.

¹²⁹ Cfr. Itamar Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” *Poetics Today* 11:1, 1990, pp. 45-51.

¹³⁰ Cfr. A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1996.

¹³¹ Cfr. N. Carbonell, “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, cit., p. 142.

discursivo y textual¹³². Yves Chevrel dice que ahora la clave es qué se traduce, por qué se traducen unos textos y no otros y bajo qué circunstancias surgen determinadas interpretaciones¹³³.

El mismo Even-Zohar cree que una cultura traduce obras de otras lenguas a la suya durante aquellos periodos en que la cultura traductora está en un periodo de cambio, ya sea de transición, de expansión, de renovación o en un estadio prerrevolucionario. Por el contrario, cuando una cultura está sólidamente establecida o se considera dominante y superior a otras culturas colindantes, el número y la importancia que se le concede a las traducciones decae. En este sentido, Susan Bassnett expone lo siguiente:

“Estas consideraciones explican el porqué las naciones europeas que se estaban formando a comienzos del siglo XIX, aquellas que estaban luchando contra el imperio austro-húngaro o el otomano, traducían con tanto entusiasmo, y también por qué las traducciones al inglés sufrieron un bajón cuando el imperio británico estaba expandiendo aún más sus límites. Después, cuando el inglés se convirtió en la lengua de la diplomacia en el siglo XX (y también en la lengua del comercio internacional), tampoco hubo una necesidad considerable de traducciones. He aquí, pues, la relativa pobreza de traducciones al inglés en nuestro siglo, comparada con la proliferación de traducciones en otras muchas lenguas”¹³⁴.

Y añade la misma autora acerca de los objetos de estudio de los estudios de la traducción:

“Estos procesos y sus implicaciones se han ido estudiando cada vez con más interés por parte de los profesionales del campo de los estudios de la traducción que, en efecto, ofrecen una nueva vía para acercarse a la historia cultural. Por una parte, toman en consideración las implicaciones de los cambios sociohistóricos que afectan a la producción literaria en diferentes culturas y, por otra, la estructura lingüística de un texto y la forma en que esta es trasladada de una lengua a otras”¹³⁵.

De modo paralelo a estos estudios que entienden la literatura y la explicación de la misma integrada en sistemas humanos más amplios, discurren otra serie de corrientes

¹³² Cfr. J. Talens, *El sentido Babel*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1993, p. 3.

¹³³ Cfr. Y. Chevrel, *La littérature comparée*, París, Armand Colin, 1989, p. 57.

¹³⁴ S. Bassnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit., p. 100.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 100-101.

de crítica literaria que pretender entender y explicar el fenómeno literario atendiendo a las reglas específicas de la literatura, porque estas no son, en absoluto, las mismas que rigen la interacción habitual de los seres humanos.

A partir de los últimos años del siglo XIX, se difunde en Europa una fuerte reacción contra la cultura, el arte y el espíritu del periodo anterior, dominado en filosofía por el positivismo y en el arte por el naturalismo, pleno de racionalismo y de influencias científicas. En filosofía, esta reacción se concreta en las filosofías vitalistas de Nietzsche, así como en las filosofías intuicionistas e irracionistas de Bergson y Croce. En los estudios literarios se reacciona contra el factualismo y el historicismo, tanto por parte de los denominados críticos impresionistas -Anatole France y Jules Lemaître en Francia, Clarín en España-, como por parte de Proust, Péguy, Valéry y Mallarmé. Los impresionistas refutan toda forma de erudición, toda posibilidad metodológica de crítica objetiva, buscando crear una crítica fruto del diálogo de su subjetividad con las obras maestras. En este sentido, Anatole France reseña la total incapacidad del ser humano para considerar objetivamente la realidad, de modo que cualquier crítica literaria ha de ser inherentemente subjetiva¹³⁶. Tanto para Valéry como para Mallarmé, la literatura es un ejercicio del lenguaje que configura un universo autónomo de palabras¹³⁷. De esta forma, la obra literaria, como producto de este ejercicio, es fundamentalmente un ente del lenguaje, absoluto e intemporal, más allá de la mera experiencia histórico-cultural.

Sin embargo, es en el siglo XX cuando se desarrollan los grandes presupuestos del inmanentismo a través de tres grandes corrientes de crítica literaria: el formalismo ruso -con sus derivaciones estructuralistas en la antigua Checoslovaquia y en Francia-, el New Criticism y la Estilística.

Cronológicamente, la Estilística es la primera de estas tres corrientes en ver la luz. La Estilística nace con Charles Bally como una corriente puramente lingüística. Charles Bally parte de la idea de Kant de que el lenguaje es una forma de conocimiento y de que, estudiando su uso, podemos ver cómo los seres humanos conocemos y comprendemos el mundo. Bally aplica esta idea, no a un único individuo, sino a toda la sociedad, y se centra en el uso normal de la lengua, en la norma y en el uso general para

¹³⁶ Cfr. A. France, *La vie littéraire*, cit.

¹³⁷ Cfr. S. Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1945, pp. 386 y 645; y Valéry, Paul. "El cementerio marino" en *El poeta y su trabajo*, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.

determinar cómo una determinada cultura que posee una lengua determinada tiene su propia visión del mundo¹³⁸. Viñas Piquer señala que la Estilística propiamente literaria surge en Alemania, tras la Primera Guerra Mundial, cuando autores como Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld aplican estas ideas al estudio de la literatura¹³⁹. Aunque hay varias corrientes diferentes dentro de la crítica estilística¹⁴⁰, todas siguen, más o menos, el mismo proceso. Parten única y exclusivamente del texto, del que hacen un análisis lingüístico-formal con el fin de encontrar sus rasgos formales y estéticos. Consideran que la literatura es un código especial, desviado con respecto al lenguaje propio de la comunicación normal, y hacen un análisis lingüístico-formal del texto, interpretando la obra de acuerdo al concepto de desvío o de elección, es decir, entendiendo que únicamente son relevantes aquellos rasgos formales que suponen una innovación respecto a la norma, como resultado de una elección consciente por parte de su autor. Este desvío llama la atención del crítico, que interpreta el texto valorando, ante todo, su originalidad. El instrumento fundamental que tiene el crítico estilista para explicar el significado de estos rasgos desviados y encontrar en dónde radica su originalidad es la intuición¹⁴¹.

En España, la estilística tuvo una excelente acogida por parte de Rafael Lapesa, Amado Alonso, Carlos Bousoño y Fernando Lázaro Carreter.

El formalismo ruso nace en Rusia durante la Primera Guerra Mundial, en el seno del Círculo lingüístico de Moscú de la mano de autores como Jakoson, Bogaritev y Vinokur, en la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético -la Opojaz-, con autores como Jakubinski, Bernstein, Shokolovski y Eichbaum, y en el Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petersburgo. Este es un movimiento que entronca con una corriente mucho más amplia que tuvo sus orígenes en Alemania y en la que se combinan

¹³⁸ Cfr. Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidellberg, Winter, 1921.

¹³⁹ Cfr. D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 381 y ss.

¹⁴⁰ Podemos distinguir la estilística descriptiva de Charles Bally, que está preocupada exclusivamente por cuestiones de la lengua; la estilística idealista o genética de Vossler, Spitzer y Hatzfeld, que se preocupan por cuestiones literarias y, en concreto, por el estilo de la escritura de un autor; la estilística derivada de la historia del arte de Winckelmann y H. Wölfflin, que se interesan por el estilo de una época y no por el de un autor concreto; la estilística estructuralista de Riffaterre, que se estructura en torno los postulados del estructuralismo lingüístico y literario; la estilística generativista de R. Ohmann, que lo hace en torno a las ideas de Noam Chomsky, y la estilística estadística de Bruneau y Guirand, que interpretan los textos en función de proporciones de aparición en ellos de determinados rasgos.

¹⁴¹ Cfr. D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, cit., pp. 384 y 385.

las influencias de la filosofía neohegeliana de Dilthey, de la crítica filológica y de la filosofía gestaltiana¹⁴². De los tres núcleos a partir de los que se desarrolla, es la Opojaz la que se dedica fundamentalmente al estudio del texto literario. Los formalistas de la Opojaz rechazan las ideas románticas que le daban tanta importancia a elementos ajenos al texto, para centrarse exclusivamente en él. El análisis formalista de la obra pretende aplicar una ciencia de la estética a las formas y a los procedimientos del arte literario, para lo que se lleva a cabo un estudio minucioso de los recursos y técnicas que la integran, centrándose en la obra literaria como único objetivo. Para ellos la literatura es un ámbito autónomo, por lo que propugnan el análisis de las particularidades específicas de lo literario, a lo que Jakobson llama *literariedad*, con el objeto de limitar el espacio propio de la literatura, así como sus rasgos específicos. Para ello, se preocupan por explicar cómo los recursos literarios configuran efectos estéticos y donde radica la diferencia entre lo literario y lo extraliterario. El método formalista es un método de estudio de la literatura intrínseco a ella, descriptivo y morfológico, únicamente interesado en cuestiones artísticas, distanciado de las concepciones que entendían la obra enmarcada y determinada por sistemas más amplios¹⁴³, aunque es cierto que, de acuerdo con Struve, existió una sociología “formalista” de la literatura entre los años 1927 y 1930¹⁴⁴.

Estas ideas tan estrictamente formalistas no tenían cabida en la Unión Soviética, en la que se consideraba que el arte debía servir a la causa comunista, por lo que el formalismo ruso fue reprimido en los años treinta. Las enseñanzas de Tinianov y Jakobson influyeron en un primer momento en los autores del “Círculo de Praga”, como Mukarovsky¹⁴⁵ o Vodicka¹⁴⁶, y después en los franceses Greimas¹⁴⁷, Bremond¹⁴⁸, Barthes¹⁴⁹ o Picard¹⁵⁰, aunque estos epígonos estructuralistas abandonaron en cierta manera el inmanentismo radical de sus maestros, y aceptaron la posibilidad de

¹⁴² Cfr. R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit.

¹⁴³ Cfr. Jakobson, *Ensayos de poética*, cit.; I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, cit. y T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, cit.

¹⁴⁴ Cfr. V. Struve, *Histoire de la littérature soviétique*, París, Ed. du Chêne, 1946, pp. 226-229.

¹⁴⁵ Cfr. J. Mukarovsky, *On Poetic Language*, cit.

¹⁴⁶ Cfr. F. Vodicka, *La historia literaria: sus problemas y tareas*, cit.

¹⁴⁷ Cfr. A. J. Greimas, “Les actants, les acteurs et les figures”, cit.

¹⁴⁸ Cfr. C. Bremond, *La Logique du récit*, cit.

¹⁴⁹ Cfr. R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

¹⁵⁰ Cfr. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1966.

introducir elementos extraliterarios considerados desde una perspectiva funcional; continúan afirmando que el fenómeno literario está sujeto a leyes inmanentes, pero puntualizan que hay que relacionar la serie literaria con otras series sociales.

A partir de los años treinta y hasta finales de los años cincuenta surge en Estados Unidos una escuela de nuevos críticos a los que se conoce generalmente como New Criticism, y entre los que destacan Richards, Eliot, Tate, Blackmur, Warren, Burke y Wellek. Es un grupo muy heterogéneo y diverso; de hecho, más que una corriente o escuela, se habla del New Criticism como de una forma de aproximarse a los textos literarios de forma inmanente. En torno al debate del inmanentismo en la ciencia literaria, de acuerdo con Viñas Piquer, los nuevos críticos defienden la autonomía de la literatura como un sistema dotado de sus propias leyes, que debe ser estudiado desde métodos que conciban la obra literaria como un todo organizado y configurado por diversos elementos interconectados, y enfocados a sacar a la luz su estructura¹⁵¹. Pero como son muchos críticos y muy heterogéneos, no podemos hablar de un único método de análisis.

¹⁵¹ Cfr. D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, cit., pp. 402 y ss.

2. POSICIONAMIENTO METODOLÓGICO DE ESTA INVESTIGACIÓN

A las tres cuestiones planteadas hasta el momento, -a saber: si es posible el conocimiento objetivo de la literatura; si, una vez aceptada la posibilidad de este conocimiento objetivo, podemos elaborar leyes generales y teorías que las expliquen; y si es lícito ayudarse de otras áreas del saber para elaborar dichas explicaciones-, respondemos afirmativamente a las tres.

2. 1. LA TRIANGULACIÓN COMO SOLUCIÓN AL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD

De lo visto en el capítulo “1. 1. El objetivismo frente al subjetivismo”, se concluye que ni el paradigma cuantitativo ni el paradigma cualitativo responden cada uno por separado de forma completamente satisfactoria al problema del conocimiento en las ciencias humanas. Frente a la creencia del paradigma cuantitativo en la existencia de una verdad objetiva externa al investigador, las críticas de los relativistas como Khun, Bloor, Durkheim o Mauss insisten en que la realidad es algo construido por los investigadores, y que tal realidad no es universal, y mucho menos en ciencias sociales. Sin embargo, como hemos visto, el relativismo y el interpretativismo derivan inevitablemente en un análisis infinito de las variables que pueden determinar el conocimiento y la percepción del mundo por parte del investigador, y en la imposibilidad de la comunicación del saber por falta de un lenguaje común o universal, lo que, en última instancia, acaba negando la posibilidad del conocimiento.

Dado que ni el paradigma cuantitativo ni el paradigma cualitativo garantizan que los datos y las explicaciones e interpretaciones se aproximen a la realidad social, ni garantizan ciertas cuotas de verdad o rigor respecto a lo que se dice del mundo¹, en ciencias humanas surge una nueva forma de investigación que trata de dar respuesta a este problema: la triangulación.

La triangulación es una forma de conocimiento que parte de la premisa de que ningún método de investigación es superior a otro². Ninguno de los enfoques con los

¹ Cfr. J. Ibáñez, *Del algoritmo al sujeto: Perspectiva de la investigación social*, Madrid, Siglo XXI, p. 213.

² Cfr. N. K. Denzic, *Sociological Methods: a Source Book*, Chicago, Aldine Publishing

que se ha tratado de conocer la realidad social es enteramente válido, pero, al mismo tiempo, tampoco se puede afirmar que ninguno sea enteramente falso. La realidad social es poliédrica, por lo que reconocemos que hay pluralidad de vías de acceso a la misma. En este sentido, todos los paradigmas de investigación poseen algo de verdad, pero ninguno enteramente. Así, la triangulación surge de la necesidad de combinar distintas técnicas de indagación para lograr hallazgos complementarios.

Se han dado muchísimas definiciones sobre la triangulación, cada una aportando ciertos matices, pero, en general, todas giran en torno a la ofrecida por Norman K. Denzin, que ha sido el máximo teórico sobre la conceptualización, la tipología, los rasgos y las limitaciones de dicho procedimiento. Para Norman K. Denzin, la triangulación es la combinación de dos o más teorías, fuentes de datos y/o métodos de investigación³.

El sentido originario del término “triangulación” está en la medición de superficies: si se conocen tres medidas interrelacionadas de un triángulo, es posible calcular las otras distancias y ángulos. Del campo de la medición de superficies, el término pasa a aplicarse al campo de la navegación marítima para conocer la posición exacta de un barco y a la estrategia militar para destruir una oposición que se ataca con fuego cruzado, y de ahí la toman Cambell y Fiske cuando desarrollan su idea de la operacionalización múltiple y de la necesidad de utilizar más de un método en el proceso de medición, para, de esta forma, aumentar la validez de los hallazgos y el grado de confianza en los mismos⁴. Aunque es una metáfora muy discutida -Blaikie⁵ considera que es necesario una moratoria en el uso del concepto y Oppermann⁶ cree que el término es cuestionable porque puede crear una falsa sensación de rigor científico-, creemos que resulta muy gráfica -sobre todo la bélica- para representar lo que significa la triangulación en las ciencias humanas. La triangulación se basa en que una hipótesis que sobrevive a la confrontación de distintas metodologías tiene una mayor validez que si proviene de una sola de ellas. Un único método o un único enfoque de investigación

Company, 1970.

³ Cfr. N. K. Denzig, *Sociological Methods: a Source Book*, cit.

⁴ Cfr. D. T. Campbell y D. W. Fiske, “Convergent and discriminant validation by multitrait-multimethod matrix” en *Psychological Bulletin*, N° 56, 1956, pp. 81-105.

⁵ N. W. H. Blaikie, “A critique of the use of triangulation in social research” en *Quality and Quantity*, N° 25, 1991, pp. 115-136.

⁶ M. Oppermann, “Triangulation - A Methodological discussion” en *International Journal of Tourism Research*, vol. 2, N° 2, 2000, pp. 141-146.

pueden dar lugar a sesgos metodológicos, en los datos o en los investigadores⁷, pero mediante la triangulación se maximizan los criterios de verdad a partir de la *contrastación* de la intersubjetividad y la consecución de confiabilidad y validez en la investigación⁸. Una vez aceptamos que la realidad social no es un fenómeno monolítico, sino poliédrico, la solución más adecuada para acercarnos a la verdad de este fenómeno es hacerlo desde distintas perspectivas, cada una de las cuales se centrará en una cara o aspecto distinto de dicho fenómeno.

Un concepto básico en la triangulación como estrategia de investigación es el de validez, entendida como el grado de adecuación de una medida particular respecto a la realidad a la que se apunta. La validez es el elemento rector que guía la recolección de datos y la interpretación y análisis de los mismos. Con ella no se busca tanto la correspondencia perfecta entre la realidad que se pretende representar y la investigación, cuanto la cercanía entre ambas. La triangulación no aspira a alcanzar la verdad última sobre los fenómenos, sino a obtener una “verdad razonable”, a que sus métodos y explicaciones sean válidos, es decir, lo más cercanos posibles a la realidad. Lo que se busca en último término es la congruencia entre lo dicho por el investigador con respecto a la realidad, de modo que la validación se encuentra más relacionada con la relativa cercanía de las interpretaciones respecto a un fenómeno que con la correspondencia perfecta entre la realidad y ese fenómeno. De esta manera, la triangulación y el concepto de validez surgen como una respuesta al problema que planteaba el relativismo absoluto, que acababa aislando el conocimiento en compartimentos estancos, y que, al rechazar la posibilidad de comunicación objetiva, negaba toda posibilidad de conocimiento. Se acepta la imposibilidad de alcanzar una verdad objetiva, universal y única, pero por medio del multiperspectivismo podemos acercarnos a ella hasta casi alcanzarla. Tal vez no logremos la verdad objetiva, pero sí una “verdad razonable”. La triangulación aumenta la posibilidad de alcanzar la realidad objetiva, buscando ante todo la contrastación en diversos niveles de la investigación en pos de una validación intersubjetiva.

⁷ Cfr. N. W. H. Blaikie, “A critique of the use of triangulation in social research”, cit.; H. W. Smith, *Strategies of Social Research. The Methodological imagination*, Londres, Prentice Hall, 1975 y M. Opperman, “Triangulation - A Methodological discussion”, cit.

⁸ Cfr. B. Glasser y N. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory*, Chicago, Adeline Press, 1967; J. Goetz y M. LeCompte, *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Madrid, Morata, 1988 y S. Taylor y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

Estamos de acuerdo con Bericat⁹ cuando afirma que es necesario aclarar algunos conceptos cuyo uso ambiguo ha hecho que, en numerosas ocasiones, hayan sido utilizados como sinónimos, cuando no lo son, y que pueden inducir a error a la hora de la comprensión del concepto “triangulación”. En primer lugar, hay que distinguir “complementación”, que tiene lugar cuando un mismo objeto de estudio se aborda desde el paradigma cuantitativo y el paradigma cualitativo, dando lugar a dos productos distintos sobre dicho objeto, de la “triangulación”, que tiene lugar cuando el paradigma cuantitativo y el paradigma cualitativo se utilizan en el estudio de un mismo aspecto de la realidad, pero se implementan los métodos de ambos paradigmas y se orientan hacia conclusiones comunes. En segundo lugar, habría que distinguir tanto el concepto de “complementación” como el de “triangulación” del de “combinación”, que se da cuando se utiliza uno de los dos métodos -cualitativo o cuantitativo- para fortalecer la validez del otro compensando sus debilidades.

Denzin considera que la triangulación puede darse en cuatro niveles: triangulación de datos, triangulación de investigadores, triangulación teórica y triangulación metodológica¹⁰.

La triangulación de datos consiste en la utilización de diferentes fuentes de información sobre un mismo fenómeno, con la intención de contrastar la información recabada. Supone el empleo de diferentes estrategias de recogida de datos para verificar las tendencias detectadas en un determinado grupo de observaciones. Se pretende incrementar la variedad de las investigaciones para evitar dificultades, como el sesgo de las unidades de análisis.

La triangulación de investigadores supone el empleo de varios investigadores, cada uno experto en un campo particular, para que cada uno de ellos aporte su propia visión sobre el fenómeno que es objeto de estudio. Con ello se incrementa la calidad y la validez de los resultados, al eliminar el sesgo de un único investigador. Las diferentes perspectivas teóricas y las experiencias prácticas combinadas enriquecen el estudio, el análisis y la investigación¹¹.

⁹ Cfr. E. Bericat, *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*, Barcelona, Ariel, 1998.

¹⁰ Cfr. N. K. Denzín, *Sociological Methods: a Source Book*, cit.

¹¹ Cfr. J. M. Morse y S. E. Chung, “Toward Holism: The Significance of Methodological Pluralism”, en *International Journal of Qualitative Methods.*, vol. 2, nº 3, Artículo 2, 2003, pp. 13-20, p 12, <http://goo.gl/Xch8p>.

La triangulación de teorías consiste en el empleo de diferentes perspectivas teóricas para analizar un mismo grupo de datos, lo que implica considerar todas las hipótesis para evitar sesgos teóricos explícitos. Supone formular hipótesis y *operacionalizar* conceptos desde las distintas posiciones teóricas.

La triangulación metodológica es la más frecuente y por ello se la ha llamado “el arquetipo de la triangulación”. Consiste en la utilización de diferentes métodos para la recolección e interpretación de los datos para mejorar, de este modo, el diagnóstico organizativo¹². La triangulación de métodos puede darse, a su vez, en dos niveles:

a) Triangulación metodológica intramétodo: Se da cuando el investigador escoge un único método como estrategia de investigación, pero aplica distintas técnicas de recogida y análisis de datos; o cuando repite el mismo método de situaciones y momentos distintos. Denzin cree que este tipo de triangulación metodológica no logra superar las limitaciones propias del método de investigación escogido, ya que sólo se utiliza dicho método.

b) Triangulación metodológica entre métodos. Denzin la considera el tipo de triangulación más satisfactoria. Para llevarla a cabo, se combinan distintos métodos de investigación no similares en la medición de una misma unidad de análisis, de modo que se palían las limitaciones de cada método, contrastándolas con las potencialidades de otros métodos. Así, esta forma de triangulación se convierte en un vehículo para la validación cruzada cuando se alcanzan los mismos resultados con métodos distintos que apuntan a la misma dimensión del problema de investigación. De esta forma, se demuestra que los resultados obtenidos no son consecuencia de la utilización de un método particular.

En suma, todas las estrategias de investigación adolecen de ciertos inconvenientes, pero, al mismo tiempo, todas poseen ciertas ventajas. Articulándolas pretendemos ajustar las potencialidades de cada una de ellas con cada uno de los objetivos marcados en la investigación. De este modo, las limitaciones de cada estrategia se ven solventadas con las potencialidades de las otras. Por ello, en la triangulación no se trata de subordinar unas estrategias de investigación a otras, sino de articularlas o combinarlas en un mismo proyecto, en función del objetivo que pretendamos cubrir.

¹² Cfr. J. Paul, “Between Method Triangulation”, *The International Journal of Organizational Analysis*, Vol. 4, Nº 2, Abril, 1996, pp. 135-153.

Las ventajas de la triangulación como estrategia de investigación son evidentes, ya que cubren más dimensiones de la realidad social y así se alcanza información más profunda y diversificada. Los resultados adquieren mayor grado de validez, porque alcanzamos los hallazgos con métodos diferentes, y se hace más fácil la comparación de los datos por métodos distintos. Además, integra y complementa la metodología cuantitativa y la cualitativa, y la teoría queda más reforzada al ser confirmada (y, si no lo es, tenemos mayor fundamento para su modificación¹³).

2. 2. LA TRIANGULACIÓN DE INVESTIGADORES EN ESTA INVESTIGACIÓN

Una triangulación de investigadores sería el equivalente a lo que se conoce actualmente por equipos interdisciplinarios. Como se acaba de señalar, este tipo de investigación aporta unos resultados muy variables al eliminar el sesgo que se deriva de la mirada de un único investigador. En este sentido, nos gustaría citar como ejemplo de triangulación de investigadores el estupendo trabajo realizado a cabo por Lloyd, Mabogunje y Awe de la ciudad nigeriana de Ibadan¹⁴. La presencia de un antropólogo, un geógrafo y un historiador dotó al proyecto una gran variedad y amplitud: los geógrafos se encargaron de analizar la evolución de la forma de la ciudad y de su relación con el entorno agrícola; los antropólogos se centraron en los grupos étnicos y las clases sociales que conformaban la ciudad, y los economistas llevaron a cabo un análisis pormenorizado del trabajo, los mercados, el desempleo y otros fenómenos. El resultado de este estudio fue que, a partir de la triangulación de los investigadores, se consiguió paliar en gran medida el sesgo introducido por la visión de un único investigador. Desgraciadamente, las características de un proyecto de investigación como esta tesis doctoral no nos permiten emular el trabajo de Lloyd, Mabogunle y Awe, pues esta tesis no puede triangular investigadores. Sin embargo, en la medida de lo posible, se ha procurado paliar el sesgo introducido por un único investigador recurriendo a grupos de discusión. El autor de esta investigación procuró en todo momento mantener informados acerca de sus hallazgos a una serie de personas de contrastada capacidad, entre los que destaca el director de esta tesis doctoral. La

¹³ Cfr. M. A. Cea D'Ancona, *Metodología cuantitativa: Estrategias y Técnicas de Investigación*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

¹⁴ Cfr. P. C. Lloyd, A. L. Mabogunje y B. Awe (eds.), *The city of Ibadan*, Londres, Cambridge University Press, 1967.

finalidad de estos grupos de discusión era que las personas consultadas pusiesen de relieve el sesgo de las investigaciones que se estaba llevando a cabo.

2. 3. LA TRIANGULACIÓN DE MÉTODOS EN ESTA INVESTIGACIÓN Y LA CUESTIÓN DEL INMANENTISMO EN LA CIENCIA LITERARIA

2. 3. 1. ¿MÉTODOS INMANENTES O MÉTODOS HOLISTAS?

La primera pregunta que surge a un investigador que se propone triangular métodos es qué métodos triangular. En ciencia literaria, la respuesta a esta pregunta viene determinada por la concepción que se tenga de la ciencia de la literatura, y esto nos lleva inevitablemente a la segunda de las preguntas que nos planteábamos a la hora de explicitar los axiomas teóricos y los presupuestos metodológicos de esta investigación: ¿el sentido del texto literario reside en las palabras -inmanentismo- o, por el contrario, existen una serie de condicionantes externos que hay que tener en cuenta para poder interpretarlo? El problema del inmanentismo en ciencia literaria está estrechamente ligado al extenso debate acerca de si la literatura es un producto exclusivamente lingüístico y estético o si, por el contrario, también es un fenómeno psicológico y social. Si optamos por la primera opción habremos por fuerza de limitarnos a métodos puramente literarios; si, por el contrario, no decantamos por la segunda, la pluralidad metodológica será muchísimo mayor.

Esta investigación parte de la convicción de que todo hecho literario es un fenómeno complejo y caleidoscópico en el que entran en juego, al menos, elementos lingüísticos, estéticos, psicológicos y sociales. Como dice Robert Escarpit,

“en cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico. Para decirlo de otra forma, hay, por lo menos, tres mil maneras de explorar el hecho literario.

Esta triple dependencia de la literatura a los mundos de los espíritus individuales, de las formas abstractas y de las estructuras colectivas ha complicado su estudio”¹⁵.

¹⁵ R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit., pp. 6-7.

La literatura no es un fenómeno aislado que tenga lugar en un mundo paralelo al margen de la sociedad por lo que, además de la dimensión lingüística y estética de la que se han ocupado otras con corrientes de crítica literaria, es necesario atender a su dimensión psicológica y social. Ninguno de los tres vértices del triángulo de la literatura que propone Escarpit puede ser interpretado por sí mismo al margen de la colectividad en que se integran.

Para empezar, el autor escribe en el seno de una sociedad. Sin incurrir en los excesos nacionalistas a los que en ocasiones se dejaba arrastrar, es menester reconocerle a la crítica literaria romántica el mérito de haber puesto de manifiesto la importancia del contexto en el que el autor escribe la obra. El autor y su psicología son fruto de la sociedad en la que nació y en la que se formó¹⁶. La forma de concebir el mundo que proyecta sobre la obra no es una creación exclusivamente individual, sino que es congruente con aquello que ha aprendido a lo largo de su vida, y esos conocimientos son, en gran medida, conocimientos sociales. Cualquier definición que hagamos del ser humano tiene que contemplar por obligación que es un animal cultural, en el sentido de que aprende una serie de tradiciones y estilos de vida, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar -su conducta-, y que estas tradiciones y estilos de vida son aprendidos de sus semejantes en el seno de una cultura¹⁷. Ya concebamos la cultura desde un punto de vista muy amplio, como hacía Sir Edward Burnett Tylor, entendiendo por esta todo aquello que es aprendido por el ser humano¹⁸, ya le apliquemos un significado restringido a las reglas mentales para actuar y hablar compartidas por los miembros de una determinada sociedad¹⁹ y no veamos en ella más que los significados compartidos por una comunidad²⁰, el caso es que todos los seres humanos hemos aprendido nuestro modo de pensar, nuestro modo de sentir y nuestro

¹⁶ Cfr. *Mme de Staël, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, cit.; Ch. A. Sainte-Beuve, *Trois Portraits Littéraires*, cit. y H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, cit.

¹⁷ Cfr. M. Harris, *Antropología cultural*, cit., p. 21.

¹⁸ “La cultura [...] en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (E. B. Tylor, *Primitive culture*, Londres, J. Murray, 1871, p. 1).

¹⁹ Cfr. W. H. Goodenough, *Description and comparison in Cultural Anthropology*, Chicago, Aldine, 1970.

²⁰ Cfr. M. Douglas, *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza Editorial, 1978; C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, Madrid, Gedisa, 2003 y V. Turner, *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

modo de actuar. Cuando un escritor escribe, no lo puede hacer al margen de todo aquello que ha aprendido, sino que, muy al contrario, sus escritos estarán determinados por estos aprendizajes. Inevitablemente el escritor entronca con una tradición, ya que, desde el momento en que se pone a escribir, está usando los significados sociales compartidos que ha aprendido en su cultura. No sólo encuentra en la tradición literaria estructuras preexistentes, convenciones poéticas, géneros, etc., que interioriza y usa en su obra²¹, sino que su condicionamiento por la cultura va mucho más allá, porque lo que en última instancia aprende es una visión del mundo. Podría darse el caso de que tratase de cambiar esta visión del mundo colectiva con una obra que trate de remover las conciencias de los lectores respecto a algún aspecto de su propia sociedad que el autor considere inadecuado, pero, aún en este caso, esa visión del mundo socialmente compartida está presente, y es necesario tenerla en cuenta a la hora de interpretar la obra literaria.

Desde el extremo opuesto, desde el público receptor de la obra, tampoco podemos entender el fenómeno literario sin tener en cuenta la sociedad y la cultura en la que se inserta. No es este el lugar para rescatar todos los hallazgos de la Estética la Recepción en cuanto a la figura del lector en la literatura y su importancia para completar el círculo de la comunicación literaria. Baste decir que, tanto en la vertiente investigadora de la recepción histórica propiamente dicha de Jauss²² (rezeptiongeschichte), como en la indagación en los procesos cognitivos de lectura (estética del efecto) de Iser²³, se contempla al lector como un ser social determinado por la sociedad y la cultura en la que se inserta. La interpretación que hace el lector del texto no se realiza desde el vacío cognitivo, sino que se lleva a cabo desde un sistema de referencias que modula la disposición del lector frente a dicha obra, al que Jauss llama “horizonte de expectativas”²⁴. Este horizonte de expectativas tiene un aspecto social, más general, que consiste en una precomprensión de la realidad cotidiana, del mundo y de la vida, y un aspecto más propiamente literario, regido por los códigos estéticos de la literatura de la época, por las normas específicas del género y por las formas canónicas

²¹ Cfr. Pichois, C. y Rousseau, A., (1969): *La literatura comparada*, cit., p. 197.

²² Cfr. H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976.

²³ Cfr. W. Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en VVAA., *Teoría de la recepción*, Madrid, Cátedra, 1995.

²⁴ Cfr. R. H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978, p 36.

de relacionar ficción y realidad. Ambos aspectos están presentes tanto en el autor como en el lector, y son aprendidos por ellos en el seno de una cultura.

Finalmente, y pese que a primera vista pueda parecer lo contrario, tampoco se pueden encontrar en el texto aspectos puramente literarios. A pesar de los encomiables esfuerzos del formalismo ruso por encontrar la literariedad y la especificidad de la literatura en el particular uso formal que se hace en ella del lenguaje, esta perspectiva como indica María Victoria Escandell,

“resulta insuficiente, ya que es difícil encontrar propiedades formales o fenómenos lingüísticos comunes a todo tipo de obras literarias: no hay ni palabras, ni construcciones, ni tipos de estructuración particular que puedan considerarse exclusivos del lenguaje literario y que sirvan para caracterizar inequívocamente la literatura frente a lo demás. Dicho de otro modo, ningún rasgo lingüístico aislado puede convertirse en una condición necesaria o suficiente para determinar de manera automática la literariedad de un texto”²⁵.

La historia de la teoría y la crítica literaria nos demuestran que esos supuestos valores estéticos inherentes al texto literario no son universales, sino que, más bien, varían diacrónica y diatópicamente en función de las culturas. Prueba de ello es que, como afirma Escandell,

“Hay obras que, en principio, ni fueron concebidas como obras literarias, ni fueron consideradas como tales en su época; sin embargo, hoy gozan de un reconocimiento unánime por parte de la literatura. Es el caso de muchas cartas, memorias o diarios. Igualmente, una gran parte de lo que consideramos literatura medieval probablemente en su momento no habría recibido tal tratamiento”²⁶.

En consecuencia, sostenemos que la literatura es un fenómeno que debe ser entendido teniendo en cuenta, además de su dimensión lingüística y estética, su dimensión social. A este respecto, Teun A. van Dijk afirma lo siguiente:

“Que una teoría de la literatura debería ser una teoría de todas las propiedades relevantes de la comunicación literaria puede inferirse ya del hecho bien conocido de que ninguna estructura del texto es en cuanto tal necesaria y exclusivamente “literaria”. Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el

²⁵ M. V. Escandell, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 201.

²⁶ M. V. Escandell, *Introducción a la pragmática*, cit., p. 210.

tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, “retóricos”) son propios tanto de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc. Por consiguiente, no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto “es o no” literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación. [...] Estas propiedades psicológicas de la comunicación literaria no son independientes. Nuestros sistemas de conocimiento, creencias, deseos, normas, etc., están socialmente delimitados: dependen de las reglas, convenciones, normas, valores, y otras propiedades de una cultura o comunidad. Aprendemos las convenciones específicas de la comunicación literaria en contextos sociales de educación e instituciones. Junto con ideologías que se ocupan de propiedades y valores “característicos” de la literatura y el arte -y sus «creadores»-²⁷.

Estamos de acuerdo con Itamar Even-Zohar a la hora de considerar que hasta los valores estéticos están determinados por condicionantes sociales²⁸, y creemos, con Even-Zohar, que esos valores estéticos no se limitan a cuestiones estrictamente formales, como defendía Jakobson²⁹. En este sentido, resulta especialmente significativo el concepto de “repertorio” introducido por el investigador hebreo. De acuerdo con Zohar, un “repertorio” es un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, es decir, su producción y su consumo³⁰. El concepto de repertorio abarca tanto cuestiones formales -lo que sería el “código”- como cuestiones de contenido -los elementos, los componentes, el léxico, etc.-. Considerar que la literatura es una cuestión estrictamente formal es obviar una buena parte de cada obra literaria. No debemos olvidar que las obras literarias vehiculan significados. Cuando Rubén Darío compone su *Sonatina* u Homero sus dos cantos épicos, no cabe duda de que les mueven ciertas preocupaciones estético-formales. Pero no es menos cierto que estos poemas nos hablan de algo. Interpretar la *Sonatina* o *La Iliada* atendiendo exclusivamente a sus rasgos formales es

²⁷ T. A. Van Dijk, “La pragmática de la comunicación literaria”, en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco, 1987, pp. 171-194, pp. 178-179.

²⁸ Cfr. I. Even-Zohar, “Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en M. Iglesias Santos, (ed.) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, pp. 23-52; “Polysystem Studies”, en *Poetics Today* Vol. 11, Nº 1, Durham, Duke University Press, 1990.

²⁹ Cfr. R. Jakobson, *Cuestiones de poética*, cit.

³⁰ Cfr. I. Even-Zohar, “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas”, cit., p. 29.

cercenar de antemano la interpretación. La obra literaria es un mundo de palabras, compuesto, por tanto, de significantes y significados. Del mismo modo que una palabra no está únicamente constituida por los rasgos fónicos que la componen, una obra literaria no se limita a los recursos formales que la alejan de la comunicación ordinaria. Hasta la obra más radicalmente vanguardista que lleve hasta el extremo la idea de Mallarmé del arte por el arte vehicula en última instancia un significado, a saber, una determinada reflexión sobre el arte poético. El canto séptimo de *Altazor* de Vicente Huidobro, por citar un ejemplo, con aquellos versos reducidos a simples fonemas aparentemente carentes de significado³¹, también está transmitiendo significado: la reflexión sobre el quehacer poético, la desarticulación del lenguaje y las ideas teóricas de la vanguardia.

De acuerdo con Itamar Even-Zohar, estos valores estéticos que afectan tanto a la forma como al contenido son consecuencia de una determinada cultura. Cada cultura tiene dentro de ella un polisistema literario, dentro del cual se sanciona qué literatura se canoniza y cuál no y cómo se alcanza la excelencia. No existen criterios universales para determinar qué se entiende por literatura y por obras maestras. Prueba de ello es, como acabamos de ver, que lo que se consideraba literatura en una época puede no considerarse como tal tiempo después, y viceversa. Asimismo, los gustos cambian con las épocas y los polisistemas, y lo que se considera una obra maestra en un determinado

³¹ Lunatando
 Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciente auronida
Lalalí
Io ia
iii o
Ai a i ai a i i i i o ia

(V. Huidobro, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Barcelona, Compañía iberoamericana de publicaciones, 1931, pp. 110-111).

lugar y en un determinado momento no tiene por qué coincidir con lo que se considerará en otro momento y en otro lugar. Así, por ejemplo, el *Quijote*, considerado hoy en los círculos universitarios una obra maestra sin discusión, era considerado como una obra vulgar en el Neoclasicismo, por no respetar los cánones clásicos. Hoy en día no se considera un valor estético adecuarse a las normas, de modo que aquello que convertía al *Quijote* en una obra vulgar a los ojos de un crítico literario del siglo XVIII, en la actualidad no se considera una tacha, sino todo lo contrario.

Tampoco los valores estéticos que afectan al contenido son universales. En la Rusia postrevolucionaria se consideraba un valor estético que la obra vehiculase ciertos contenidos que contribuyesen a la causa comunista. Este hecho llevó a que la Unión Soviética estalinista considerase a Gorki y su obra *La madre* o a *Murieron por su patria* de Sholokov como el referente de la excelencia. En la actualidad, habiendo dejado atrás aquel régimen y siendo de dominio público las atrocidades cometidas en su nombre, la fuerte carga ideológica de *La madre* o de *Murieron por su patria* relega las obras a un segundo plano a los ojos de la crítica literaria occidental.

El “repertorio” no afecta sólo a la recepción, sino también al acto mismo de la creación. Poetas españoles de la generación del cuarenta, como Blas de Otero o Gabriel Celaya, depuran su lenguaje poético de cualquier elemento que pueda dificultar su comprensión, porque en el contexto político en el que escriben, muy marcado por ideas políticas de izquierdas, se considera la sencillez un valor estético, ya que se pretende hacer de la poesía un instrumento de acción social, y la dificultad de comprensión sería un inconveniente a este respecto. No mucho antes, apenas treinta años, la dificultad de los versos de *Trilce*, de César Vallejo, se considera un valor importante, ya que esta obra se compone en el contexto de un polisistema que considera la poesía, y el arte en general, como una labor propia de las élites intelectuales.

Sin embargo, y aunque estoy convencido de la dependencia de la literatura con respecto de la cultura, considero necesario desmarcarme de las posturas relativistas extremas. Decir que los valores estéticos son convenciones culturales aprendidas no implica sostener que la literatura sea un fenómeno exclusivamente euroasiático, y que tratar de aplicar esta categoría analítica a otras culturas sea incurrir en etnocentrismo. Sencillamente, lo único que se defiende en esta tesis es que, aunque es posible identificar la literatura como categoría universal de conducta y pensamiento en todas las culturas humanas, la sanción entre lo que es literatura y lo que no lo es carece de rango

universal, por lo que resulta imprescindible atender también a esta dimensión cultural.

Dado que los tres vértices del triángulo literario -creador, texto y receptor- son el resultado de la cultura en la que se insertan, una crítica literaria inmanentista que pase por alto este hecho está condenada de antemano a fracasar. Por ello, los métodos empleados en esta investigación han sido seleccionados de acuerdo con su capacidad para sacar a la luz datos que tengan en cuenta esta dimensión social y cultural de la literatura.

El hecho de interpretar el fenómeno literario en función de su dimensión cultural no implica que estemos aceptando posturas relativistas extremas. Al afirmar que la literatura, como cualquier otra manifestación humana, es un fenómeno cultural en el sentido de que es aprendido, no estamos sosteniendo que la crítica literaria deba situarse exclusivamente en el nivel pragmático, ya que en este caso incurriríamos en el error de ignorar que el texto literario tiene componentes sintácticos o semánticos que colaboran a hacerlo literario. Los textos artísticos tienen una estructura compleja que les dota de una mayor capacidad comunicativa que la lengua normal³², pero esto no es suficiente para explicar dicho fenómeno, ya que la comunicación literaria se enmarca en un entorno social que es imprescindible tener en cuenta si pretendemos entender y explicar el fenómeno literario. La crítica antropológica no es la única forma válida de crítica. Todas lo son de una forma u otra. La crítica antropológica sólo pretende llenar el vacío existente con respecto a la relación entre cultura y literatura.

2. 3. 2. MÉTODOS TRIANGULADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN

Anthony Giddens propone varios métodos de investigación en ciencias sociales³³. Como veremos, no todos pueden aplicarse fácilmente a la investigación literaria, aunque sí la mayoría de ellos.

2. 3. 2. 1. *El trabajo de campo*

El trabajo de campo tiene que quedar por fuerza al margen, salvo que el investigador se ponga de acuerdo con un autor para compartir con él los momentos en

³² Cfr. J. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

³³ Cfr. A. Giddens, *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 683-690.

que está creando. Es indudable que una investigación de este tipo sería hartamente interesante y arrojaría muchísima luz sobre la naturaleza de la literatura, pero por cuestiones de viabilidad tenemos que dejar al margen este método en esta investigación.

2.3.2.2. *La encuesta*

Exceptuando algunos casos, como el de la sociología de la literatura de Robert Escarpit, la encuesta apenas se ha utilizado como forma de sacar a la luz los datos. El científico literario tiende a considerar que los efectos que produce en él la obra literaria son universales. Sin embargo, esto no tiene por qué ser así. Cuando diseñamos esta investigación, empezamos dando por sentado que la subversión de los motivos producía universalmente un efecto cómico. Si no hubiésemos contrastado este hecho, podríamos estar introduciendo una importante fuente de sesgo en la investigación. Como en el caso del trabajo de campo, por cuestiones de medios, no hemos podido realizar una encuesta exhaustiva a partir de formularios. Pero hemos tratado de paliar este sesgo preguntando directamente a un número lo bastante alto de personas para que la muestra fuese lo suficientemente fiable. Por supuesto, el muestreo se realizó de forma aleatoria, ya que esta es la única forma de asegurarse de que una muestra es representativa³⁴.

2.3.2.3. *La experimentación*

En las páginas precedentes hemos comentado en reiteradas ocasiones que una de las diferencias fundamentales entre las ciencias naturales y las humanas es la capacidad de experimentar, porque, como dice Guiddens, “Sólo los grupos pequeños de individuos resultan manejables en un laboratorio y, en tales experimentos, la gente sabe que está siendo estudiada y puede comportarse de forma poco natural”³⁵.

Con la experimentación sucede exactamente lo mismo que con el trabajo de campo y la encuesta aplicada a la ciencia literaria: es difícil analizar lo que experimenta un escritor a la hora de escribir o un lector al leer la obra.

En cualquier caso, aunque la experimentación en ciencias humanas no sea tan efectiva como en ciencias naturales, este método empleado con cierta imaginación sí

³⁴ Cfr. A. Giddens, *Sociología*, cit, p. 686.

³⁵ A. Giddens, *Sociología*, cit, p. 689.

puede aportar algo. En el caso de una tesis doctoral de estas características, lo que sí era viable era hacer algunos bocetos de caricaturas. Dado que considero que la subversión de motivos con efecto cómico no es un fenómeno exclusivo de la literatura, experimentar con dibujos era un método válido. En consecuencia, se les presentó a diferentes personas una serie de dibujos caricaturescos. Algunos eran simplemente dibujos de personas con rasgos físicos deformados; los demás eran personajes que tradicionalmente caerían dentro la literatura de la seriedad, como Superman, un empresario de éxito o un soldado, a los que se les habían subvertido sus características fundamentales. A la pregunta de qué dibujos resultaban cómicos, el cien por cien de los encuestados señalaron los personajes típicos de la literatura de la seriedad con atributos subvertidos. De los otros dibujos se limitaron a afirmar que eran grotescos, groseros o extravagantes.

2. 3. 2. 4. *La historia de vida*

A juicio de Giddens, la “historia de vida” en ciencias sociales “se compone del material biográfico que se recoge sobre ciertos individuos y que, normalmente, ellos mismos relatan”³⁶. Hay ciertos autores que consideran que las historias de vida son poco fiables como método para sacar a la luz los datos. Sin embargo, nosotros consideramos que la historia de la vida de los autores de las obras que nos proponemos estudiar es de un valor incalculable para contextualizar al autor y la obra en el momento y espacio cultural en que tuvo lugar la creación.

En ciencia de la literatura es difícil que los propios autores sean los que nos proporcionen los datos directamente (y los autores objeto de estudio de esta tesis han fallecido). Sin embargo, no es necesario entrevistarse directamente con el autor para poder trazar su propia historia de vida. La literatura es una de las ciencias más fecundas en biografías de autores, por lo que, para trazar la historia de vida de cualquier autor, es relativamente fácil acceder a una o varias biografías escritas sobre él.

³⁶ Cfr. A. Giddens, *Sociología*, cit, p. 688.

2. 3. 2. 5. *El análisis histórico*

Estudiar los datos desde un punto de vista histórico es esencial para cualquier trabajo de ciencia de la literatura, ya que contextualiza en el plano temporal las obras estudiadas. Lo que se considera hoy en día como cómico no tiene por qué coincidir necesariamente con lo que se entendía como tal en siglos pasados, o un mismo motivo puede adquirir diferentes apariencias en función del momento histórico en que se concrete.

El análisis histórico se encuentra con el mismo problema que la historia de vida: preguntar por los acontecimientos del pasado en una entrevista oral sería prácticamente imposible, por la falta de supervivientes y porque el tiempo invertido en reconstruir el pasado a través de historias orales sería excesivo. Por eso hay que optar por una investigación documental acerca del pasado.

Aplicar el método de análisis histórico a la ciencia de la literatura supone, en cierta manera, recuperar alguno de los presupuestos de la vieja literatura comparada francesa y de la historia de la literatura, entendida esta en su aspecto más relacionado con los acontecimientos. Desde ciertas corrientes de la ciencia literaria moderna, sobre todo desde la literatura comparada de la escuela americana, se ha desprestigiado el historicismo en la ciencia de la literatura, porque se entendía que, aun cuando dos literaturas no hubiesen tenido relación histórica alguna, siempre era posible comparar los géneros literarios que ambas habían elaborado. A nuestro entender, este hecho no es incompatible con dotar a los estudios literarios de una perspectiva histórica. En este sentido, nuestra postura coincide con la de René Étiemble, cuando no rechaza del todo la historia y le atribuye a esta la función de situar la obra. Ninguna obra puede ser estudiada independientemente de las condiciones en las que ha sido creada porque, como hemos visto cuando nos referíamos a la relación entre literatura y sociedad y cultura, el hombre y su obra viven en la historia con sus condicionantes y mutaciones³⁷. Esto no quiere decir, claro está, que la ciencia de la literatura deba limitarse estrictamente a datos y conclusiones puramente históricas.

2. 3. 2. 6. *La comparación*

³⁷ Cfr. R. Étiemble, *Essai de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard, 1973, p. 277 y R. Étiemble, *Savoir et gout*, París, Gallimard, 1958, pp. 26-27.

Hablar de comparación como método de la ciencia literaria nos remite inevitablemente a la fecunda literatura que hay sobre el tema. Como hemos visto en páginas anteriores, desde que en el siglo XIX la literatura comparada surge como disciplina autónoma en el seno de la Universidad, no ha cesado el debate en torno a ella. Dice Susan Basnett³⁸ que, tarde o temprano, cualquier persona que pretende trabajar en el ámbito de la literatura comparada ha de intentar responder a la pregunta inevitable: ¿qué es la literatura comparada? Esta afirmación puesta en boca de alguien que conoce tan bien la disciplina como Basnett resulta harto reveladora. Seguro que nadie que acometa una investigación de física o de química se preguntará qué es la física o qué es la química. Esto es debido a que la física o la química son disciplinas, áreas o ciencias con una larga y profusa historia y unos métodos y objetivos de estudio perfectamente definidos, gracias, precisamente, a esa larga historia. Sin embargo, la literatura comparada es una disciplina o método con apenas dos siglos de historia, lo que provoca que los principios, métodos, objetivos y objetos de estudio fluctúen ostensiblemente de unos autores a otros. Ejemplo de ello es el artículo “Introducción: Literatura General y comparada. Aspectos de una metodología comparatista” de Manfred Schmelling, en el que se trata de hacer una breve reseña de la opinión de diez autores representativos sobre los materiales, los métodos y los objetivos de la literatura comparada, sin que apenas haya coincidencias entre la concepción de cada uno de ellos³⁹. No consideramos que esta investigación responda a lo que actualmente se conoce en los círculos universitarios como una investigación de literatura comparada en sentido estricto. Como señalaremos a continuación, para nosotros la literatura comparada no es más que un método a través del cual sacar a la luz unas determinadas categorías analíticas que nos permitan enfrentarnos al estudio del fenómeno literario. A nuestro modo de ver, de acuerdo con Susan Basnett, la literatura comparada “trata del estudio de textos a través de diferentes culturas, [...] abarca un ámbito interdisciplinario y [...] tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio”⁴⁰. En este sentido, nuestra investigación se propone estudiar un fenómeno como el motivo

³⁸ Cfr. S. Basnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit.

³⁹ Cfr. M. Schmelling, “Introducción: Literatura General y comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, en M. Schmelling (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 6-10.

⁴⁰ Basnett, S. “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit., p. 86.

picaresco, partiendo de textos literarios de diferentes autores, con la intención de comprobar si existen unas leyes universales que dirijan la literatura humorística más allá de cualquier manifestación individual y, en el caso de que existan, nos proponemos explicar estas leyes ayudándonos de los estudios de la antropología social y cultural. Sin embargo, dada la enorme ambigüedad que rodea a la comparación en la ciencia literaria, nos vemos obligados a detenernos a aclarar determinados aspectos.

En primer lugar, estoy de acuerdo con Nivelles cuando afirma que, en el debate en torno a la propia existencia y a la utilidad de la literatura comparada, importan bastante menos los esfuerzos de delimitación y las pretensiones de autonomía que los resultados conscientes e impositivos de la investigación⁴¹.

En nuestra opinión, la comparación por la comparación en los estudios literarios carece de sentido más allá de la simple erudición. Conocer que tal o cual rasgo o aspecto está presente en diferentes obras o autores, si no se acompaña de una explicación de este hecho, es un esfuerzo vacío, y estamos de acuerdo con Benedetto Croce cuando acusaba a los primeros comparatistas franceses, atrapados en las “relaciones de hecho”, de producir conocimientos estériles de cara a la ciencia literaria⁴². Acudimos a la comparación porque este método posibilita una exploración adecuada de un extenso campo de trabajo⁴³. Consideramos superados los viejos estudios basados en “relaciones de hecho” sin intentar construir una tipología de las mismas, y nos adherimos al nuevo paradigma americano que sigue los pasos del estructuralismo de la escuela de Praga y de las tipologías sistémicas de las relaciones literarias propuestas por Durísín y continuados con entusiasmo por autores como Swiggers, Fokkema y Marino, que conciben la literatura comparada no como relaciones entre autores y entre obras, sino entre sistemas y subsistemas gobernados por normas y tendencias⁴⁴. La comparación es el método para sacar a la luz las relaciones, pero en ningún momento consideramos que un estudio de ciencia literaria deba detenerse ahí, sino que debe explicar estas relaciones dentro del sistema de comunicación y de un aparato ideológico

⁴¹ Cfr. A. Nivelles, “¿Para qué sirve la literatura comparada?”, M. Schmelling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., p. 197.

⁴² Cfr. B. Croce. “La literatura comparada”, en M. J. Vega y N. Carbonell *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. pp. 32-35.

⁴³ Cfr. A. Nivelles, “¿Para qué sirve la literatura comparada?”, cit.

⁴⁴ Cfr. D. Romero López, “Impulsos en literatura comparada”, en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit.

estratificado⁴⁵. La puesta en evidencia de ciertas relaciones o recurrencias literarias no nos dice nada acerca de las características y la naturaleza de la literatura. Son las explicaciones que damos de esas relaciones las que nos aportan algo para la comprensión del fenómeno literario en general. El estudio de las “relaciones de hecho” sólo aporta ciertos conocimientos particulares, pero la literatura general no es la suma de estos conocimientos particulares, sino la relación y la explicación de por qué se dan estas regularidades. Como dice Marino,

“Dos textos que coinciden en algún aspecto, sin que hayan estado en contacto directo constituyen también un «hecho» según la acepción positivista más ortodoxa. Todo lo que se somete a la observación objetiva es «científico». Si bien es cierto que existen relaciones entre hechos debidas a la homologías de estructuras, de textos, de valores, etc. ¿con qué derecho se las puede excluir del comparatismo? No hace falta ser muy agudo (comparativista) para darse cuenta de que el estudio de las «relaciones entre hechos» (de tipo causal o documental) no lleva, a fin de cuentas, más que a observaciones empíricas sobre algo que nada tiene de general, de significativo, de específicamente literario”⁴⁶.

A nuestro parecer, la literatura comparada tiene que superar las limitadas explicaciones difusionistas y sacar a la luz categorías analíticas que permitan la comprensión del fenómeno literario. No se trata tanto de considerar las relaciones exteriores, como las relaciones interiores⁴⁷.

Para poder sacar a la luz estas relaciones interiores, el primer prejuicio decimonónico del que tiene que liberarse la comparación en literatura es el de limitarse a llevarla a cabo entre dos obras pertenecientes a dos literaturas nacionales distintas.

Aparentemente, la literatura comparada nace como reacción a los estudios de carácter nacional. El siglo XIX es el siglo en el que nacen los nacionalismos. Dice Claudio Guillén que la literatura comparada nace con la posibilidad de comparar, cuando, en el siglo XIX, la idea de una literatura única y universal, que seguía los modelos clásicos, deja paso a la idea de muchas literaturas diferentes condicionadas cada una por su propio contexto⁴⁸. El mismo Joseph Texte ve el origen de la literatura comparada en el surgimiento de las conciencias nacionales en Alemania como reacción

⁴⁵ Cfr. P. Swiggers, “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”, en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit.

⁴⁶ A. Marino, “Replantarse la literatura comparada”, cit., p. 45.

⁴⁷ Cfr. H. M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, París, Nizet, 1970, p. 43.

⁴⁸ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit., p. 33.

a la invasión francesa⁴⁹. Es necesario que surja el concepto de nación y de frontera, para que aparezca la literatura comparada, que pretende establecer relaciones entre dos literaturas nacionales por encima de las fronteras. En este sentido, resulta paradójico que un movimiento universalista, que pretende trascender las fronteras, esté ligado en su origen y dependa del concepto de nacionalismo⁵⁰ al considerar que para hacer literatura comparada había que cruzar alguna frontera, ya fuera lingüística, étnica o cultural, ya que precisamente en esta idea de frontera es en la que reside la ideología nacionalista. Esta idea de comparar más allá de las fronteras es un primer paso para superar los nacionalismos, ya que se considera que no existen literaturas aisladas, pero, al mismo tiempo, y paradójicamente, para poder comparar dos literaturas nacionales hay que partir de la premisa de que la literatura es la expresión de un estado social determinado, de una tribu, un clan o una nación. Comparar dos literaturas nacionales requiere que la literatura tenga un carácter completamente local o nacional y que la totalidad de las obras compuestas dentro de esa nación compartan una serie de rasgos comunes que definan su naturaleza. Entonces comparamos las obras pertenecientes a dos naciones diferentes que serán distintas entre sí, pero similares a todas aquellas con las que comparte su pertenencia a su literatura nacional. Lo que empezó siendo un movimiento cosmopolita que pretendía demostrar la interdependencia de las literaturas más allá de las fronteras nacionales o lingüísticas, tenía en su origen el germen de un movimiento nacionalista, ya que necesitaba la idea de nación para poder traspasar estas fronteras⁵¹.

Dice S. Prawer, haciéndose eco de esta ideología nacionalista, que “nadie en su sano juicio puede negarse a reconocer las divergencias debidas a las fuerzas sociales, educativas, geográficas e históricas que han dado forma a las diferentes naciones y a sus escritores”⁵². A nuestro modo de ver, sin embargo, el hecho de utilizar una categoría analítica como “literatura nacional” incorpora algunas ideas implícitas que el razonamiento y la observación de la realidad refutan incuestionablemente. Nuestra crítica al empleo de una categoría analítica como “literatura nacional” se basa en dos aspectos: por un lado, el concepto de nación o de comunidad no es un concepto natural,

⁴⁹ Cfr. J. Texte, “Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia”, cit.

⁵⁰ Cfr. R. Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, cit., pp. 82-84.

⁵¹ Cfr. A. Martín Jiménez, “Literatura General y ‘Literatura comparada’: la comparación como método de la Crítica Literaria”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, 1998, págs. 129-150.

⁵² S. Prawer, “¿Qué es la literatura comparada?”, en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., pp. 21-35, p. 30.

sino que está cargado de supuestos acerca de los vínculos sociales y su construcción simbólica; por otro, la categoría analítica de “literatura nacional” ofrece una imagen excesivamente homogénea de lo que realmente son las culturas, al mismo tiempo que da una imagen aislada de las mismas.

En cuanto al primero de estos dos aspectos, es necesario señalar que no se puede identificar en absoluto el concepto de cultura con el concepto de nación. Una cosa es que se haya utilizado el concepto de cultura como justificación de la creación de unos determinados estados-nación, y otra muy distinta es que ese vínculo exista de forma natural. En este sentido, el caso de nuestro país es paradigmático. Aunque todos pertenecemos a un estado-nación que reconocemos con el nombre de España, dentro de este estado nación único existen -o así al menos lo reconoce nuestra Constitución- diferentes culturas. El caso de España no es una excepción, sino que lo mismo sucede en Canadá, Estados Unidos, muchos países de África, etc.; hasta el punto de que la norma general es que dentro de los estados-nación mundiales se reconozca la existencia de varias culturas diferentes.

Este problema sería muy sencillo de solucionar para la ideología nacionalista que subyace debajo de la idea de literatura nacional, afirmando sencillamente que el problema consiste en que, por cuestiones políticas, existe un desajuste en el mundo entre las diferentes culturas existentes y las diferentes naciones, y que lo que se debe hacer no es comparar literaturas nacionales, sino literaturas pertenecientes a diferentes culturas, ya sean culturas pertenecientes a un mismo estado-nación, ya pertenezcan a dos estados-nación. Así, habría que hablar de literaturas culturales con más propiedad que de literaturas nacionales o bien, como José Lambert, conjugar criterios socio-políticos y lingüísticos y trabajar con sistemas literarios localizados de manera concreta -en vez de hablar de literatura belga o de literatura española, hablaríamos de literaturas en Bélgica, incluyendo la belga, flamenca, valona y francesa, o de literaturas en España, incluyendo las escritas en catalán, castellano, gallego o vasco-⁵³.

Sin embargo, esta identificación de las producciones literarias con una cultura supuestamente homogénea en la que tienen lugar tampoco es aceptable, sencillamente porque la idea de una cultura homogénea también es una construcción falaz.

⁵³ Cfr. M. Iglesias Santos, “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los polisistemas”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356, p., 345.

La idea de cultura homogénea se basa en la idea de frontera, es decir, un punto a partir del cual dejan de darse unas características determinadas de un grupo social humano concreto. A partir de esa línea, ya que no se encontrarían tales características, tendríamos que hablar de una cultura diferente. Sin embargo, esta idea de frontera dentro de la cual los miembros de un determinado grupo humano se comportan de la misma manera, lejos de ser natural, es una construcción ideológica. Para definir esa cultura supuestamente diferente, los teóricos del nacionalismo utilizan dos estrategias: los puntos de referencia y el espíritu del pueblo.

Los puntos de referencia son las características o atributos que definirían a esa cultura. Por un afán de diferenciación, el nacionalismo siempre escoge como puntos de referencia aquellos rasgos que creen que no tienen otros grupos culturales. Así, por ejemplo, para definir la cultura gallega como algo único y diferente del resto de las culturas peninsulares, el nacionalismo gallego escoge una determinada gastronomía como los grelos o el pulpo, una lengua diferente o un baile regional distinto y un instrumento autóctono como la gaita, elementos todos ellos que no se dan en el resto de la Península Ibérica. Con frecuencia, estos puntos de referencia, elegidos *ad hoc* para la diferenciación, determinan en muchísima menor medida la estructura social que otros que sí se comparten con las comunidades vecinas, pero eso a la ideología nacionalista no le importa, porque la función principal de diferenciación ya está hecha. Volviendo al caso gallego, me parece evidente que la estructura social de Galicia está infinitamente más determinada por el cristianismo, la romanización, la aldea global, Internet y el capitalismo, que el hecho de comer lacón con grelos o que un porcentaje relativamente alto de la población hable en gallego y no en castellano o en inglés. Una vez que el nacionalismo ha identificado los rasgos diferenciadores, comienzan a considerarse como parte del repertorio central de la identidad cultural y la “esencia” de su pueblo, lo que, inevitablemente, implica ignorar o minimizar todo lo que se aparte de ese centro dominante. En este sentido, el nacionalismo siempre funciona como un proceso cognitivo *a posteriori*. No se encuentran unos rasgos característicos y luego se les identifica con una cultura, sino que se parte de la idea preconcebida de que en un determinado territorio existe una cultura diferente y se justifica esta idea buscando unos puntos de referencia autóctonos. No se parte de la realidad y luego se construye una abstracción, sino que se parte de una abstracción y luego se construye la realidad. Estas segmentaciones supuestamente naturales de la realidad son, como acabamos de ver,

convenciones, ya que se han escogido los puntos de referencia con intereses políticos, pero, si estos fines políticos hubiesen sido otros, los puntos de referencia habrían cambiado. Ejemplo evidente de ellos el caso de España. Durante el franquismo había un objetivo político que era la creación de un estado nacional-católico que se identificaba con la idea de España. Para justificar la existencia de este estado-nación se tomaron una serie de puntos de referencia que, hoy en día, habiendo cambiado el proyecto político, parecen casi grotescos.

Con muchísima frecuencia, las teorías nacionalistas complementan los argumentos de los puntos de referencia con “el espíritu del pueblo”. El concepto de “espíritu del pueblo” nace en el siglo XIX con Herder como reacción a la idea de cultura universal de Roesseau⁵⁴. De acuerdo con el filósofo francés, los hombres nacen libres y, en virtud de esa libertad, se asocian para vivir mejor. De esa asociación de hombres libres surge lo que conocemos como sociedad y su consecuencia, que es la cultura. Una ley o una costumbre son buenas o malas en tanto que mejoren o empeoren la vida de los hombres. El hombre nace ignorante y la cultura es todo aquello que le ayuda a acercarse a la Verdad. La cultura es ese ideal universal que hace progresar a los hombres libres hacia una sociedad mejor. Frente a esa concepción racionalista de la cultura, surge, en el siglo XIX, de la mano de Herder, la reacción nacionalista. La cultura ya no es la construcción artificial de los hombres libres, sino un producto natural de la tierra. Según Herder, cada pueblo tiene su propio espíritu o *volksgeist*. Este *volksgeist* determina la forma de entender el mundo de los miembros de cada cultura y los hace semejantes entre sí. Y es en esa semejanza de cosmovisiones en lo que se fundamenta la existencia de las diferentes naciones y pueblos. Los alemanes se asocian con los alemanes, los españoles con los españoles, los franceses con los franceses y los gallegos con los gallegos porque son semejantes entre ellos y diferentes de un ruso o un inglés. Para Herder y los nacionalistas, una ley o una costumbre no es buena porque mejore nuestra forma de vida, sino sólo por ser ancestral. Cuanto más cercana esté al origen, menos contaminada estará y más *Volksgeist* será. Aplicado esto a la literatura y a su estudio, Cervantes, Valle-Inclán y Federico García Lorca serán escritores similares porque, al ser todos españoles, poseen la misma visión del mundo. Asimismo, los valores estéticos de la literatura serán aquellos que estén más apegados a lo que se considera “original de la

⁵⁴ Cfr. A. Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2004.

cultura”, y de ahí la hipervaloración por parte de los nacionalistas de la literatura oral, popular y tradicional.

Esta ideología nacionalista, que puede resultar emocionalmente atractiva en algunos de sus aspectos, es falsa por tres razones fundamentales: en primer lugar, porque, si las culturas fuesen naturales, no cambiarían con el tiempo; y considero evidente que un gallego o un español del siglo XII y un profesor de la Universidad de La Coruña del siglo XX no se parecen en su esencia. En segundo lugar, porque para explicar el origen de las culturas naturales habría que recurrir a una fuerza sobrehumana, presencia divina o como le queramos llamar, que hubiera situado ese *Volkgeist* en un determinado territorio al principio de los tiempos. En tercer lugar, porque compartir el espacio geográfico no tiene por qué implicar compartir la misma visión del mundo. Así, por ejemplo, la visión del mundo de un profesor de lengua y literatura castellana de un instituto de enseñanza secundaria puede tener mucho menos que ver con la de cualquier padre de cualquiera de sus alumnos empleados en el sector primario, y cuyas familias llevan dedicándose a ello durante decenas de generaciones, que con la de un profesor de lengua francesa natural de Marsella y que ejerza su profesión en esta ciudad. Aplicada esta idea a la literatura, parece evidente que entre la visión del mundo de Cervantes y de Ariosto puede haber muchas más semejanzas que entre la de Cervantes y la de Federico García Lorca, y que puede haber más semejanzas entre poetas conceptuales como Quevedo y John Donne, que entre Quevedo y Roger Wolfe o Luis Antonio de Villena.

Desde finales del siglo XX, los nacionalistas han venido encontrando el *Volkgeist* de los pueblos en las diferentes lenguas. La tesis fundamental que se defiende en este caso es la misma que la del relativismo lingüístico de Sapir y Whorf, que hemos expuesto en páginas anteriores; a saber, que la lengua es la forma que tienen los seres humanos de categorizar el mundo y que, por lo tanto, el empleo de diferentes lenguas implica visiones del mundo distintas. Estos argumentos han tenido muchísima acogida por parte de los comparatistas, hasta el punto de que se llegó a afirmar que comparar dos literaturas nacionales era comparar dos literaturas escritas en dos lenguas distintas. Así, aunque Pichois pretenda estudiar la literatura de la humanidad por encima de las fronteras, no deja de sostener que “La lengua en que está escrita una literatura o la unidad espiritual de la colectividad de que es la expresión (vinculada a fronteras políticas, a un pasado nacional, a una religión, a un pueblo, a una raza, etc.) segmentan

naturalmente la literatura en células restringidas»⁵⁵.

A estos razonamientos se les pueden oponer las mismas objeciones que expusimos anteriormente: los criptotipos son conceptos inverificables porque no se posee ninguna evidencia de que sean categorías significantes para los hablantes de la lengua; no existen pruebas empíricas de que el lenguaje categorice la realidad, ya que la presencia de una palabra puede sugerir la existencia de un concepto, pero, de la no existencia de una palabra, no podemos deducir que no exista el concepto; la consideración de que todos los hablantes de una misma lengua tiene la misma visión del mundo es reduccionista, porque dentro de una misma cultura hay tantas visiones del mundo como individuos; no es que se interprete la realidad de forma diferente por el hecho de utilizar una lengua diferente, sino que se codifica de forma diferente; que una lengua no posea una palabra para designar un concepto no quiere decir que los hablantes la lengua no puedan percibir esa realidad; los estudios de Berlin y Kay con tarjetas Munsell, pese a que garantizan ciertas cuotas de relativismo, permiten concluir una percepción común del color independientemente de la lengua que se hable; y existen autores como Chomsky o Anna Wierzbicka, cuyos razonamientos lógico-deductivos son al menos tan válidos como los de Sapir y Whorf, que defienden la existencia de universales lingüísticos por encima de lenguas y culturas.

Y a esto habría que añadirle dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, como ha señalado Boas, la correlación raza-lengua-cultura es falsa, ya que puede darse cambio de lengua y de cultura y no de físico, como en los negros llevados como esclavos a Norteamérica; cambios físicos y de cultura, pero no de lengua, como en la población magiar; cambios de lengua y no físicos, como los árabes del norte de África; y cambios de cultura y no de lengua ni físicos, como nos enseña la historia, porque, como acabamos de señalar, entre la forma de vida y los significados culturales compartidos de un gallego del siglo XII y los de un gallego actual no se parecen mucho⁵⁶. Y, en segundo lugar, no existe ninguna lengua uniforme, sino que estas son un conglomerado de realizaciones particulares. Además de que las lenguas cambian con el tiempo, existen multitud de variantes en el seno de una misma lengua, por lo que el uso de una lengua común no tiene por qué suponer una misma visión del mundo. En todo

⁵⁵ C. Pichois, y A. y Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 201.

⁵⁶ Cfr. F. Boas, *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires, Solar, 1964, pp. 153-165.

caso, habría tantas visiones del mundo como usos de la lengua se hagan. A juicio de Boas,

“Ni siquiera el idioma puede ser tratado como una unidad, porque sus materiales fonéticos, gramaticales y lexicográficos no están indisolublemente unidos, y por cuando idiomas distintos pueden tornarse por asimilación semejantes en algunas características. La historia de la fonética y la lexicografía no están necesariamente ligadas a la historia de la gramática.

Las así llamadas «áreas de cultura» que se usan por comodidad al tratar los rasgos generalizados, se basan por lo común en la identidad de condiciones geográficas y económicas y en semejanzas de cultura material. Si las áreas de cultura estuvieran basadas en el lenguaje, religión u organización social diferirían de modo fundamental de las aceptadas generalmente.

Si aplicamos esta consideración a la historia de los pueblos que hablan idiomas arios concluimos que este lenguaje no ha surgido necesariamente de uno de los tipos de hombre que hoy hablan idiomas arios; que ninguno de ellos puede ser considerado un descendiente puro, sin mezcla del pueblo original que habló el idioma ario de los antepasados; y que además el tipo original puede haber desarrollado otros idiomas al lado del ario”⁵⁷.

Ejemplo de estas contradicciones aplicadas la literatura es que la lengua en que escribieron Dante y sus epígonos, que era la variante que quedó fijada de forma estándar como el florentino, no se corresponde con la lengua que se hablaba en el momento de la unificación italiana, ya que Manzoni hizo una especie de koiné con todas las variantes habladas en la península itálica finales del siglo XIX⁵⁸. Si esta correspondencia entre lenguas-cultura-visión del mundo fuese cierta, Dante no sería un escritor italiano y Manzoni habría inventado una nueva visión del mundo hecha de retazos de las diferentes variedades habladas por aquellos tiempos en Italia. Una cosa es que la literatura se utilice para crear conciencias nacionales, y otra muy distinta que existan literaturas nacionales. De hecho, hay que señalar a este respecto que los repertorios literarios inventados por cada nación para justificar su existencia no son originales en absoluto. La tendencia general es la de tomar modelos ya establecidos y que han funcionado con anterioridad, como ocurre, por ejemplo, en el caso de *La Eneida* de Virgilio, que trata de crear una conciencia nacional romana partiendo de los modelos

⁵⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁸ Cfr. I. Even-Zoar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, en D. Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377, pp. 370-372.

griegos propuestos por Homero en *La Odisea* y en *La Ilíada*⁵⁹.

Con estos argumentos no estoy tratando de negar la existencia de la cultura, sino sencillamente la validez de aplicar una categoría analítica como “literatura nacional”, porque no se puede identificar cultura con espacio geográfico ni con lengua y porque no existen culturas homogéneas. La cultura es un enorme crisol de aspectos y fenómenos culturales en continuo dinamismo. Los fenómenos culturales no tienen por qué repartirse de forma homogénea entre un grupo de individuos. Las prácticas culturales no tienen por qué ser compartidas todas en bloque por el mismo grupo de individuos. Así, por ejemplo, un individuo puede haber aprendido una serie de significados culturales, pero no tiene por qué compartir todos esos significados con otros individuos. Puede compartir algunos y otros no, la mayoría de ellos o tan sólo unos pocos. De este modo, cuando hablamos de culturas homogéneas, lo que estamos haciendo es hablar de culturas estereotipadas, en la que se exageran algunos rasgos y se pasan por alto las diferencias.

Además, el concepto de literatura nacional no puede ser aplicado a culturas de transición ni a culturas híbridas que, por otra parte, son las mayoritarias en la modernidad. Hoy en día las culturas, las etnias o las naciones ya no están separadas nítidamente, sino que hay una mezcla sociocultural de lo tradicional y lo moderno. Los miembros de las sociedades modernas recibimos imágenes de otras sociedades, por lo que nos vemos obligados a reconfigurar continuamente nuestro universo simbólico. Esto es especialmente evidente en las zonas urbanas, cuya constante renovación, así como la interacción de sus redes locales con redes nacionales y transnacionales de comunicaciones, provocan en ellas una amplísima oferta simbólica⁶⁰. E incluso las sociedades campesinas, que tradicionalmente se definían por culturas locales, tradicionales y homogéneas, también están sujetas a este proceso de cambio y heterogeneización, ya que la globalización y la presencia de los grandes medios de comunicación en las zonas rurales está suponiendo la sustitución de las interacciones colectivas tradicionales y la introducción de un universo simbólico muy heterogéneo⁶¹, de modo que tampoco a ellas se les puede aplicar la categoría analítica de literatura

⁵⁹ Cfr. I. Even-Zoar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, cit., pp. 357-377.

⁶⁰ Cfr. N. García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1989.

⁶¹ Cfr. M. Castells, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1979.

nacional.

El hecho de que consideremos que no existen culturas homogéneas no quiere decir que neguemos el concepto de identidad étnica, pero esto apenas si afecta al uso de una categoría analítica como “literatura nacional”. Es cierto que determinados individuos sienten que pertenecen a un grupo étnico y se identifican con él, porque consideran que poseen una misma herencia cultural y social. Sin embargo, para desarrollar este sentimiento de identidad étnica no es necesario que los individuos tengan la misma cultura. Como señala J. P. Bloom en su estudio sobre el campesinado y los montañeses del sur de Noruega⁶², ambos grupos tienen un origen cultural común, pero por cuestiones de adaptación a medios distintos han desarrollado rasgos culturales y estilos de vida divergentes. Sin embargo, tanto campesinos como montañeses sienten que pertenecen a una cultura común, lo que demuestra que la cuestión de la identidad étnica no depende tanto de tener una cultura común, como de un fenómeno de *autoadscripción*. Con relativa frecuencia, esta identidad étnica autoadsrita acaba derivando en identidad cultural. Algunos individuos que sienten que pertenecen a un grupo adecuan su comportamiento cultural a lo que creen que es el comportamiento esperable de ese grupo, recurriendo la mayoría de las veces a comportamientos estereotipados⁶³. Pero este sentimiento de identidad étnica no es la consecuencia de poseer una misma cultura, sino el resultado, de modo que, con mayor propiedad, habría que hablar antes de “reificación cultural” que de cultura común. En cualquier caso, este proceso de reificación cultural no afecta a todos los miembros de todas las culturas, sino más bien a un número reducido de ellos. Puede que haya un cierto número de escritores cuya obra artística esté determinada por esta reificación cultural, como puede ser el caso en España de la generación del 36 y de la *poesía arraigada*, que recurre a toda una serie de estereotipos para crear un heroico y ficticio mundo nacional, pero de ninguna manera se pueden extender actitudes relativamente minoritarias como estas a toda la producción literaria de un país para aplicar una categoría analítica como “literatura nacional”.

El embrollo conceptual derivado de aplicar una categoría analítica como literatura nacional, que carece de una proyección en la realidad, queda perfectamente

⁶² Cfr. J. P. Bloom, “La diferenciación étnica y cultural”, en F. Barth (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, FEC, México D.F., 1976, pp. 96-109.

⁶³ Cfr. F. Barth, “Introducción”, en F. Barth (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, cit.

reflejado en los dilemas señalados por Henry Remak:

“En algunas ocasiones es difícil establecer una distinción neta entre la literatura nacional y la comparada, incluso en términos geográficos. ¿Qué debemos hacer con aquellos autores que escriben en la misma lengua y pertenecen a naciones diferentes? No dudaríamos en asignar a la literatura comparada la comparación entre George Bernard Shaw y H. L. Mencken, o entre Sean O’Casey y Tennessee Williams, pero cuando retrocedemos a las literaturas inglesa y americana del periodo colonial, como sugirió Wellek, la distinción es menos clara. [...] Inversamente, hay autores que pertenecen a una misma nación y escriben en lenguas o en dialectos diferentes. La lengua galesa en relación con la inglesa, la bajoalemana en relación con la alemana, la flamenca en relación con la francesa (en Bélgica), la siciliana en relación con la italiana, la ucraniana en relación con la rusa, la vasca y la catalana en su relación con la española o la francesa, suscitan cuestiones que deben responderse caso por caso”⁶⁴.

En consecuencia, nosotros pensamos que la comparación en literatura debe hacerse en la literatura como totalidad. La literatura es una manifestación específica de la actividad espiritual del hombre, como puede ser la religión o las relaciones de parentesco, de modo que creemos que se puede ver como función fundamentalmente universal, siendo, de este modo, comparable en cualquiera de sus manifestaciones. En este sentido, entroncamos con la concepción de la comparación en literatura que tenía uno de los primeros comparatistas de la historia. Para Gayle, el sentido de hacer comparaciones en literatura afectaría a los fenómenos en tanto que fenómenos literarios, es decir, no como fenómenos supranacionales o que puedan ser explicados a partir de una categoría analítica como “literatura nacional”, sino que habría que hacer las comparaciones independientemente de la existencia de esas naciones⁶⁵. Así, aplaudimos la revolución del comparatismo americano capitaneado por Wellek cuando sostiene que la literatura comparada “Estudiará toda la literatura desde una perspectiva internacional consciente de la unidad de todas las experiencias y creaciones literarias”⁶⁶. Por ello, consideramos que el verdadero campo de la comparación es el de la Literatura General o la “Weltliteratur” de Goethe, entendida como “literatura universal”. Se comparan todas las obras literarias de la humanidad para conseguir, con la eliminación de las

⁶⁴ H. Remak, “La literatura comparada: definición y función”, en M. J. Vega y N. Carbonell (coords.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 79-98, pp. 94-95.

⁶⁵ Cfr. Ch. M. Gayle, “¿Qué es la literatura comparada?”, en M. J. Vega y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 36-42.

⁶⁶ R. Wellek, *Discriminations: Further concepts of criticism*, cit., p.30.

fronteras lingüísticas, políticas y geográficas, un efectivo rastreo de las evoluciones y desarrollos en el gran concierto universal. Creemos, como Wellek, que la historia de la literatura se ha ido creando a través de las relaciones entre las obras y los escritores en una suerte de intertextualidad universal, y que estos no han entendido de fronteras nacionales, salvo en los casos ya señalados de reificación cultural. La literatura es una, como lo es la religión o el parentesco. Pero, como otras manifestaciones universales del ser humano, tiene sus concreciones particulares. Precisamente, gracias a lo que hay de universal en ella, la podemos comparar para encontrar lo que hay de particular en cada manifestación, siempre teniendo en cuenta que la particularidad no viene dada por la pertenencia a una nación con una cultura homogénea, sino por un conjunto de factores sociales y culturales mucho más extenso y complejo. Jorge Luis Borges se adelantó varios decenios, como en otros muchos aspectos, a esta concepción de la literatura como la dialéctica entre lo que hay de universal en ella y lo que tiene de particular, en un juego de mutua y continua interdependencia:

“a este, [a Kafka] al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas [...]. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”⁶⁷.

Desde determinados sectores de la crítica literaria, sobre todo desde aquellos que tienen que ver con los estudios culturales o los estudios postcoloniales, se ha acusado a esta idea de literatura universal de colonialismo encubierto, porque se considera que se trata de imponer una visión de la literatura eurocentrista al resto de las manifestaciones literarias mundiales⁶⁸. Personalmente, no veo que puede haber de colonialismo, eurocentrismo e imposición, siempre y cuando se respeten las particularidades de cada obra, y, más concretamente, las particularidades individuales de las mismas, porque, en nuestra opinión, imponer es decir que las obras de los escritores guineanos, los iraquíes, los homosexuales, las mujeres o los negros son de una determinada manera sólo por el hecho de que el autor pertenezca una determinada nacionalidad, género, orientación sexual o raza. Las únicas identidades que hay que respetar son las de las obras literarias

⁶⁷ J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Obras Completas*, tomo II, Barcelona, Emecé Editores, 1996, pp. 88-89.

⁶⁸ Cfr. S. Basnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, cit.

como entes individuales, porque son las únicas que existen. Respetar las identidades grupales ya es en sí mismo una paradoja, porque es respetar la imposición. Nadie escribe de una determinada manera por ser español, francés, alemán o catalán. Uno escribe por ser quien es como individuo, y esto no está reñido con el hecho de considerar la literatura como un fenómeno cultural. La cultura es, de acuerdo con la definición de Tylor⁶⁹, todo aquello que es aprendido por el ser humano. Así, en una obra podemos encontrar una identidad nacional -o no-, una identidad de género -o no-, una identidad de clase social -o no-, y así hasta llegar hasta el infinito de la ecuación personal del autor en relación con el momento social e histórico en que se escribió. El análisis antropológico de la literatura tiene que desentrañar la madeja de condicionantes culturales que se tejen en el fenómeno literario, no aplicar un rodillo de una única identidad como si esta bastase por sí misma para interpretar cualquier cosa. Uno es quien es por el hecho de ser él mismo, no solamente por el hecho de ser español o de ser gallego. Este ha sido el gran error de los análisis antropológicos y sociales aplicados a literatura que nos hemos encontrado hasta el momento. De igual modo que el autor no es solamente su nacionalidad, tampoco es solamente su clase social, su ideología política, su raza o su género. Interpretar su obra desde una única perspectiva es cercenar de antemano esta interpretación. En este sentido, la triangulación de teorías y explicaciones antropológicas, como veremos más adelante, trata de responder a este hecho. A veces una obra es el resultado de la clase social y del género de su autor, pero otras no. En ocasiones, el fenómeno literario puede ser explicado desde una perspectiva económica, social y simbólica y, a veces, incluso, las distintas perspectivas pueden estar en conflicto. Como señala Geertz, hay buenas teorías que explican algo, como por ejemplo la ley de la termodinámica, el principio de la selección natural, el concepto de motivación inconsciente o la organización de los medios de producción, pero estas teorías no sirven para explicarlo todo. Son buenas para un caso, pero es un error aplicarlas a todos los fenómenos⁷⁰. En consecuencia, el método de trabajo de la crítica antropológica deberá, en primer lugar, situar el fenómeno literario en su contexto, con el fin de identificar todas las posibles influencias culturales a las que se le ha visto sometido, y, en segundo lugar, triangular las diferentes explicaciones culturales, con el

⁶⁹ Cfr. E. B. Tylor, *Primitive culture*, cit.

⁷⁰ Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Editorial Gedisa, S.A., 2003, pp. 19.

fin de entender cuáles han determinado este fenómeno literario, cuáles no, cuáles lo han hecho en mayor medida y cuáles en menor.

Este método, en mi opinión, no está reñido en absoluto con la idea de una literatura universal y mucho menos es colonialista o imperialista. Precisamente porque concebimos la literatura como un fenómeno universal, podemos contextualizar el fenómeno literario de forma individual. Si la literatura es sólo literatura nacional, literatura de género o literatura de clase, la posibilidad de contextualizar desaparece, con la consiguiente imposición.

La finalidad del método comparativo aplicado a la ciencia literaria no es rastrear relaciones de hecho e influencias como hacía la comparatística francesa. Como hemos dicho con anterioridad, identificar que tal o cual rasgo o aspecto está presente en diferentes obras o en autores, si no se acompaña de una explicación de este hecho, es un esfuerzo vacío y produce un conocimiento estéril⁷¹. El objetivo de la ciencia literaria consiste en comprender, en la medida de lo posible, el fenómeno literario, tanto en sus características universales como en sus rasgos particulares.

Todo fenómeno literario es al mismo tiempo un fenómeno particular y un fenómeno general. Es evidente que Cervantes no es Valle-Inclán, o que Federico García Lorca no es Gonzalo de Berceo. Estudiar a estos cuatro autores, o cualesquiera otras que fuesen, sin tener en cuenta su individualidad, sería pasar por alto una de las características fundamentales del fenómeno literario. Para sacar a la luz estas particularidades, los métodos contemplados en esta investigación son, como hemos visto, el análisis histórico y la historia de vida. Podemos añadir a estos dos métodos la comparación, en el sentido de que permite encontrar las diferencias entre dos fenómenos literarios. Estos tres métodos puestos al servicio de la particularización pretenden explicar la existencia de un rasgo particular en un autor o en una obra particular como resultado de una sucesión de acontecimientos particulares. El problema de una crítica literaria exclusivamente generalizadora es que niega la realidad literaria, ya que esas generalizaciones a las que llega no contemplan la contextualización de los fenómenos, es decir, su significado individual. Sin embargo, la literatura no es sólo un fenómeno individual. Del mismo modo que es evidente que Cervantes no es Valle-Inclán, resulta sorprendente la coincidencia de determinados fenómenos literarios entre

⁷¹ Cfr. p. 143.

obras y autores muy alejados en el espacio y en el tiempo, y entre los que sabemos positivamente que no habido contacto alguno. A este respecto, René Étiemble escribe lo siguiente:

“A pesar de las diferencias debidas a la historia, a la estructura de las lenguas, a los dogmatismos religiosos, existen ciertas constantes por las que el hombre existe, sí, el hombre bajo la diversidad a menudo estupefaciente de los hombres. Que una misma imagen de la luna se imponga a los chinos, a los árabes, a los franceses (y la lista no es exhaustiva) [...] ¿no es otro indicio, otra prueba, que algo en el hombre funciona que, triunfando del tiempo, del espacio, contribuya definirlo?”⁷².

La comparación enfocada a sacar a la luz ciertas relaciones de hecho puede tener algo útil. Puede tener cierto interés descubrir que, por ejemplo, Molière leyó a Aristófanes e incorporó a sus comedias elementos del cómico griego. Sin embargo, las relaciones de hecho sólo ponen en evidencia explicaciones difusionistas y hay muchos casos -la mayoría de ellos- en los que la coincidencia de fenómenos literarios no puede ser explicada por contacto directo, ya que este queda completamente descartado por imposibilidad física. El símbolo de la luna, como decía Étiemble, los héroes iniciáticos o determinadas estructuras narrativas como las que identificó Levi-Strauss, o el mito de Prometeo que Tinianov encuentra en tribus sudamericanas que desconocían la antigüedad grecolatina⁷³, han aparecido y aparecerán en diferentes lugares y diferentes tiempos entre los que no ha habido contacto alguno. Ello es prueba de que existe una serie de fenómenos literarios universales.

Este hecho lleva a Tinianov a distinguir entre “influjos”, que serían el resultado de las relaciones de hecho, del contacto directo y del difusionismo, y “convergencias”, término que Tinianov reserva para aquellos fenómenos análogos que tienen una importancia tal que desborda la explicación psicológica de la influencia. Estos últimos serían los que nos interesan, ya que, como hemos repetido hasta la saciedad, las relaciones de difusionismo no nos parecen más que simple erudición.

Análisis histórico, historia de vida y comparación destinada a descubrir qué hay de particular en un fenómeno literario son enfoques necesarios para comprender la

⁷² R. Étiemble, “Literatura comparada” en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Barcelona, Taurus, 1985, pp. 279-310, pp. 285 y ss.

⁷³ Cfr. J. Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 89-102.

mitad de ese fenómeno. Pero este análisis no será totalmente satisfactorio si no se complementa con una comparación que atienda a la dimensión universal de la literatura. Como señala Claudio Guillén⁷⁴, la literatura comparada debe construirse en torno a la tensión entre lo uno y lo diverso. El enfoque particularizante nos ayudará a comprender qué hay de grande en Cervantes y qué lo diferencia de otros escritores, pero un análisis crítico sin una perspectiva generalizadora resulta incompleto, ya que si no existiesen ciertos universales sería imposible que un lector del siglo XXI entendiese la obra de Cervantes, de Molière o de Aristófanes. A este respecto, Guillén escribe lo siguiente:

“si la mudanza de formas y de emociones fuera total, ningún elemento, nacional o supranacional, resistiría al transcurso del tiempo -ni la comedia ni la tragedia, ni el ritmo y la rima, ni el río ni la flor, ni el tema mismo de la muerte- y toda universalidad sería efímera y engañosa. Tan sólo el cambio sería universal. Hipótesis infructuosa, desde luego, melodramática y destructora, puesto que equivale a la disolución del objeto de estudio, que es la poesía, y de nuestra capacidad para percibir. Extremo que rehusamos, conscientemente o no, siempre que hablamos de ella, apelando a un sustrato de sentido, con motivo de Lorca, de Shakespeare o de Safo”⁷⁵.

Por ello, son muchos los autores que abogan por la búsqueda de lo universal en el fenómeno literario⁷⁶. La comparación es el método que nos permite acercarnos a esta universalidad, ya que nos permite entender un fenómeno literario particular como un ejemplo particular de un tipo o clase general de fenómenos literarios, y relacionarlo con determinada tendencia general de la literatura.

El concepto de “categoría analítica” es clave para abordar la comparabilidad o no de los fenómenos literarios. Para garantizar la comparación es preciso asegurarse de que los fenómenos que se comparan son lo suficientemente cercanos en forma, estructura o contenido, y como solución a este problema surge el concepto de “categoría analítica”, a la que podemos definir como una clasificación de los fenómenos estudiados en base a rasgos críticos tal como estos son definidos.

⁷⁴ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit.

⁷⁵ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit., p. 31.

⁷⁶ Cfr. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 262 y ss; A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1988; G. Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México. FCE, 1981, p. 490 y T. Todorov, *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971.

En general, el estudioso de la literatura se relaciona con lo que se denomina “información desestructurada”, lo que significa que la información todavía no está estructurada en términos de un número finito de categorías analíticas determinada por el investigador. El proceso de análisis implica simultáneamente el desarrollo de un conjunto de categorías analíticas que capten los aspectos relevantes de esta información empírica y la asignación de designaciones concretas para esas categorías. Así, el primer interés analítico es clasificatorio. Cuando producimos una serie de datos al leer una serie determinada de obras, obtenemos un conjunto de proposiciones de observables o datos: podemos haber observado los personajes, los desenlaces, los supuestos sentidos de la obra, etc. Pero estos datos en principio son analíticamente mudos. No dicen nada hasta que los clasificamos por medio de categorías analíticas. Cuando clasificamos dos o más fenómenos literarios como de “la misma clase”, nos fijamos en los rasgos críticos del fenómeno y decidimos si son lo suficientemente parecidos para ser englobados bajo la misma categoría analítica. Este es un proceso de codificación de datos, de *indexación* de los mismos, en el cual estos datos se segmentan, se disgregan, se extraen de su contexto y se los reubica en la estructura de las categorías analíticas⁷⁷. Estas sirven para reordenar o recodificar el flujo de los observables producidos en distintas situaciones, de modo que nos permitan estudiarlos. Así, por medio de categorías analíticas es posible observar la risa producida entre situaciones diferentes: reírse con los protagonistas del *Quijote*, del *Gargantúa* de Rabelais o del *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza, que no dejan de ser tres concreciones distintas de una misma categoría que sería el héroe solar cómico. Partimos de los observables contextualizados en los textos, los extraemos y los reubicamos o recontextualizamos en nuestro propio texto comparativo con arreglo a nuestras propias intenciones teóricas, en este caso, consistentes en analizar los motivos humorísticos de la literatura.

La formación de categorías analíticas se desarrolla fundamentalmente en cuatro estadios:

En primer lugar, partimos de una observación descriptiva, menos sistemática. La intención de esta observación es recoger todo lo que llame la atención del estudioso de la literatura. Como es fácil suponer, esta primera observación depende enormemente de la ecuación personal del observador, ya que determinará hacia donde dirige su mirada y

⁷⁷ Cfr. M. Hammersley y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, cit., pp. 227 y ss.

hacia dónde no. A continuación, se desarrolla una observación focalizada. Sencillamente, la focalización del observador se centra en algunas clases de observables a expensas de otros. Empezamos a trabajar con conceptos sensitivos, que no están bien definidos y son más bien intuitivos. Sólo sugieren direcciones hacia dónde dirigir la mirada. Son el punto de partida, sirven para orientarnos y proporcionan criterios para la recogida posterior de información.

El siguiente paso es la observación selectiva. Supone un paso más en la especificidad. La observación se centra en determinados atributos de los observables que el investigador ha considerado como rasgos críticos que podrían definir las categorías analíticas. Se trata de encontrar algunos conceptos que nos ayuden a dar sentido a los otros que tenemos delante. En este estadio la mirada del investigador se centra en separar los datos que son relevantes para su investigación de los que no lo son.

El último paso es la observación sistemática. Se corresponde con el momento en que las categorías analíticas están bien definidas en la investigación. A partir de este momento, el investigador se orienta hacia una determinada clase de observables y deja de lado todos los demás. En este paso, la intención no es únicamente hacer inteligibles los datos, sino hacerlo de una manera analítica que proporcione una nueva perspectiva sobre el fenómeno y que pueda decirnos algo acerca de otro fenómeno semejante⁷⁸. No hace falta crear categorías analíticas nuevas, sino que se puede recurrir a categorías analíticas creadas por otros investigadores, siempre y cuando sean pertinentes para nuestra investigación.

El proceso de creación de categorías analíticas es un proceso dialéctico entre la creación de dichas categorías y la recogida de datos. Es lo que Glasser y Strauss llaman “teoría enraizada”⁷⁹, por la cual se contempla que el proceso de codificación de datos es recurrente; la teoría se desarrolla a partir del análisis de datos y la posterior recolección de datos está determinada por la teoría que va emergiendo en función de los datos observados. El modo más adecuado de comprender y poner en práctica la relación entre enunciados teóricos y datos empíricos consiste en realizar un minucioso camino de ida y vuelta en el que las categorías analíticas van alumbrándose como consecuencia del examen de los datos y en el que dichas categorías analíticas alumbran a su vez la

⁷⁸ Cfr. O. Werner y G. M. Schoepfle, *Systematic Fieldwork*, Vol I, Newbury Park, Sage, p. 262.

⁷⁹ Cfr. B. Glasser y N. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory*, Chicago, Adeline Press, 1967.

necesidad de extraer nuevos datos y van siendo reformuladas para adecuarse a las nuevas observaciones. De este modo, las primeras categorías analíticas formuladas por el investigador van cambiando en función del rumbo de la investigación. Las primeras categorías analíticas funcionan como una guía de campo que orientan el trabajo del investigador, pero que luego habrá que modificar, añadirles otras o desechar si fuese necesario. La lectura y relectura de textos para obtener datos pone a prueba el potencial empírico de estas categorías, es decir, hasta qué punto son útiles en cuanto a la producción de datos y su rango teórico. La tarea de categorización no es una tarea fácil ni definitiva, pues se encuentra sometida a permanente revisión y transformación, en cuanto aparece un nuevo dato que nos hace repensarla. Así, el investigador literario se ve inmerso en un proceso de dialéctica continua. Precisamente, este hecho fue el que nos llevó a abandonar una de las categorías analíticas fundamentales que habíamos creado en los primeros pasos de investigación: el humor subversivo. A medida que íbamos obteniendo datos y que estos iban configurando la teoría, y viceversa, nos vimos en la obligación de abandonar esta categoría analítica por considerarla inoperante⁸⁰.

Al mismo tiempo que el investigador va definiendo sus categorías analíticas, deben reagruparlas formando redes que proporcionen información sobre las relaciones existentes entre las diferentes unidades de significado, con el objeto de llegar a formular unas conclusiones.

A la hora de crear categorías analíticas, es fundamental la actitud del investigador. En este sentido, resulta extremadamente útil aplicar el concepto de “nativo

⁸⁰ La tesina que precede a esta tesis doctoral respondía al título *La subversión de los símbolos de la poética de lo imaginario* (Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, 2003). La idea central de este trabajo era que la degradación de los símbolos que Gilbert Durand (en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, de 1960) consideraba universales para la especie humana provocaba un tipo de humor subversivo, que iba en contra del sistema de valores establecido. Hubimos de abandonar la categoría analítica “humor subversivo” porque, como veremos más adelante, no todo humor que degrade un motivo ataca el sistema de valores dominante dentro de una sociedad. Muy al contrario, a veces, desde las élites culturales se utiliza el humor como arma defensiva contra otros estratos sociales que puedan amenazar su posición de hegemonía. Así, con mayor precisión, habría que hablar de “humor punitivo”, ya que, en esencia, todo humor que degrada motivos castiga y ataca aquello que degrada, ya se haga con una función subversiva que pretende deteriorar el poder establecido, ya sea con una función defensiva para mantenerse en la posición hegemónica. En consecuencia, tuvimos que abandonar esa subcategoría analítica para integrarla en una categoría analítica más general del “humor”.

marginal” introducido por Freilich en etnografía⁸¹. Con este concepto, Freilich intenta reflejar la posición del trabajador de campo en etnografía, siempre en algún lugar a medio camino entre su sociedad de referencia en la que se ha socializado originalmente y la sociedad de sus sujetos de estudio, de modo que el etnógrafo no ocupa nunca una posición totalmente externa, pero tampoco totalmente interna. Así, el etnógrafo que lleva a cabo un trabajo de campo, ha de hacerlo desde una “observación participante”, es decir, compartiendo con los sujetos de estudio el contexto, la experiencia y la vida cotidiana para conocer la asociación investigada desde dentro, pero manteniendo siempre la actitud distante propia del investigador. Anthony Giddens, de forma general, define la observación participante como “Método de investigación [...] en el que el investigador participa en las actividades del grupo o comunidad sometido a estudio”⁸². La observación participante exige la presencia en escena del observador, pero de tal modo que no perturbe su desarrollo. En términos de práctica metodológica, esto implica que el investigador no sólo trabaja como investigador, sino también como vecino, amigo, desconocido, como hombre o mujer, como occidental europeo, como profesor o escritor, como aliado, como enfermero, como mano de obra..., y otros papeles que le haya conferido el grupo que analiza y con el que convive⁸³.

El concepto de “marginalidad” aplicado a la ciencia de la literatura se refiere a la situación cognitiva del investigador en los márgenes de la lectura, lo que le faculta para contemplar desde fuera el texto, como si se tratase de un objeto natural. Se trata de mantener una actitud distante para conseguir “lo externo”, ya que sólo lo externo posee la objetividad y la distancia emocional necesarias para poder estudiar científicamente la obra. El científico literario oscila entre identificarse completamente con el lector y la distancia total, que sería estar totalmente fuera del disfrute estético de la lectura. Ninguna de las dos opciones es válida para el estudioso de la literatura. No puede

⁸¹ Cfr. M. Freilich, “Toward a Formalization of Fieldwork”, en M. Freilich (ed.), *Marginal Natives, Anthropologists at Work*, New York, Harper and Row, 1970, pp. 485-594.

⁸² A. Giddens, *Sociología*, cit, p. 753.

⁸³ Cfr. N. Babchuck, “The role of the researcher as participant observer and participant as observer in the field situation”, en *Human Organization*, 23 (3), 1962, pp. 225-22; H. S. Becker y B. Geer, “Participant observation and interviewing: A rejoinder”, en *Human Organization*, 17 (2), 1958, pp. 39-40; S. T. Bruyn, *The Human Perspective in Sociology: the Methodology of Participant Observation*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966; J. P. Spradley, *Participant Observation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1980 y H. R. Wax, “Observación. Observación participante”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Aguilar, pp. 389-390.

mantenerse completamente al margen del disfrute estético de la lectura, porque entonces la obra literaria dejaría de ser para él literatura y se convertiría en un texto normal, de modo que dejaría de ser estudioso de la literatura y se convertiría en lingüista. Pero tampoco puede convertirse en un lector entusiasta. El científico literario debe evitar caer en la sensación de goce estético, ya que perdería completamente la perspectiva del investigador al haber dejado escapar la perspectiva analítica y crítica. La lectura científica de la literatura es una dinámica de inversión y distanciamientos simultáneos, una suerte de lectura esquizofrénica en la que el estudioso de la literatura debe estar continuamente alerta para no dejarse arrastrar al placer, pero abierto a las posibilidades que se abren en cada página.

La condición fundamental para la marginalidad del científico literario ante el texto es la sensibilidad del extrañamiento, que consiste en mantener continuamente en la conciencia que se está investigando y no simplemente leyendo una obra literaria. Es una forma de lectura que nace de una naturaleza diferente a la del lector normal. Frente a este, que se deja arrastrar por los placeres de la trama y del goce estético, el científico literario mantiene una forma de curiosidad que centra su atención en el fenómeno literario como objeto de estudio y no como fuente de placer. Así, el científico literario que lee con extrañeza podrá acceder a los textos de modo que estos se le ofrezcan como objeto de estudio, y puede extraer de los mismos categorías analíticas y las relaciones existentes entre ellas.

El segundo prejuicio del que tiene que desembarazarse la literatura comparada es la reticencia a comparar con otras artes y otros campos del saber. La primera literatura comparada de Guyard y Van Tieghem no contemplaba la comparación de la literatura con otras artes como un método o un procedimiento propio de la ciencia literaria, sino que consideraban que este tipo de comparaciones interdisciplinarias caían dentro de la historia general del espíritu o de la cultura⁸⁴. Por el contrario, la comparatística americana contempla desde un primer momento este tipo de comparaciones, al considerar que la literatura no es un fenómeno autónomo, sino que debe ser inscrita y entendida a la luz de un fenómeno más amplio, como es la cultura. Henry Remak intentó conseguir que se realizasen estudios, por un lado, de las relaciones que se daban en el seno de la literatura, y, por otro, de las relaciones de la literatura con otras áreas de

⁸⁴ Cfr. F. Schmitt-Von Mühlenfels, “La literatura y las otras artes”, en M. Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., pp. 169-193, p. 169.

conocimiento y de creencias, como las artes, la historia, las ciencias sociales, la filosofía, etc.⁸⁵.

En nuestra opinión, si, como hemos repetido numerosas ocasiones, la literatura es un fenómeno social y cultural, buscar paralelismos entre distintas artes y la literatura no sólo es lícito, sino que es necesario. Si aspiramos a un conocimiento de la literatura como un todo y no como un simple fragmento, debemos ampliar el campo de comparación con otras artes. Esta necesidad es especialmente acuciante en los estudios literarios que se centran en el contenido de las obras, ya que nos parece evidente que un mismo tema o un mismo motivo puedan servir de materia para obras de diferentes artes. Como dice Trousson,

“una tematología que hace alarde de constituirse en disciplina de síntesis debería ser la primera en sacar partido de estos propósitos. No hay duda [...] de que la historia de Fausto no queda completa sin un repertorio de los poemas sinfónicos (Berlioz, Gounod), de las pinturas y litografías (Ary Scheffer, Delacroix), etc., que también han representado”⁸⁶.

Dentro de la literatura comparada, los estudios que se centran en el significado son los que más abiertos han estado a romper las fronteras entre las distintas artes, ya que son mucho menos problemáticos que los histórico-estilísticos, porque un tema puede ser considerado materia de diferentes comparaciones sin que se le puedan reprochar analogías vagas, mientras que para sostener, por ejemplo, que la novela de tal o cual autor está estructurada como una sonata, habría que demostrar que el autor realmente pretendía hacerlo así⁸⁷. Por ello, para que la comparación entre literatura y otras artes sea analíticamente válida, sería conveniente relativizar las pretensiones exageradas y hacer explícitos los pasos metodológicos que hemos seguido para esa comparación⁸⁸.

Asimismo, nos parece muy arbitrario considerar metodológicamente válida una comparación entre obras literarias pertenecientes al género dramático y al género lírico, y no hacer lo mismo con una comparación entre el teatro y el cine o entre la narrativa y

⁸⁵ Cfr. H. Remak, “La literatura comparada, definición y función”, cit.

⁸⁶ R. Trousson, “Los estudios de temas: cuestiones de método”, en C. Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros S. L. 2003, p.95.

⁸⁷ Cfr. F. Schmitt-Von Mühlentfels, “La literatura y las otras artes”, cit., pp. 170-176.

⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 174.

el cómic, cuando hay más distancia entre el teatro y la lírica que entre el teatro y el cine, por no hablar de los géneros mixtos, como la zarzuela o el poema sinfónico. La división entre artes diferentes, así como la división entre géneros literarios diferentes, responde a una necesidad de clarificación para poder estudiar con mayor facilidad los fenómenos culturales. Pero no dejan de ser categorías analíticas que, a la vista de las diversas y heterogéneas manifestaciones culturales que se han dado a lo largo de la historia de la humanidad, no son universales, sino una mera convención. Como cualquier otra categoría analítica, debe ser utilizada cuando ayuda al investigador. En caso contrario, cuando fuerza la realidad, debe ser abandonada. Las categorías analíticas se adecuan a la realidad, no la realidad a las categorías analíticas.

De lo dicho hasta el momento, se desprende que esta investigación parte de la convicción de que la literatura comparada, más que una disciplina autónoma, es un método de investigación. Hacemos nuestros los argumentos de Alfonso Martín Jiménez⁸⁹ cuando sostiene que la denominada “literatura comparada” no puede considerarse una disciplina autónoma, ya que no posee un objeto de estudio propio y claramente determinado, y la comparación no es un método exclusivo de la literatura comparada. Por ello, la comparación constituye más bien un método de investigación complementario de la crítica literaria, capaz, eso sí, de ofrecer un valioso conocimiento del fenómeno literario. Como Rene Wellek ha señalado, cualquier estudio de crítica literaria puede recurrir al método comparativo⁹⁰ y, como dice Croce, no creemos que la comparación baste para instituir una disciplina independiente⁹¹. La física, la biología, la antropología, la sociología, y cualquier otra área del saber humano recurren a la comparación como método de investigación, y no por ello estas áreas se subdividen en disciplinas como física comparada, biología comparada, antropología comparada, sociología comparada, etc.

No creemos que puedan erigirse fronteras entre “literatura comparada”, literatura general” y “teoría de la literatura”.

La primera de las diferenciaciones entre literatura comparada y literatura general, entendiendo por la primera el estudio de las relaciones entre las literaturas nacionales y por la segunda el estudio de la literatura que no presta atención a las

⁸⁹ Cfr. A. Martín Jiménez, “Literatura General y ‘Literatura comparada’: la comparación como método de la Crítica Literaria”, cit.

⁹⁰ Cfr. R. Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, cit., pp. 80-86.

⁹¹ Cfr. B. Croce, “La literatura comparada”, cit.

fronteras lingüísticas⁹², no es válida por no ser aceptable la categoría analítica “literatura nacional”.

En cuanto a la segunda diferenciación entre teoría de la literatura y literatura comparada, suele admitirse que la teoría de la literatura es la rama de la ciencia literaria que se encarga de las cuestiones teóricas y de las relaciones de literatura con otros campos del saber, como la semiología, la semiótica, la psicología, la sociología, etc.; y que la literatura comparada estudia la historicidad del texto, las circunstancias específicas en las que se crea y es recibido. La teoría investiga los fenómenos literarios en sus aspectos generales y sistemáticos y la metodología de estudio de la literatura y su relación con otras disciplinas, y la literatura comparada se centra en el estudio concreto de los textos⁹³. Sin embargo, creemos que esta diferenciación sólo puede hacerse a nivel teórico. Distinguir entre un plano abstracto-teórico, que correspondería a la teoría de la literatura, y un plano concreto-práctico, que se correspondería con la literatura comparada, no puede darse de ninguna manera en ningún estudio de literatura, ya que no puede existir ninguna disciplina sin fundamentos teóricos y ninguna teoría puede abstenerse de comprobar sus hipótesis en la práctica. La investigación literaria es un camino de ida y vuelta en el que teoría y práctica se retroalimentan. La literatura comparada es un método de extracción de datos para el estudio teórico de la literatura y, al mismo tiempo, una forma de comprobación de las hipótesis. La comparación es un método más para que emerjan categorías analíticas. Estas categorías analíticas derivarán en ciertas teorías que, a su vez, orientarán al investigador en la creación de nuevas categorías analíticas.

2. 3. 3. LA TRIANGULACIÓN DE DATOS EN ESTA INVESTIGACIÓN

La triangulación de datos supone el empleo de distintas estrategias de recogida de datos con el objetivo de verificar las tendencias detectadas en un determinado grupo de observaciones. Para evitar los sesgos resultantes de una recogida de datos unidireccional, hemos confrontado los datos triangulados de acuerdo a criterios geográfico-contextuales y a criterios temporales. Si pretendemos analizar qué hay en un fenómeno literario de constante, de inherente, y, al mismo tiempo, qué hay de individual

⁹² Cfr. P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, cit.

⁹³ Cfr. D. W. Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, cit.

y de particular en él, es necesario extraer datos atendiendo a un corte transversal y a otro longitudinal, ya que de este modo respondemos a la tensión continuidad-cambio que es propia de la literatura.

El corte longitudinal, grosso modo, podríamos identificarlo con lo que Víctor Manuel Aguiar e Silva llamaba el “contexto vertical”⁹⁴. Es el que hilvana el texto con su paradigma y con otras obras. Nada nos hubiese gustado más que extraer los datos de obras pertenecientes a los cinco continentes desde el *Poema del Gilgamesh* a los éxitos de ventas que pueblan las estanterías de las librerías de hoy en día. Desgraciadamente, eso es el trabajo de toda una vida y, además, excedería con mucho las dimensiones prescritas para una tesis doctoral. En consecuencia, hemos seleccionado cuatro obras pertenecientes a dos realidades muy lejanas en el tiempo y en el espacio y hemos completado el análisis extrayendo datos de otro gran número de obras construidas en torno al motivo picaresco que, aunque no son objeto de estudio directo de esta tesis, nos ayudaron a sacar a la luz lo que había de universal en *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *Tom Jones* y *Moll Flanders*.

El corte transversal sería el que plantea la vinculación de las obras con la realidad histórica que las vio nacer, es el aquí y el ahora de las obras. Un determinado fenómeno literario no es exactamente igual en todas sus manifestaciones, sino que cambia y evoluciona a lo largo del tiempo. Nosotros no rechazamos los estudios históricos. Para nosotros, la función de la historia es situar la obra, la cual, dado que forma parte de la historia, no puede ser estudiada independientemente de las condiciones en las que ha sido concebida. El hombre y su literatura están condicionados por la historia y sus vaivenes⁹⁵. Para responder a esta individualidad histórica de los fenómenos literarios, hemos procurado que los datos observados en esta investigación pertenezcan a períodos literarios dispares, como son el barroco español y el siglo XVIII inglés que, a su vez, han sido completados con la Alemania de la Guerra de los Treinta Años y el neoclasicismo francés.

La triangulación de datos en los estudios literarios nunca será completa si no se plantea el problema de dónde extraer los datos. La historia de la literatura es extraordinariamente fecunda, lo que nos obliga, por fuerza, a centrar nuestra mirada en

⁹⁴ Cfr. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, cit., p. 264.

⁹⁵ Cfr. R. Étiemble, *Essai de littérature (vraiment) générale*, cit., p. 277 y R. Étiemble, *Savoir et gout*, cit., pp. 25-26.

unos textos y a pasar por alto otros. Dado que el investigador no puede leer todos los textos en los que el fenómeno literario se pretende estudiar, incluyendo tanto la perspectiva longitudinal como la transversal, se ve inevitablemente abocado al muestreo. Y este hecho le plantea al investigador un nuevo problema, que es el de la representatividad de la muestra, es decir, hasta qué punto las pocas obras literarias que se escogen representan a la colectividad que se pretende estudiar. La imposibilidad por parte del investigador de leerlo todo supone que la calidad de los datos y la relevancia de la información producida son fundamentales, de modo que la selección de textos debe basarse en los mejores juicios que se puedan realizar según las circunstancias.

Las técnicas de muestreo en estadística dan respuesta al problema de la representatividad de la muestra. El protocolo metodológico para seleccionar un conjunto de casos lo más representativo posible del fenómeno que queremos estudiar es la muestra al azar o muestra analítica simple. Esta técnica se basa en la racionalidad de las matemáticas y en la proporcionalidad, pero no es aplicable a la ciencia de la literatura, porque presupondría que la literatura es un fenómeno homogéneo donde todas las obras tienen la misma importancia. El problema de hacer un muestreo al azar es que habría que suponer que entre los diferentes grupos literarios no habría diferencias sistemáticas: se categorizaría un determinado concepto y se supondría que las obras incluidas bajo esta categoría analítica no presentarían diferencias sistemáticas. Pero esto no es así, pues la literatura se encuentra enormemente diferenciada y distribuida en sectores no homogéneos. Los problemas nos orientan hacia dimensiones literarias que se procesan en un espacio público relativamente heterogéneo, donde el proceso comunicativo de la literatura tomará la forma de una negociación, más que una forma de armazón de consenso. Un simple vistazo a cualquier estantería de una librería de una ciudad cualquiera basta para convencer al investigador de que, en caso de que recurriese a una técnica de muestra al azar, el porcentaje de obras no canónicas incluidas en la muestra sería infinitamente mayor que el de obras canónicas. Sin embargo, a la hora de crear paradigmas y modelos, es evidente que las obras canónicas han jugado y juegan un papel muy importante en la literatura, importancia que no se vería reflejada en la pequeña representación que tendrían en una muestra al azar. Por ello, en la ciencia literaria la técnica de muestreo más adecuada es la muestra estratificada. Estratificar una muestra supone introducir criterios de diferenciación en estratos. Estos criterios se determinan analíticamente en la confección de nuestras hipótesis acerca de la estructura

del sistema literario. Como avanzamos cuando abordamos la cuestión del inmanentismo en la ciencia literaria, estamos convencidos de que el fenómeno literario debe ser estudiado en el contexto más amplio de la sociedad y de la cultura. En este sentido, estamos de acuerdo con Itamar Even-Zohar y su noción de polisistema aplicado a la literatura⁹⁶. Para Even-Zohar la sociedad y la cultura y, por ende, la literatura no son sistemas homogéneos y estáticos. Zohar defiende la idea de cultura literaria como un polisistema dentro del cual coexisten varios repertorios, cada uno con sus valores morales, simbólicos y estéticos. En el centro está la cultura oficial que se manifiesta en la lengua estándar, la literatura canonizada y las pautas de conducta de las élites dominantes. Esta literatura es canónica porque responde al gusto de las élites dominantes y porque refleja sus pautas de conducta. Frente a este repertorio central, hay toda una serie de repertorios periféricos, cada uno de los cuales es propio de un grupo humano particular, con lo que en él se considera literatura “superior” y con su lengua estándar. Así, por ejemplo, en la España del franquismo había un repertorio central que respondía a los valores de la clase dominante. Estos valores morales y estéticos se manifestaban en una literatura escrita en castellano por autores como Dionisio Ridruejo, José María Pemán o Agustín de Foxá. Frente a este repertorio central, se podía encontrar un repertorio periférico en la literatura catalana. En este repertorio periférico catalán, los valores morales transmitidos y la lengua empleada eran radicalmente distintos a los del repertorio central. El hecho de escribir en castellano era considerado por el repertorio de estrato central del polisistema como un valor estético, mientras que en el repertorio catalán era el catalán la lengua más valorada estéticamente. Del mismo modo, la ideología que reflejaban las obras de Dionisio Ridruejo, José María Pemán o Agustín de Foxá era consideradas como un valor estético por el repertorio del estrato central del polisistema, frente la ideología que podía manifestar la obra de un escritor periférico como Josep Pla, que sólo era valorada estéticamente dentro de su repertorio periférico catalán.

Los diferentes repertorios están en competición continua por ocupar la posición central. Las tensiones entre cultura canonizada y no canonizada son permanentes, ya que no existe ninguna sociedad humana no estratificada. En caso de que el repertorio del estrato central del polisistema se estanque y no avance, o en caso de que se den una

⁹⁶ Cfr. I. Even-Zohar, “Polysystem Theory”, en *Poetics Today* 1, 1-2, 1979, pp. 287-310; I. Even-Zohar, “The ‘Literary System’”, en *Poetics Today* 11: 1, 1990, pp. 27-44.

serie de cambios políticos y sociales que resitúe en el poder a otro grupo humano, los valores estéticos y lo que se considera canónico cambian. Habiendo sido desplazado del poder central el franquismo, la ideología de las obras de Ridruejo, Pemán o Foxá ha dejado de ser positivamente valorada. Por contra, la ideología progresista de Antonio Machado lo convertía en un escritor periférico durante el franquismo y, hoy en día, con la llegada de la democracia, se le considera uno de los autores centrales y canónicos de la literatura española del siglo XX.

Esta dependencia de los valores estéticos de las sociedades, de las culturas y de las ideologías, nos lleva a rechazar de plano una selección de textos que sólo atienda a lo que tradicionalmente se conoce como “obras maestras”, ya que sólo estudiaríamos aquellas obras que los círculos dominantes de una cultura han aceptado como legítimas y cuyos productos más sobresalientes han sido preservados por la comunidad para que formen parte de la historia, pero dejaríamos al margen gran cantidad de obras que han tenido importancia, al menos, en su repertorio del estrato periférico del polisistema. No podemos recurrir para la selección de datos a una serie de “obras maestras universales” apelando a unos juicios de valor universales ni a las reglas del gusto, ya que, como acabamos de ver, el gusto y los juicios de valor se limitan a un determinado periodo histórico y a una posición central de su polisistema. Por todo ello, lo lógico sería trabajar con la variable de modo que distingamos el estrato central y canónico del polisistema de los estratos periféricos, y a estratificar la muestra para seleccionar textos pertenecientes a todos los estratos del polisistema.

Una vez delimitados y analizados los polisistemas, nos vemos ante la duda de qué obras escoger de cada estrato del polisistema. Para ello, el mejor procedimiento es lo que Glaser y Strauss llaman el muestreo teórico⁹⁷, es decir, seleccionar aquellos casos que parecían más apropiados para desarrollar y probar las ideas analíticas emergentes, aquellos textos que eran más cercanos para facilitar la comparación. Los textos seleccionados se iban decidiendo a medida que avanzaba la investigación, de acuerdo con el asentamiento del conocimiento del investigador y con los juicios que tenían en cuenta el desarrollo futuro más apropiado.

Desgraciadamente, cuando el investigador trabaja con obras lejanas en el tiempo, se enfrenta a la dificultad de que pocas obras pertenecientes a los estratos

⁹⁷ Cfr. M. Hammerskey y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, cit., p. 154.

periféricos del polisistema han sobrevivido, porque, en muchos casos, ni siquiera llegaron a ver la luz. Tal era nuestro caso, por lo que paliar el sesgo es una tarea harto difícil. Por ello, hemos optado por extraer datos de todas las obras a las que hemos tenido acceso, incluyendo de este modo a Enríquez Gómez o Juan de Luna, aunque somos conscientes de que el porcentaje de representantes de la periferia es escaso. Es una cuestión inevitable, y el investigador ha de tener en cuenta en todo momento la presencia de este sesgo.

2. 3. 4. LA TRIANGULACIÓN DE TEORÍAS Y LA CUESTIÓN DEL HOLISMO Y EL INDIVIDUALISMO

Una vez que hemos sacado a la luz unos datos y unas categorías analíticas, consideramos que el deber de un estudioso de la literatura es explicar la relación entre dichas categorías, ya que, como hemos repetido hasta la saciedad, los datos por los datos no son más que simple erudición. De las diferentes triangulaciones aplicadas en esta investigación, a la hora de la exposición escrita, las triangulaciones de explicaciones serán las que se recojan explícitamente.

Para evitar el sesgo de aplicar una sola explicación, se ha recurrido a la triangulación de explicaciones. Dado que consideramos que la literatura es un fenómeno social y cultural, cualquiera de estas explicaciones, como sucedía con los métodos empleados en la investigación, tiene que atender a esta dimensión social y cultural de la literatura. Sin embargo, no hemos olvidado que la literatura también es un fenómeno lingüístico y estético, por lo que también hemos incorporado las explicaciones estructurales que atienden al desarrollo interno del motivo.

2. 3. 4. 1. *Explicaciones nomológicas*

Desde el siglo XVII, hay ciertas “tradiciones desviacionistas” que rechazan la aplicabilidad de la ciencia a las actividades humanas, y sostienen que en ciencias sociales no se pueden hacer explicaciones nomológicas. De todas las disciplinas de las ciencias humanas, donde más tradiciones de este tipo se han dado es en la ciencia literaria. Sin embargo, y de acuerdo con Itamar Even-Zohar, no compartimos este rechazo, porque esas corrientes críticas siguen atacando concepciones científicas

decimonónicas, ya que parecen no tener en consideración que la concepción de la ciencia y de lo que es una ley ha ido evolucionando en los últimos cien años⁹⁸.

Las explicaciones nomológicas y causales en crítica antropológica se desarrollan en tres niveles:

1) *Nivel superior*: La literatura, en tanto que fenómeno cultural, depende de la cultura. Se considera que la literatura es un fenómeno cultural y que, por tanto, está determinada por la cultura. Se puede, en consecuencia, establecer una relación causal entre un fenómeno determinado dado y la cultura. Esto se concreta en la premisa siguiente: la literatura es un producto cultural y social y las identidades culturales y sociales se reflejan en los fenómenos literarios. En este sentido, estamos de acuerdo con la hipótesis de Pierre Bourdieu que traza ciertas homologías estructurales entre la estructura social, el arte⁹⁹ y la religión¹⁰⁰. Sin llegar a afirmar que el arte es un fenómeno exclusivamente cultural en el más puro sentido determinista marxista, nos parece evidente la interdependencia y la retroalimentación entre el campo artístico y el socioeconómico. A propósito de la obra de Flaubert, el sociólogo francés desarrolla la idea de que la idea del “arte por el arte”, tan cara a los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX, surge en estrecha dependencia de los cambios morfológicos que tuvieron lugar en la sociedad de la época. El proceso de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio se produjo asociado a una transformación de las relaciones de los escritores con el poder. A finales del siglo XIX, las relaciones del escritor con el entorno social cambian. De una dominación basada en las vinculaciones personales, en las que el escritor dependía de que el mecenas sufragase su carrera literaria, se pasa a una dominación estructural más compleja y móvil, en la que entran en juego nuevos agentes y relaciones, como el público diferenciado, las casas de edición, los críticos diferenciados, etc... La independencia del dinero del mecenas, del poder político, del prestigio mundano y la no necesidad de compromiso con cualquier causa, tiene su correlato en la ideología del arte por el arte, que no está obligado a ser útil, ni a comprometerse con determinadas ideas, ni con el gusto del público burgués. Así, incluso en el momento en que más independencia se

⁹⁸ Cfr. I. Even-Zohar, “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura”, en *Criterios*, 13-20, I. 1985-XII; 1986, pp. 241-247.

⁹⁹ Cfr. P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1996.

¹⁰⁰ Cfr. P. Bourdieu, *La eficacia simbólica: religión y política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

reclama para la literatura y el arte en general, la comprensión del *nomos* del campo literario, entendiendo por *nomos* el sentido que le da Bourdieu como principio de distribución, de visión y división, como una regla incorporada que tiene carácter de ley no escrita, pero sí sobreentendida, acerca de lo que es arte y cómo se debe hacer, será siempre insuficiente si no se hacen explícitas las relaciones entre la obra literaria y el contexto cultural en el que nace.

Si esto es así en momentos y espacios culturales en los que las estructuras socioeconómicas permiten al escritor cierta autonomía, se produce en mayor medida cuando la obra es el resultado de la violencia simbólica ejercida por el estrato de poder que ejerce el mecenazgo. *El Don Apacible* de Mijail Shólojov es el reflejo de la sociedad y la cultura que la vio nacer. Shólojov expone a través de la vida de Grigori Panteleievich Mélejov y demás cosacos su visión como bolchevique de los acontecimientos que arrancan en la Primera Guerra Mundial y cristalizan en la Revolución Rusa y la Guerra Civil. Shólojov vehicula la ideología bolchevique hasta en la forma, realista según la más pura ortodoxia marxista. Sin embargo, no hace falta recurrir a un ejemplo tan extremo de coerción social y política sobre el escritor para encontrar la relación causal entre obra literaria y cultura. Los adulterios de Emma Bovary, de Ana Karenina o de Ana Ozores son la expresión simbólica de un conflicto social y cultural, propio del siglo XIX, que se produce entre los sentimientos individuales y una institución burguesa como la familia monogámica europea, en la que la mujer desempeña un rol social secundario y minorizado. De alguna forma, toda obra literaria, en tanto que producto social y cultural, es expresión de esa misma cultura. Incluso la poesía de vanguardia, con su hipervaloración de la originalidad y la forma y su desprecio por el contenido, es la consecuencia de una sociedad en perpetuo cambio, de una sociedad capitalista que considera el arte como un mercado en el que la oferta siempre supera a la demanda, y constituye una reacción a la fabricación en serie y a la expresión de las tendencias alienadoras e in comunicadoras de la moderna sociedad de masas¹⁰¹.

Pese a que pueda parecer que la explicación nomológico-causal de la crítica antropológica, según la cual el fenómeno literario está en estrecha relación con la cultura, se limita a las unidades de contenido, una explicación nomológica, sea del

¹⁰¹ Cfr. M. Harris, *Antropología Cultural*, cit., pp. 481-482.

fenómeno literario que sea, no será completa si no atiende al componente formal de dicho fenómeno. Las formas en que se expresa la literatura no son fenómenos independientes, sujetos a los caprichos del autor, sino que, al contrario, dependen de la cultura en la misma medida que el contenido. Lo que queremos expresar con esta afirmación es que las formas y los cánones estéticos también son ideas y valores¹⁰². Cuando Góngora compone un poema tan complejo formalmente como la *Fábula de Polifemo y Galatea*, forma y contenido son expresiones de una misma cultura. Todo el optimismo y el reformismo renacentista acaban en el cisma luterano, la Contrarreforma, las guerras de religión, el cisma anglicano, las guerras dinásticas en Francia, Alemania, norte de Italia, Portugal y España, etc... Como era de esperar, esto provoca una nueva sociedad pesimista y desencantada. Este hecho, lógicamente, se proyecta sobre el contenido de las obras literarias, que se conducen fundamentalmente en dos direcciones: bien hacia amargas reflexiones que ahondan en el desencanto, bien en forma de huida hacia mundos ideales -la *Fábula de Polifemo y Galatea*, sería un ejemplo de esta segunda dirección-. En cuanto a la forma, la *Fábula de Polifemo y Galatea* se comporta del mismo modo. La hiperabundancia de recursos literarios, las complejas antítesis, metáforas, paradojas, disemias, las alusiones mitológicas, etc..., no son más que el deseo de huir del lenguaje cotidiano hacia un mundo de maravillosa artificiosidad.

¹⁰² En este sentido, los hallazgos de Lomas y Arensberg en cuanto a la relación entre ciertos aspectos de la música y la danza y el nivel de subsistencia alcanzado por la cultura resultan harto interesantes. De acuerdo con estos autores, los pueblos menos complejos socialmente hablando, estructurados en bandas y aldeas, se expresan a través de unas formas musicales y unas danzas sustancialmente distintas a las expresadas por pueblos complejos con organizaciones estatales. Los pueblos organizados en bandas y aldeas tienden a emplear escalas musicales en las que las notas están ampliamente separadas, emplean muchas repeticiones en sus canciones, usan uno o dos instrumentos, recurren a pocos músicos y hacen sencillos pasos de danza, como saltar o arrastrar los pies hacia arriba y hacia abajo o lateralmente. Por el contrario, los pueblos con organizaciones estatales recurren a escalas musicales con muchos más intervalos y más pequeños, sus canciones apenas si repiten elementos, usan orquestas complejas y sus danzas involucran muchas partes del cuerpo para realizar movimientos sinuosos. De acuerdo con Lomas, esta correlación se debe a que las danzas y las músicas reflejan los modos de subsistencia de los pueblos. Las orquestas complejas de los pueblos organizados en estados reflejan la compleja estructura social compuesta por grandes grupos coordinados, y los estilos de danza de los pueblos con estructuras sociales sencillas representan los movimientos llevados a cabo cuando se usa un bastón de cavar, frente a los complejos movimientos de las máquinas. Estos hechos llevan a Lomax a considerar la danza, incluso, como un entrenamiento corporal para el trabajo, la guerra o la autodefensa. Cfr. A. Lomax (ed.) *Folksong Style and Culture*, Washington D.C., American Association for the Advancement of Science, 1968 y A. Lomax y C. Arensberg, "A Worldwide Evolutionary Classification of Cultures by Subsistence Systems", en *Current Anthropology* 18, 1977, pp. 659-708.

Hasta el empleo de latinismos, ya sean léxicos, ya sintácticos, y la creación de neologismos sobre la base latina expresan esta voluntad de alejarse de las formas vulgares, entroncando con un idioma asociado simbólicamente a la idealizada antigüedad grecolatina.

Al mismo tiempo, la ruptura brusca de los ideales renacentistas en treinta años de guerras y hambrunas lleva a la cultura de la época a percibir simbólicamente la vida como algo inestable, sujeto a los vaivenes del tiempo. La vida es continuo devenir, perpetuo cambio, tiempo fugaz que fluye y no se detiene. Esta nueva identidad cultural se concreta en lo que Hatzfeld llamó *fusionismo*¹⁰³, que no es sino la proyección de esta concepción del tiempo en las formas. Los contornos entre las cosas se difuminan. Las líneas de Miguel Ángel o Leonardo, bien definidas para delimitar los objetos, pierden esa función en la obra de Rubens o Caravaggio. Los personajes planos dejan paso a personajes como Polifemo, lleno de contradicciones, brutal y enamorado, cruel y delicadamente entregado a Galatea. Góngora nos presenta en un mismo plano la belleza de Galatea y la fealdad de Polifemo, la brutalidad y el amor. Y todo ello se concreta en unas formas al servicio de esta concepción dinámica del tiempo: el poema se construye a partir de frases dislocadas, de elipsis, de antítesis, de un ritmo acelerado, etc... Forma y contenido son el resultado de una cultura que percibe simbólicamente la vida como continuo devenir y que, ante la degradada realidad social, anhela esquivar los aspectos desagradables de esa realidad cotidiana.

Esta interdependencia entre el fenómeno literario y la cultura no debe llevar al crítico literario a perder la perspectiva de su trabajo. No se trata de sustituir la literatura por el discurso cultural, ni de utilizar la literatura como pretexto para realizar un análisis de la cultura. Es evidente que cualquier manifestación literaria puede ayudarnos en la comprensión de una determinada cultura. Es un procedimiento de análisis cultural y social lícito y fructífero. Sin embargo, este tipo de trabajos no son propiamente crítica literaria. Algunos estudios culturales o la sociología de la literatura de Escarpit son muy interesantes, pero una cosa es la crítica literaria antropológica y otra muy distinta la antropología o la sociología de la literatura. El objeto de la primera es la literatura y el medio para explicarla es la cultura. El procedimiento de trabajo de la segunda es exactamente el inverso: el objeto de estudio es la sociedad y la cultura y el medio para

¹⁰³ Cfr. H. Hatzfeld, *Estudios sobre Barroco*, Gredos, Madrid, 1964.

abordarla es la literatura.

En cualquier caso, y pese a reconocer la deuda de la obra literaria con el entorno cultural en el que nace, el crítico literario no debe olvidar que hacer explícitas estas relaciones no es más que el primer nivel de análisis. Tras él, habrán de desplegarse otros niveles de análisis nomológicos y habrá que triangular explicaciones estructurales, funcionales, genéticas, etc., con la intención de que el texto crítico final refleje la especificidad del arte dentro de la cultura y de la obra literaria concreta dentro del campo literario, ya que, como concluía Bourdieu, el arte es uno de esos raros productos culturales en los que se abren espacios de libertad y, por tanto, el autor puede superar algunos aspectos del determinismo social y, a partir de ahí, desplegar nuevas posibilidades¹⁰⁴.

2) *Nivel medio: captar qué hay de universal en el fenómeno literario.* Dado que existen los universales culturales y la literatura es un fenómeno cultural, es lícito buscar leyes universales en la propia literatura. Estos universales, como cualquier otro fenómeno literario, pueden explicarse causalmente atendiendo a la relación entre la literatura y la cultura. Al tratarse de universales, habrá que recurrir, para explicarlos, a lo que hay de universal en la cultura.

A partir de una mirada global sobre las diferentes realizaciones culturales que se han dado a lo largo de la historia, es relativamente sencillo dar con una serie de fenómenos que se repiten en todas ellas. Todos los pueblos poseen alguna forma de religión que versa sobre el más allá; en las culturas hay alguna suerte de tabú del incesto, y todos los seres humanos, independientemente de su cultura, realizan prácticas de decoración corporal. Hay una larga lista de autores que también encuentran estos universales culturales en la literatura¹⁰⁵. Así, por ejemplo, podemos encontrar la figura del héroe solar en obras literarias procedentes de las más diversas culturas, y el conflicto entre padre e hijo por una mujer vertebró la comedia nueva de Menandro y Difilo como vertebró la obra de Molière.

La existencia de estos universales evidencia la posibilidad de elaborar explicaciones nomológicas en la ciencia literaria. Un estudioso de la literatura puede recurrir fácilmente a leyes y causas para explicar el conflicto entre Horacio y Arnolfo

¹⁰⁴ Cfr. P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, cit.

¹⁰⁵ Cfr. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 262 y ss; A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, cit.; G. Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, cit. y T. Todorov, *Poétique de la prose*, cit.

por Inés en *L'Ecole des Femmes* de Molière. Este conflicto no es exclusivo de esta obra, sino que responde a un motivo general que aparece y reaparece en el teatro cómico, ya sea en forma de conflicto abierto entre el padre y el hijo por una mujer -*Asinaria* o *Casina* de Plauto-, ya sea atenuado en forma de padres que se oponen a los amores de los hijos sin competir con ellos por la misma mujer -*Mostellaria* de Plauto, *Heautontimoroumenos* de Terencio, *L'Ilusion comique* de Corneille, *La Soeur* de M. de Rotrou, o *Les Fourberies de Scapin* de Molière-. Este motivo es recurrente en la historia de la literatura porque responde a un universal de la psique y de la cultura humana, como es la rivalidad en el seno de la familia como institución social que todo niño siente hacia su padre al competir por el amor de la madre, y que Freud bautizó como el complejo de Edipo¹⁰⁶. El éxito de este motivo se refleja en un doble sentido: por un lado goza de gran aceptación por parte del público, porque reconoce en él un conflicto que ha experimentado personalmente, y por otro ofrece al escritor la posibilidad de expresar ciertos conflictos que atormentan su alma.

El motivo del héroe iniciático que vemos repetirse desde el *Poema del Gilgamesh* hasta *El señor de los Anillos*, y que se da en las literaturas de los cinco continentes, es el resultado de reflejar en forma literaria un fenómeno universal común a todos los seres humanos: el cambio de estatus en el seno de la sociedad. Los seres humanos, a lo largo de nuestras vidas, experimentamos cambios en las posiciones sociales que desempeñamos. Así, dejamos de ser niños para convertirnos en adultos, dejamos de ser solteros para casarnos, empezamos a trabajar, etc... Este hecho, aunque universal, se experimenta en el seno de una sociedad y una cultura, ya que el cambio, aunque es individual, se da en relación a la posición que ocupamos con respecto a los demás y a lo que estos esperan de nosotros a partir del momento del cambio. Toda la literatura que recoge el motivo del héroe iniciático expresa de forma simbólica esa transición social¹⁰⁷.

Para elaborar leyes y una explicación nomológica a partir de categorías analíticas, en esta investigación se han seguido dos pasos. Primero, se ha empleado el método bautizado como "método comparativo contrastante"¹⁰⁸, que consiste en tomar sucesivamente diferentes segmentos de información para ver con qué categorías se

¹⁰⁶ Cfr. Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco Libros, 1988.

¹⁰⁷ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1959.

¹⁰⁸ Cfr. M. Hammersley y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, cit., pp. 227 y ss.

pueden relacionar, para compararlas luego con otros segmentos de información previamente categorizados. De este modo, pueden aparecer nuevas categorías, podemos redefinir otras, etc. A continuación, para relacionar las categorías en forma de leyes, hemos seguido dos estrategias complementarias: minimizar las diferencias entre los casos, con el fin de sacar a la luz las propiedades básicas de una categoría particular, y maximizar las diferencias entre los casos, con la intención de incrementar el número de categorías analíticas y acotar la incidencia de la teoría¹⁰⁹.

3) *Nivel inferior: La literatura y la cultura no son homogéneas, de modo que explicarlas implica explicar la individualidad de las mismas.* La cultura no es un ente homogéneo, sino un conglomerado de identidades y representaciones simbólicas. Cada individuo tiene su propia identidad cultural, por lo que, para explicar un fenómeno, es necesario atender, además de lo que hay de universal en él, a lo que hay de individual, a lo que hace de él un fenómeno único e irrepetible. El espíritu de la Ilustración consideraba que lo específico de cualquier fenómeno se encontraba en lo común. Se comparaban diferentes fenómenos para encontrar lo que había en ellos de similar, y se afirmaba que aquellos rasgos característicos que compartían eran lo que definía a ese fenómeno en general, es decir, lo que era inherente a él. En la ciencia de la literatura, ciertos autores como Adrián Marino se han hecho eco de estas ideas, y consideran que lo específicamente literario es aquello que comparten diferentes obras más allá de cualquier frontera¹¹⁰.

En nuestra opinión, aunque estos universales ayudan a comprender los diferentes fenómenos literarios, no bastan para explicarlos, ya que no todas las obras literarias son iguales. Por ello, consideramos que cualquier ley y cualquier explicación causal de un fenómeno literario tienen que combinar lo que hay de universal en ella y lo que hay de individual. Del mismo modo que reconocemos la existencia de universales culturales como los que hemos citado anteriormente, es cierto que estos universales no se concretan igual en las diferentes culturas. La religión, la reproducción o la economía son experiencias universales que vive cada cultura a su manera. Pero no es en absoluto similar la forma en la que se concretaba la religión entre los beligerantes aztecas, que hacían sacrificios humanos y elevaban al cielo corazones palpitantes arrancados a seres humanos todavía vivos, que la pacífica religión de los zuníes, que bailan en grandes

¹⁰⁹ Cfr. M. Hammersley y P. Atkinson, *Etnografía. Métodos de investigación*, cit., p. 58.

¹¹⁰ Cfr. A. Marino, “Replantarse la literatura comparada”, cit., p. 45.

masas para suplicar que llueva a sus benévolos dioses¹¹¹. La literatura, en tanto que fenómeno cultural, está sujeta a la misma ley. Aunque el protagonista de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y el del *Poema de Mio Cid* responden al motivo universal del héroe iniciático, el significado de uno y otro es radicalmente opuesto. Según Mauron, en el conflicto entre el padre y el hijo por una mujer, “Cuando las costumbres se hace menos libertinas, la expresión disfrazada del incesto requiere un poco más de imaginación. En cuanto al parricidio, se reemplaza por la derrota del padre”¹¹². Como decía Sartre, es cierto que Paul Valéry era un intelectual pequeño-burgués, pero no todos los intelectuales pequeño-burgueses son Paul Valéry¹¹³.

Por todo ello, consideramos lícito elaborar leyes generales y recurrir a explicaciones nomológicas en los estudios literarios, pero estas mismas explicaciones causales no pueden pasar por alto las formas singulares, las especificidades, la realización vivida que, en el fondo, es lo que convierte a una obra literaria en arte¹¹⁴. En palabras de Pichois y Rousseau, “No está prohibido buscar las grandes pulsaciones de la humanidad. [...] Determinar en la evolución de la literatura ciertas constantes [...] no es ningún delito si, después de haber aislado esencias, se tiene la sensatez de encarnarlas para darles vida”¹¹⁵.

Además de dar cuenta de la universalidad de la obra, el texto científico literario ha de relatar la multiplicidad de relieves y de caminos que toman las diferentes obras literarias. El estudioso de la literatura tiene que aclarar las relaciones de esa compleja trama, evitando en lo posible los dos extremos que darían al traste con su trabajo: supeditar la complejidad a la voluntad de aclaración hasta el punto de obviar los relieves de la obra literaria, y renunciar a toda voluntad de inteligibilidad científica, dejando que la obra literaria hable de sí misma. Las grandes líneas del texto literario dibujan un modelo reducido de la obra si no se atiende a la tensión entre el ejercicio de reducción de la complejidad característica de la actividad científica y la búsqueda de la complejidad propia de las obras literarias. El valor heurístico de la ciencia literaria falla cuando falla cualquiera de las dos tendencias de esta “tensión entre lo uno y lo

¹¹¹ Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit., pp. 47-48.

¹¹² Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit., p. 57.

¹¹³ Cfr. J. P. Sastre, *Questao de Método*, Sao Paulo, Difussao Europeia do Livro, 1967, p. 50.

¹¹⁴ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit., p. 28.

¹¹⁵ C. Pichois, C. y A. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 125.

diverso”¹¹⁶.

Las explicaciones nomológicas en crítica antropológica parten de un *explanandum* o fenómeno que queremos explicar. A continuación, para explicar dicho fenómeno, se asume como proposición universalmente válida que cualquier fenómeno literario es un producto la cultura y que la identidad cultural condiciona dicho fenómeno. Y, por último, aceptamos como *explanans* o explicador las características de esa cultura.

El problema con el que se encuentra el estudioso de la literatura al llegar a este punto es que existen tantas definiciones de cultura como pensadores. Ya en 1952, Kroeber y Kluckhohn recogieron más de ciento cincuenta definiciones distintas de cultura¹¹⁷, número que se habrá ampliado notablemente en los sesenta años transcurridos desde entonces.

La primera definición de cultura de la que se tiene constancia es la realizada en 1871 por Tylor, que consideraba la cultura como ese todo complejo que incluye conocimiento, moral, arte, derecho, costumbre... y, en definitiva, todo lo aprendido por el hombre como miembro de la sociedad¹¹⁸. Desde esta definición universalista que trataba de abarcar todo y, posteriormente, con Boas elaborando una definición más relativista o con Geertz proponiendo un concepto de menor amplitud más preciso y útil, y tantos otros, continúan los empeños por encontrar algo tan complejo como es una definición precisa y a la vez universal de la cultura. En cualquier caso, el cien por cien de las definiciones de cultura está de acuerdo en dos cuestiones fundamentales: por un lado, la cultura es universal a toda la especie humana, y todo ser humano, sólo por el hecho de serlo, posee alguna forma de cultura; por otro lado, la cultura es aprendida: el hombre depende por completo de su *endoculturación*, que a veces es inconsciente, y a veces consciente. Y dado que es aprendida, la cultura no es la misma para todos los seres humanos, sino que es variable y diversa.

Sin embargo, consideramos necesario precisar algunos conceptos para poder hacer crítica antropológica con propiedad. Definiciones tan amplias de cultura como la de Tylor presuponen que la cultura es algo homogéneo y coherente, y en ellas subyace una concepción estratigráfica del hombre y de la cultura. Esta concepción considera que

¹¹⁶ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit.

¹¹⁷ Cfr. A. L. Kroeber y C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, Vintage Books, 1952.

¹¹⁸ Cfr. E. B. Tylor, *Primitive culture*, cit., p. 1.

el hombre está compuesto por varios niveles o capas y que cada uno de estos niveles sostiene a los demás y es coherente con ellos. Biología, psicología, cultura, sociedad, etc., eran diferentes “peldaños” de características inherentes al ser humano. Por ejemplo, en el nivel biológico se encuadra la necesidad del ser humano de reproducirse; en el nivel psicológico, el enamoramiento; en el nivel cultural-simbólico, el arquetipo de la fusión de lo masculino y lo femenino; en el nivel social, la institución del matrimonio y la familia...

En nuestra opinión, esta concepción estratigráfica sólo puede ser aceptada en sociedades aisladas, lo suficientemente pequeñas como para ser homogéneas y extremadamente estables.

Sin embargo, no tiene por qué existir coherencia en los diferentes niveles en sociedades complejas. Prueba de ello es el motivo del adulterio de la novela decimonónica, que, precisamente, da expresión simbólica al desajuste entre el nivel psicológico -enamoramiento- y el nivel social -matrimonio y familia-.

Como hemos señalado en el punto anterior, cuando defendíamos un método comparativo al margen de cualquier nacionalismo, la observación antropológica refuta cualquier concepción de la cultura como un ente homogéneo. A este respecto, consideramos fundamental para cualquier interpretación antropológica de la literatura distinguir entre cultura y etnicidad.

La cultura es esencialmente una cuestión de ideas y de valores, un molde mental colectivo. Las ideas y valores se expresan mediante símbolos, por lo que la cultura es un sistema simbólico. Los individuos crean sus propias identidades culturales en función de esos sistemas simbólicos colectivos. Pero, a diferencia de las concepciones estratigráficas y homogeneizadoras de la cultura, no creemos que los individuos construyan su identidad cultural en función de un solo sistema simbólico. Muy al contrario, la identidad cultural de las personas es poliédrica. Uno es quien es por su filiación política, su sexo, su raza, la ciudad en la que vive, su clase social, etc. El individuo aprehende toda una serie de rasgos simbólicos en función de cada una de estas identidades. Su identidad cultural es la suma de todas estas posiciones que, además, no tienen por qué ser coherentes entre sí. La identidad cultural de hombre occidental blanco puede entrar en conflicto con el hecho de desempeñar un trabajo como profesor de sociología en una universidad con una fuerte orientación política de izquierdas. A este respecto, Geertz escribe lo siguiente:

“Así como la cultura nos formó para constituir una especie -y sin duda continúa formándonos-, así también la cultura nos da forma como individuos separados. Eso es lo que realmente tenemos en común, no un modo de ser subcultural inmutable ni un establecido consenso cultural”¹¹⁹.

Los seres humanos nacemos incompletos. Sin un prolongado periodo de aprendizaje no hay un solo de nosotros capaz de habitar en el mundo. Al recién nacido, por naturaleza, le son dadas de manera muy genérica una serie de facultades de respuesta, pero estas facultades, muy generales, deben ser materializadas en respuestas concretas. A medida que vamos viviendo, vamos aprendiendo el modo de concretarlas. La concepción tradicional de la antropología consideraba que los individuos aprendían a concretar sus capacidades de respuesta del mismo modo sólo por el hecho de pertenecer a la misma cultura. Sin embargo, como acabamos de ver, la realidad es bien distinta. Los seres humanos son diferentes entre sí, y en el seno de la cultura es donde se aprenden y reconocen esas diferencias. Los seres humanos nacemos inconclusos y acabamos de hacernos en el seno de la cultura, pero no termina de hacerse del mismo modo un estibador del puerto de Marsella que el alcalde de esa ciudad¹²⁰, por mucho que se empeñen los nacionalistas y los tradicionalistas en equiparar a todos los individuos que, supuestamente, comparten una cultura. El alcalde de Marsella y un estibador del puerto de esa ciudad no se convierten en el mismo individuo porque la cultura no es homogénea. En palabras de Geertz,

“Lo importante es que hay diferentes modos de ser, y, para volver a nuestra perspectiva antropológica, digamos que podremos establecer lo que sea un hombre o lo que puede ser un hombre haciendo una reseña y un análisis sistemático de esos modos de ser: la bravura de los indios de la llanura, el carácter obsesivo del hindú, el racionalismo del francés, el anarquismo del beréber, el optimismo del norteamericano (para enumerar una serie de rasgos que no quisiera yo tener que defender como tales).

En suma, debemos descender a los detalles, pasar por alto equívocos rótulos, hacer a un lado los tipos metafísicos y las vacuas similitudes para captar firmemente el carácter esencial de, no sólo las diversas culturas, sino las diversas clases de individuos que viven en el seno de cada cultura, si pretendemos encontrar la humanidad cara a cara”¹²¹.

¹¹⁹ C. Geertz, *La Interpretación de las culturas*, cit., p. 57.

¹²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 43-59.

¹²¹ *Ibidem*, p. 58.

Muy distinta de la cultura es la etnicidad. Este concepto se basa en la diferenciación de un grupo de individuos con respecto a otros. Se define por similitudes culturales -hábitos, creencias, etc...- a los miembros de un grupo étnico que son diferentes al resto. Sin embargo, como acabamos de ver, los individuos tienen más de una única identidad cultural, por lo que, como señalamos anteriormente, la etnicidad es más una cuestión de autoadscripción y posterior reificación que de auténtica identidad. Este es, precisamente, el problema de los estudios culturales aplicados a la literatura. Estos estudios son contradictorios, ya que se basan en un concepto de identidad que significa a la vez igualdad y diferencia. A partir de una concepción de identidad protestante, consideran que la identidad se adquiere por la participación en la cultura, de modo que hay que respetar la identidad cultural de cada autor que, a su vez, se refleja en su obra. Sin embargo, esta identidad no es individual, sino grupal. Se afirma que una determinada obra es de tal o cual manera por haber sido escrita por una mujer, un negro, un homosexual o un iraní. Aquí es donde radica su error, ya que afirmar que se escribe de una determinada manera *sólo* por ser mujer, por ser negro o homosexual, supone recurrir a estereotipos predefinidos para las identidades culturales. Bajo el estereotipo de mujer, negro u homosexual, se reprimen todas las diferencias individuales. Los multiculturalistas, que en teoría se autodefinen como antiesencialistas, basan en la práctica todas sus teorías en una única esencia.

Nosotros no afirmamos que el individuo no esté influenciado por pertenecer a un grupo. Todo lo contrario. Los seres humanos no nacemos con una identidad innata. En el momento de venir al mundo, el cerebro humano no está desarrollado por completo. Es en el seno de la sociedad y la cultura donde termina este desarrollo por medio de la endoculturación. Como dice Geertz, “La cultura es el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente son uno por uno”¹²². Los seres humanos somos lo que somos gracias a la cultura. Es en el seno de la misma en la que adquirimos nuestra identidad. Los hombres somos “artefectos culturales”¹²³. El individuo no es más que el grupo al que pertenece y en el que se ha endoculturizado. Pero eso no quiere decir que todos los seres humanos que pertenecen al mismo grupo sean iguales, porque dentro del mismo grupo el individuo aprende tantas identidades como roles desempeña en su vida. Las culturas, repetimos una vez más, no son

¹²² *Ibidem*, p. 57.

¹²³ *Ibidem*, p. 56.

homogéneas, como no lo son las identidades. Cada individuo construye su propia identidad cultural dependiendo de los roles y las colectividades a las que pertenece. Trazar la identidad cultural atendiendo a un solo criterio, como la nacionalidad, la raza o el sexo, es limitar y no entender la cultura. Por ello, para abordar cualquier fenómeno, habría que hacerlo desde múltiples perspectivas. En el sentido de la heterogeneidad social, consideramos fundamental tener en cuenta las aportaciones del interaccionismo de Irving Goffmann o Herbert Blumer cuando destaca el potencial simbólico de las relaciones sociales como marco en el que los seres humanos aprenden, construyen y usan los símbolos. La vida es un “teatro” en el que cada individuo representa muchos papeles. Los roles sociales que desempeñan las personas son múltiples y variados y dependen del contexto en el que se encuentren. En función de este contexto, reconocemos los papeles de los demás y nos revestimos de signos y símbolos para interpretar el personaje que muestra a los demás cómo comportarse en esa situación. Siempre podemos representar otro rol cambiando de “revestimiento” para que el resto nos reconozca y sepa cómo actuar ante nosotros¹²⁴. Estos diferentes roles son los que definen nuestra identidad cultural que, por tanto, es individual y compleja. No es la misma para todos los miembros de una cultura.

De acuerdo con esta concepción de la literatura como tensión entre los universales culturales y las identidades culturales individuales, se deduce que una explicación nomológica en crítica antropológica debe atender a la universalidad del fenómeno literario y, al mismo tiempo, a todas las posibles identidades presentes en dicho fenómeno. Los individuos y la literatura somos poliédricos, de modo que la explicación nomológica debe atender a esta naturaleza. Si pretendemos explicar adecuadamente el *explanandum*, es necesario que el *explanans* contemple esta doble dimensión de la literatura, la tensión entre lo uno y lo diverso. Para que la crítica antropológica responda a la realidad del hecho literario, el *explanans* debe atender a lo que hay de universal en la literatura, así como tener en cuenta que las identidades sociales y culturales que determinan el fenómeno literario son múltiples y multiformes. Asumir esta idea supone asumir que la sociedad y la cultura determinan el fenómeno

¹²⁴ Cfr. H. Blumer, *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*, Barcelona, Editorial Hora, 1982 y E. Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006; E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993 y E. Goffman, *Los hombres y sus momentos*, Barcelona, Paidós, 1991.

literario, pero que no lo hacen en una única dirección. Las culturas son entes heterogéneos y en tensión, y esta heterogeneidad se manifiesta en los fenómenos literarios que, precisamente por eso, son únicos e irrepetibles. Es decir, que la ley aceptada en la primera premisa no consta de una única variable, sino de múltiples y muy variadas. De ahí que en esta tesis, cuando nos propusimos explicar un fenómeno como el motivo picaresco, atendiésemos a variables tan dispares como la religión, los modos de producción y reproducción, el sistema político-estructural de clases sociales, etc.

Por todo ello, consideramos que la explicación nomológica es natural a la crítica antropológica, pero sólo si atiende a la “tensión entre lo uno y lo diverso” propia de la literatura. La crítica antropológica responderá a la realidad de la literatura como fenómeno social y cultural sólo si observa leyes que recojan la universalidad y la individualidad del fenómeno literario. Es lícito elaborar una leyes generales, pero es necesario matizarlas para atender a la individualidad del fenómeno literario. El hecho de contemplar varios criterios a la hora de definir la identidad cultural nos permite evitar el falso debate entre identidad individual y colectiva. Toda identidad cultural es aprendida y, por tanto, social y colectiva, pero cada individuo aprende atendiendo a unos factores propios. Teniendo en cuenta la diversidad de estos condicionantes colectivos que actúan sobre el individuo, evitamos caer en el relativismo extremo que reduce toda explicación al individuo y en el determinismo social extremo que la reduce a la colectividad.

2. 3. 4. 2. *Explicaciones funcionales*

De forma general, podemos definir las explicaciones funcionales como aquellas que explican la presencia de un rasgo en un sistema por su contribución o sus efectos: las alas de los pájaros están ahí porque dieron ventaja evolutiva en la selección natural. Este tipo de explicaciones, que han tenido gran éxito entre la crítica literaria marxista, justifica la existencia de un fenómeno literario por su aportación a mantener el sistema. Desde el punto de vista de estas explicaciones, se considera que la literatura es una forma de expresión y propaganda de determinadas estructuras de poder, que tienden a mantener su posición central de dominio justificando esta posición y difundiendo su ideología a través del arte. Para orientar nuestro comportamiento social, es necesario que los seres humanos sepamos qué impresiones tenemos acerca de las cosas. Los estudios actuales de neurobiología sostienen que las emociones y las impresiones son

universales¹²⁵. Sin embargo, esto no quiere decir que los estímulos que provocan esas emociones de miedo, risa, afecto o asco sean los mismos. Es en el seno de la sociedad y de la cultura donde aprendemos qué debe provocarnos un determinado sentimiento y qué no. El arte -y por ende la literatura-, el mito y el rito son los cauces fundamentales a través de los que los individuos aprenden a sentir¹²⁶. Los poderes sociales controlan estos tres cauces para crear individuos conformes con las relaciones de poder establecidas, ya que la estructura social se ve reforzada por la simbolización artística de los valores subyacentes. Así, el teatro de un José María Pemán expresaba las inquietudes de la clase dominante durante el régimen franquista, que se publicitaba y justificaba a través de la ideología de las obras; la nobleza medieval imponía al resto de la sociedad sus valores castrenses y religiosos a través de los cantares de gesta; la Iglesia utilizó la literatura religiosa para hacer apología de su doctrina, y los estados europeos utilizaron la literatura para crear conciencias nacionales con los que justificar su existencia¹²⁷.

La antropología política tradicional distinguía entre poder consensual y poder coercitivo. La fuerza, por sí sola, es sin duda eficaz a corto plazo como medio de control político, pero si es la única base de la aceptación popular pasiva, la sociedad será extremadamente rígida. En este sentido, el poder consensual es extremadamente más eficaz, ya que es el que hace que la gente esté de acuerdo con el sistema político y que viva a gusto en él. Este poder consensual es fundamental para la legitimación de los sistemas políticos y para ganarse el apoyo de la población. Esta legitimación se consigue por medio del uso de símbolos y, dado que la literatura es un discurso simbólico, hay pocas formas de expresión culturales más eficaces para la legitimación de un sistema político que ella.

Sin embargo, aunque no negamos que las explicaciones funcionales arrojen luz al fenómeno literario, es necesario prevenir al crítico antropológico ante la tentación de recurrir a ellas sin el rigor necesario. Este tipo de explicaciones, que funcionan con éxito considerable en biología, son muy problemáticas en los estudios literarios, ya que la literatura no tiene por qué sostener al poder. Existe una copiosísima tradición de

¹²⁵ Joseph LeDoux, *El cerebro emocional*, Barcelona, Ariel-Planeta, 1999; y Marc Jeannerod, *Le cerveau intime*, Odile Jacob, Cité des sciences et de l'industrie, París, 2002.

¹²⁶ Cfr. C. Geertz, *La Interpretación de las culturas*, cit., pp. 80 y ss.

¹²⁷ Cfr. I. Even-Zohar, "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", cit.

literatura subversiva que no tendría cabida dentro de las explicaciones que explican la existencia de un fenómeno literario por su contribución al mantenimiento del sistema. De hecho, gran parte de la literatura universal está formada por obras críticas con alguna forma de poder. Considerar que la literatura contribuye al mantenimiento del sistema supone asumir que los sistemas sociales son homogéneos cuando, en rigor, no lo son. Si la cultura es heterogénea, lo es más aún la sociedad, con sus roles e instituciones, donde los diferentes grupos humanos luchan continuamente entre ellos por detentar el poder. Entonces, ¿qué sistema contribuye a mantener la literatura? Por ello, consideramos que cuando se hable de explicaciones funcionales en crítica antropológica es necesario analizar con total rigor la relación de la obra literaria con los sistemas de poder existentes en una sociedad determinada.

Ya hemos comentado que, en conformidad con las ideas de Even-Zohar, la literatura es un polisistema complejo, formado por un estrato central dominante y por una serie de estratos periféricos, entre los cuales se produce una continua tensión. De acuerdo con esta concepción de la literatura, explicar la función de un determinado fenómeno literario no supone hacerlo solo en relación con el sistema en su totalidad, sino también en función del estrato del polisistema al que pertenece. El fenómeno literario contribuye al mantenimiento y la difusión de los valores del estrato del polisistema al que pertenece, desde el momento en que es expresión del mismo. En relación con los demás estratos del polisistema, puede ignorarlos o, dado que los distintos estratos compiten por la posición central, puede optar por mantener una postura agresiva con respecto a ellos.

Atendiendo a esta dimensión polisistémica de la sociedad y la relación de las obras literarias con su estrato del polisistema y con los demás, hemos establecido las siguientes explicaciones funcionales:

a) En relación al estrato del polisistema al que pertenece, la obra literaria puede ser la justificación y promoción simbólica de sus valores e intereses. Así, la literatura de Dionisio Ridruejo promocionaba simbólicamente la visión del mundo del poder franquista, las obras de Josep Plá eran la expresión del estrato periférico catalán, Castelao del estrato gallego, etc...

b) También en relación con el estrato del polisistema al que pertenece, la obra literaria puede ejercer una función autocrítica, con la intención de que el estrato central del polisistema no se estanque y dé respuesta a la nueva realidad social para no ser

desplazado del centro. Joseph Conrad o Rudyard Kipling son considerados -y de hecho se les ha atacado desde estratos periféricos por ello- como la expresión simbólica de los valores del estrato central colonial británico. Sin embargo, en *El Corazón de las Tinieblas*, Joseph Conrad no se limita a hacer apología de una visión del mundo, sino que nos ofrece una visión crítica de su propio estrato, que, a ojos de Conrad, estaba perdiendo su misión humanizadora e incurría en ciertos desmanes y arbitrariedades en África y en Asia, lo que hacía peligrar su posición de poder.

c) Los estratos del polisistema compiten por ocupar el centro, de modo que la literatura periférica puede optar por una posición agresiva con respecto al estrato central, criticando, mofándose, ridiculizando o, en definitiva, atacando, sus valores y símbolos. Es una suerte de literatura subversiva, en el sentido de que está enfocada al cambio en el orden social. Ejemplo de esta postura es cualquier expresión literaria de denuncia del poder. Gabriel Celaya o Blas de Otero personifican esta forma de literatura en la España de los años cincuenta, o *La Feria de las Vanidades* con su sátira de la sociedad inglesa de mediados del siglo XIX.

d) Dado que los estratos del polisistema compiten, la literatura del estrato central puede optar por una función defensiva con respecto a los otros estratos, atacando, por su parte, los valores y los intereses de estos. Quevedo, exponente del estrato central en el barroco español, no dudaba en atacar todo aquello que pudiese colisionar con los intereses de su propio estrato. Judíos, trabajadores manuales, burgueses y cualquier otro representante de los estratos periféricos fueron objeto de sus sátiras y sus burlas.

En numerosas ocasiones, nos hemos encontrado con afirmaciones que calificaban tal o cual literatura como “literatura intrascendente”, “literatura amable”, “literatura ingenua”, “literatura inofensiva” o cualquier otra expresión similar con la que expresar una forma de literatura que no se compromete con nada, y que tan sólo busca divertir y entretener al lector: *El Señor de los Anillos*, *Las Crónicas de Narnia*, los *best sellers* actuales de Noah Gordon, Ken Follet, Micheal Crichton o Idelfonso Falcones. Una mirada irreflexiva sobre este tipo de literatura podría hacernos pensar que es una literatura que carece de función social. Nada más lejos de la realidad. *Las Crónicas de Narnia* reflejan cierta ideología católica -periférica en el Reino Unido-, *El Señor de los Anillos* plantea una visión maniquea del Bien y del Mal y las peripecias de Rob J. Cole no dejan de ser una parábola medieval de la realización individual por medio del trabajo de corte protestante. De modo que, cuando menos, por muy inofensiva o muy ingenua

que pueda parecer una obra literaria, no dejará de ser expresión de la ideología de un estrato particular del polisistema.

Podría pensarse que estas cuatro funciones que hemos esbozado aquí no se darían en sociedades lo suficientemente pequeñas y homogéneas para que existiese un único estrato en su sistema literario, de modo que toda forma de literatura no fuese más que expresión de los valores del grupo. Sin embargo, ni siquiera focalizando este tipo de explicaciones en estructuras sociales tan simples, este funcionalismo simplista al estilo de Malinowski¹²⁸ o Radcliffe-Brown¹²⁹ resulta adecuado, ya que, por muy pequeña y sencilla que sea una sociedad, no está exenta de la posibilidad de fenómenos disfuncionales y de cambios sociales¹³⁰. Quizá una sociedad pequeña carezca de varios estratos literarios enfrentados, pero en ella la literatura no tiene por qué ser solamente la expresión de los valores del grupo. Dado que en todas las sociedades, independientemente de su tamaño, cabe la posibilidad de la existencia de fenómenos disfuncionales y del cambio social, la literatura tendrá, al menos, las dos funciones reseñadas anteriormente para la literatura en relación con el estrato del polisistema al que pertenece: la simbolización de los valores y la autocrítica, con la intención de que el sistema social incorpore o se adapte a esos fenómenos disfuncionales y a esos cambios sociales.

Las explicaciones funcionales parten de conceptos analíticos creados por el investigador. “Literatura subversiva”, “polisistema” o “literatura amable o ingenua” son categorías analíticas extrañas a los implicados en el fenómeno de la creación y la recepción del fenómeno literario. Autores y lectores, normalmente, no categorizan lo que están componiendo o leyendo bajo estas etiquetas. El investigador, a partir de una serie de atributos funcionales semejantes, ha construido estas categorías para poder explicar las funciones universales de la literatura.

2. 3. 4. 3. *Explicaciones intencionales*

De los tres vértices del fenómeno literario señalados por Escarpit -autor, texto y

¹²⁸ Cfr. B. Malinowski, *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Ariel, 1994 y B. Malinowski, *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1981.

¹²⁹ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Península, Barcelona, 1982.

¹³⁰ Cfr. E. R. Leach, *Sistemas Políticos de Alta Birmania*, Barcelona, Anagrama, 1976 y R. Merton, *Teoría y Estructura Sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

público-¹³¹, las explicaciones funcionales sólo atienden a la relación entre texto y público, en tanto que explica el significado de una obra por el efecto subversivo, propagandístico o defensivo que tiene esta sobre la colectividad que la lee. Las explicaciones funcionales se centran en la dimensión colectiva del fenómeno literario y en su repercusión, entendiendo que las acciones ocurren mecánicamente y que los elementos físicos involucrados en dichos procesos no están organizados de modo que un pensamiento los guíe¹³². Sin embargo, conviene no olvidar la dimensión autorial de la literatura en relación a la estructura polisistémica de la sociedad. Una cosa es que un fenómeno literario desempeñe una función social, y otra muy distinta es que el autor se propusiese a sí mismo que su creación tuviese tal función. Umberto Eco, en *Los límites de la interpretación*¹³³, articula la interpretación textual entre la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, y señala que la intención conocida del autor puede o no corroborarse en el texto, es decir, que la intención del autor, la intención de la obra y la interpretación que hacen de ella los lectores no tienen por qué coincidir. Existen cientos de ejemplos de autores y obras que fueron reapropiados por parte de los poderes sociales para convertirlos en expresión de sus intereses. Es de sobra conocida la anécdota de que Virgilio, en su lecho de muerte, encargó quemar la *Eneida* para desvincularse del uso de propaganda política que el emperador Augusto hizo de ella. Este hecho es especialmente frecuente cuando media cierto lapso temporal entre la composición de la obra y la identificación de la misma con un determinado estrato del polisistema. Resulta muy poco probable que Nietzsche pensase en formar parte del canon de la Alemania nazi de los años treinta, o que el juglar o los juglares que compusieron el *Poema de Mio Cid* en la Baja Edad Media tuviesen en mente formar parte de la construcción del estado nacional-católico español entre 1936 y 1975. Este desajuste entre la función social de la obra y el propósito del autor hace necesario que la crítica antropológica contemple explicaciones intencionales. Todo autor, al escribir una obra, tiene uno o varios propósitos en relación a sí mismo y en relación a la sociedad. La obra es un medio para conseguir un fin, ya sea expresarse, ya sea medrar económica y socialmente... En función de esos fines, el autor dispone los materiales de la obra. ¿Qué se proponía tal o cual autor al escribir? ¿Pretendía gozar del éxito entre el público

¹³¹ Cfr. R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, cit., pp. 6-7.

¹³² Cfr. J. F. Álvarez Álvarez, D. Teira y J. Zamora Bonilla, *Filosofía de las ciencias sociales*, cit., pp. 107-109.

¹³³ Cfr. U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

y para ello recurrió a la expresión simbólica de los valores de ese público? ¿Pretendía expresar su angustia por su posición desplazada con respecto al estrato central del polisistema? ¿Se proponía alguna suerte de cambio social? ¿Cuál era la posición social del autor? ¿Se proponía cambiar las relaciones sociales desde dentro del estrato central o sencillamente pretendía acceder al canon? ¿Estaba en su mente desplazar a los autores canónicos centrales o sólo se proponía formar parte de ellos? ¿Cómo se propone llevar a cabo tal o cuál intención? ¿Cuáles son sus medios? Las explicaciones intencionales en crítica antropológica deberán dar respuesta estas y otras muchas más preguntas en relación al autor, su posición social y su actitud ante la misma, es decir, a la decisión tomada por el autor, entendida esta como una acción originada por las creencias y los deseos del individuo, por la forma en que él percibe la situación a la que se enfrenta y cómo se propone transformarla. En este sentido, la explicación intencional se propondrá comprender la obra desde el punto de vista del autor, intentando aclarar el sentido que dicha obra tenía para él.

Este tipo de explicaciones son problemáticas en crítica literaria porque caen dentro de la psicología del autor y no pueden ser comprobadas empírica y objetivamente. Las críticas a las explicaciones intencionales de la literatura se vertebran fundamentalmente en torno a dos falacias fundamentales¹³⁴:

a) La falacia biografista: Desde este punto de vista, se considera que encontrar la intención en el texto resulta una quimera, porque nada nos asegura que el autor del texto esté en él. Desde principios del siglo XX, muchos críticos han reivindicado el carácter

¹³⁴ Algunos miembros del New Criticism se refirieron a una serie de falacias que, a su modo de ver, estaban presentes en los estudios literarios anteriores. Así, Willam K. Wimsatt denunció la *falacia intencional*, la ilusión de querer decir, y la *falacia afectiva*, la ilusión psicológica. La primera falacia conduce al biografismo y al relativismo. La segunda, al subjetivismo y al impresionismo, y apartan la atención del propio texto literario. Yvor Winters denunció además la *falacia del mimetismo y de la expresividad de la forma*, que consiste en interpretar el texto como imitación de una realidad exterior o de las experiencias del autor, teniendo en cuenta que aquel nunca es imitación directa o concreta, sino transformación de un fenómeno, de un objeto o de una experiencia. Finalmente, Allen Tate denunció la *falacia de la comunicación*, por la que el texto comporta doctrinas particulares que el crítico debe distinguir e interpretar. El “New Criticism” pretende evitar estas falacias y centrarse en el estudio del propio texto literario mediante una lectura detenida y estricta, la llamada “close reading”. Cfr. al respecto T. Albaladejo Mayordomo y F. Chico Rico, “La Teoría de la crítica lingüística y formal”, en P. Aullón de Haro (coord.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 175-293, pp. 202-209; F. Gómez Redondo, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf, 2006, pp. 47-57 y D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, cit., pp. 397-407

ficcional de la literatura¹³⁵ señalando que la literatura puede ser un proceso de despersonalización. La pragmática literaria ha sostenido que la literatura es un juego en el que se abandonan los criterios de verdad habituales en la comunicación normal y que se “suspende el juicio”¹³⁶. En este juego el emisor se desdobra para convertirse en un emisor distante, de modo que la voz que nos habla desde las páginas del libro no tiene por qué ser la voz del autor¹³⁷, de lo que se concluye que buscar la intención del autor en el texto puede ser una tarea equívoca.

b) La falacia intencional: Se ha acusado a este tipo de explicaciones de confundir la obra con las circunstancias que la motivaron, ya que puede existir un abismo entre lo que el escritor pretendía escribir y lo que realmente logró¹³⁸. El universo de un escritor medieval cualquiera y el nuestro no es en absoluto el mismo. El escritor quería decir algo en relación a su sociedad y para ello recurrió al universo de significaciones que él poseía. Un lector moderno no comparte esa sociedad y esas significaciones y, sin embargo, la obra medieval tiene para él un valor ya que produce en él un significado. Este significado, dado que no se comparte el mundo del autor, no puede depender de lo que él quiso decir. Por ello, la explicación de la obra en ningún caso puede residir en la intención del autor.

Aunque reconocemos ciertas cuotas de verdad a estas críticas, no creemos que invaliden por completo las explicaciones intencionales.

En el primer caso, el hecho de que no podamos estar completamente seguros de que la intención del autor está expresada en el texto, no quiere decir que la intención del autor no exista. Siempre que un ser humano lleva a cabo una acción, tiene una motivación, aunque muchas veces sea inconsciente. Otra cosa es que esa motivación no aparezca expresada explícitamente en la acción. La falacia biografista no invalida por completo la explicación intencional, sino que solamente nos previene ante el riesgo de una generalización excesiva. Considerar, por ejemplo, que la intención del autor de *El Lazarillo de Tormes* es justificar ante los ojos de su protector el estado de deshonor en

¹³⁵ Cfr. J. M. Paz Gago, *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999. pp. 104 y ss.

¹³⁶ Cfr. S. J. Schmidt, “La comunicación literaria”, en J. A. Mayoral (ed.), *La pragmática literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 195-212.

¹³⁷ Cfr. F. Lázaro Carreter, “La literatura como fenómeno comunicativo”, en J. A. Mayoral (ed.), *La pragmática literaria*, cit., pp. 151-170.

¹³⁸ Cfr. R. Barthes, “The Death of the Author”, en D. Walder (ed), *Literature in the Modern World*, Nueva York, Oxford University Press, 1991, pp. 228-232.

que se encuentra el pícaro es, evidentemente, una simpleza. Pero ello no quiere decir que el autor del *Lazarillo* no estuviese movido por alguna motivación y que, de alguna manera, esa motivación haya tenido cierta influencia en el texto. El medio para descubrir esta motivación puede ser, a veces, el propio texto. Aunque puede resultar tentador dejarse arrastrar a extremos relativistas, parece evidente que el autor del *Lazarillo* tenía la intención de criticar a la Iglesia. Incluso en el caso de que el autor del texto no se identifique en forma alguna con el narrador o con sus personajes, ello no demuestra que no podamos extraer la intención del autor del texto. Pongamos, por ejemplo, *Las Benévolas* de Jonathan Littell. El autor, que es judío, cuenta por boca de Max Aue, un oficial de las SS, ciertos acontecimientos acaecidos durante la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, la intención de Littell no es hacer apología del nazismo, como se podría desprender del discurso de su protagonista. Sin embargo, el lector infiere fácilmente que la intención del autor es, precisamente, la contraria. La despersonalización de la literatura puede incrementar la dificultad de desentrañar la intención del autor a partir del texto, pero en modo alguno la hace desaparecer de él. Otra cosa muy distinta es que entre el momento de la composición y el de la recepción medie un gran lapso de tiempo o que autor y lector pertenezcan a contextos culturales muy distintos. Este hecho dificulta, sin duda, la emisión de una explicación funcional, pero no la anula. Para superar esta dificultad, el crítico puede ayudarse de rigurosos análisis psicológicos, biográficos, históricos y sociales del contexto en que fue compuesto el texto, de modo que, aunque no pueda estar seguro al cien por cien de desentrañar la intención del autor, sí pueda llegar a conclusiones razonablemente “válidas”. En algunos casos, las conclusiones a las que se lleguen pueden ser demasiado arriesgadas y tal vez no podamos afirmar que la intención de tal o cual autor, al escribir su obra, fue una u otra, pero, en otros muchos casos, como en el de el *Lazarillo* o *Las Benévolas*, sí podrá hacerse.

En cuanto al segundo caso, el hecho de que el crítico no comparta el universo del autor, no quiere decir que la intención del autor carezca de valor explicativo alguno. La intención del autor no es una varita mágica que abre todos los significados del texto. Ninguna explicación lo es, pero cada una, a su manera, aporta información para comprender mejor el fenómeno literario. Quizá un lector moderno lea el *Quijote* sin preguntarse cuál fue la motivación de Cervantes y esta obra tenga significado para él. Pero una triangulación de explicaciones que incluya la explicación intencional será más

completa que otra que no la incorpore. En este sentido, podemos trazar un paralelismo muy gráfico con las artes pictóricas. Pongamos, por caso, el bodegón *Vanitas* de Pieter Van Steenwyck del Museo del Prado. Un espectador moderno puede ver en él la armonía de la pintura, la disposición de los objetos, el color, la composición del cuadro organizada a partir de la diagonal que proviene del foco de luz amarillenta, etc., y apreciar el cuadro como algo bello. Sin embargo, una explicación que incluya la intención del autor será más completa. Pieter Van Steenwyck se proponía, además de hacer una pintura bella, representar la vanidad del mundo y la futilidad de las cosas. De ahí la presencia de la calavera y los huesos como símbolos de la muerte, y la vela apagada, los libros y los instrumentos de música, entretenimientos inútiles cuando llega la muerte. A veces, como en el caso de Van Steenwyck, la intención del autor nos será evidente a partir del texto, otras tendremos que llevar a cabo un trabajo de documentación más profundo, pero siempre una explicación que incluya -entre otras- la intención del autor estará en un nivel de lectura superior a otra que no lo haga.

2.3.4.4. *Explicaciones genéticas*

Las explicaciones genéticas entienden el fenómeno literario como el resultado de un proceso, y para ellas es necesario trazar el desarrollo histórico de un determinado fenómeno literario. Estas explicaciones se corresponden con las “relaciones de hecho” de la comparatística francesa y el difusionismo. Se traza el camino que ha seguido un determinado fenómeno literario atendiendo a los contactos entre los diferentes autores. Evidentemente, no siempre será posible trazar la trayectoria genética de un determinado fenómeno literario. Unas veces será por falta de documentación, otras, sencillamente, porque no existirá. Como hemos repetido muchas veces, no siempre tiene por qué haber relaciones de hecho entre un fenómeno literario. A lo largo y ancho de los cinco continentes encontramos distintas obras que reflejan el viaje iniciático de un héroe, sin que haya habido contacto entre las culturas en las que se han forjado. Sin embargo, hay otras ocasiones en las que sí ha habido contacto y lo podemos probar. Así, por ejemplo, resulta evidente que cuando Cervantes recurre al motivo del héroe iniciático en el *Quijote* entronca con una tradición anterior a él -encarnada sobre todo en los libros de caballerías- que conoce de primera mano y que manipula para crear su propio personaje. Cervantes no crea el *Quijote* sobre la nada, sino que lo hace sobre la tradición de las

novelas de caballerías, y conocer esta relación filogenética, cuando exista, ayuda a comprender mejor el significado de la obra.

2. 3. 4. 5. *Explicaciones estructurales*

En general, los filósofos de las ciencias sociales tienden a considerar las explicaciones estructurales como una suerte de explicaciones funcionales, en el sentido de que en ellas se determina la función de los elementos que componen un sistema en relación al mismo. Estamos de acuerdo con la vinculación de las explicaciones estructurales a las funcionales, y no es extraño escuchar a los estudiosos de corte estructuralista hablar de términos como *función*. Pero, en nuestra opinión, es necesario incluir un matiz de vital importancia, como es el nivel de análisis de la explicación. En lo que se refiere a la literatura, si tomamos como nivel de análisis la sociedad y la cultura, en poco o en nada pueden ayudarnos los hallazgos del estructuralismo más allá de lo expuesto en puntos anteriores y de la relación de la obra literaria con los intereses de los diferentes polisistemas. Sin embargo, no debemos olvidar que la obra literaria no es un fenómeno sencillo en sí mismo, compuesto por un único elemento, sino que, en tanto que hecho simbólico, está compuesto por elementos de significado menores que a su vez han de estar relacionados entre sí en una relación de coherencia. Por ello hemos considerado necesario contemplar las explicaciones estructurales al margen de las explicaciones funcionales, ya que las segundas tratan de sacar a la luz la relación entre la obra literaria y la cultura en la que se inserta, y las primeras las relaciones que se establecen entre los elementos de significado menores en el seno de la obra. Las explicaciones funcionales se centran en el nivel de la cultura y las explicaciones estructurales atienden al nivel de la obra.

Las aportaciones de la narratología, sobre todo la de corte estructuralista, demuestran cómo en los diferentes relatos se manifiesta la tendencia natural de los seres humanos a pensar por medio de oposiciones. Como decíamos cuando hablábamos de las explicaciones causales de los mitos, los antropólogos, y en especial Lévi-Strauss, han demostrado a partir de múltiples manifestaciones mitológicas, religiosas y literarias que bajo las aparentes diferencias en el pensamiento existe cierta uniformidad psicológica. El pensamiento humano tiende de forma universal a dicotomizar o estructurarse en torno a oposiciones binarias: natural *versus* cultural, juventud *versus* vejez, masculino

versus femenino, interior *versus* exterior... Estas estructuras mentales basadas en oposiciones binarias no son manifestaciones concretas de la realidad, sino los modelos cognitivos de la realidad. Esto es debido a que la estructura neuronal del cerebro se siente especialmente “cómoda” traduciendo la realidad y las percepciones por medio de contrastes. Por ello, toda actividad humana, desde la organización social hasta las leyendas y el folklore, se construye a partir de pares de oposiciones binarias. Así, por ejemplo, para Lévi-Strauss el átomo de parentesco -unidad mínima de parentesco- no es la familia, sino una estructura compuesta por cuatro tipos de relaciones orgánicamente ligadas entre sí: las relaciones hermano-hermana, marido-esposa, padre-hijo y avúnculo (hermano de la madre)-hijo de la hermana. La estructura del átomo de parentesco reposa en cuatro términos: hermano, hermana, padre e hijos. Estos cuatro términos están unidos entre sí por dos pares de oposiciones correlativas: la relación entre hermano y hermana es a la relación entre avuluculado y sobrino como la relación entre marido y mujer es a la relación entre padre e hijo. En cada una de las dos generaciones implicadas existe siempre una relación positiva y otra negativa, de tal modo que, conociendo un par de relaciones, siempre es posible deducir el otro par.

Esta forma de pensamiento dicotómico también se manifiesta en los mitos y en la literatura y, por tanto, en el desarrollo de los motivos, cuya naturaleza conflictiva se adapta perfectamente a esta estructura formada por oposiciones binarias. A este respecto, Harris afirma lo siguiente:

“Considérese el cuento de *La Cenicienta*: Una madre tiene dos hijas y una hijastra. Las hijas son mayores; la hijastra, más joven. Las hermanas mayores son feas y malas, mientras que Cenicienta es bella y buena. Las hermanas mayores son agresivas; Cenicienta, pasiva. Gracias a un hada madrina buena -lo opuesto a su madrastra mala-, Cenicienta acude al baile, baila con el Príncipe y pierde su zapato mágico. Los pies de sus hermanas son grandes; los suyos, pequeños. Cenicienta conquista al Príncipe. Entre las oposiciones binarias inconscientes presentes en la estructura profunda de este cuento pueden figurar las siguientes: pasivo-agresivo; joven-mayor; pequeño-grande; bueno-malo; bello-feo; cultura-naturaleza; (hada madrina)-(madrastra)”¹³⁹.

¹³⁹ M. Harris, *Antropología cultural*, cit., pp. 493-494.

II. CATEGORÍAS ANALÍTICAS CONTEMPLADAS EN ESTA INVESTIGACIÓN

1. LOS MOTIVOS

1. 1. DEFINICIÓN DE LOS MOTIVOS

La primera categoría analítica que encontramos en el título de esta tesis es la de *motivo*. Con ella, aludimos a una categoría universal que remite a una unidad de contenido. No es una categoría creada *ad hoc* por el investigador, sino que ha sido profusamente usada en tematología, una de las ramas históricas de la literatura comparada junto a la morfología, los géneros, las relaciones literarias y la historiografía¹.

Precisamente debido a esta profusión en su uso, es necesario detenernos a aclarar algunos aspectos, ya que toda categoría empleada por diversos autores se va cargando, con cada uso, de connotaciones personales y significados parciales que van desdibujando las fronteras de la categoría, hasta casi hacer de ella algo irreconocible. En este sentido, a la categoría *motivo*, de tan empleada y con tan dispares significados, le sucede lo mismo que a la de *ritual*: es necesario que el investigador añada una explicación explicitando qué entiende él por *ritual*². De acuerdo con Cristina Naupert, *motivo* tiene dos acepciones fundamentales: elementos temáticos pequeños, cercanos a las metáforas, las imágenes y los tópicos recurrentes; y situaciones o constelaciones que sirven como modelo arquetípico que poseen cierto dinamismo y que lo convierten en la base sobre la que los diferentes autores construyen sus propias creaciones estéticas³. Es en esta segunda acepción como es usada en esta investigación. De acuerdo con Pierre Dufour⁴, *motivo* es una categoría analítica que alude a una unidad de contenido muy amplia que atañe a un nivel antropológico elemental, al que los escritores particulares recurren concretándolo en sus obras; Raymond Trousson define *motivo* como una especie de arquetipo que designa cierta actitud o cierta situación de base que aún no ha

¹ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit.

² Cfr. F. Cruces Villalobos y A. Díaz de Rada Brun, “Traducción y derivación. Una reflexión sobre el lenguaje conceptual de la antropología”, en N. Fernández Moreno (coord), *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 2007, pp. 255-276.

³ Cfr. C. Naupert, “Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?”, en C. Naupert (comp.) , *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 11-24, p. 22.

⁴ Cfr. P. Dufour, “La relation peinture/littérature. Notes pour un comparatisme interdisciplinaire”, en *NeoH*, V, 1, 1977, pp. 141-190.

sido individualizado en la obra concreta⁵; y Curtius lo entiende como aquella unidad de contenido previa que hace posible el argumento, lo que invita a su composición⁶. Dada la desconcertante Torre de Babel de la tematología, sería conveniente trazar una frontera muy nítida entre *motivo* y *tema*, ya que, en ocasiones, ambas categorías se han usado como sinónimas, y en otras se le adjudica a una el significado de la otra, y viceversa. No es este el lugar de elaborar un exhaustivo repaso de las diferentes acepciones que ambos términos han adoptado en los diferentes tematólogos ya que, en nuestra opinión, este trabajo no aporta nada más allá de la simple erudición.

Perdersé en interminables disquisiciones terminológicas nos desviaría del objeto de esta investigación que es, en definitiva, la crítica antropológica y no un manual de tematología. Este apartado, por tanto, está destinado a definir nuestras categorías analíticas y no a hacer un recuento de las variaciones que han experimentado dichas categorías en los diferentes tematólogos en los últimos cien años⁷.

⁵ Cfr. R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, Essai de méthodologie*, París, Letres Modernes, 1965, pp. 12-13.

⁶ Cfr. E. R. Curtius, *Kristische Essays zur europäischen literatur*, Bern, Francke, 1959, pp. 212 y ss.

⁷ Elisabeth Frenzel emplea la categoría *tema* exactamente con el significado que nosotros atribuimos a *motivo* y *motivo* con el que atribuimos a *tema* (cfr. E. Frenzel, “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre Stoffe, motivos y temas”, en C. Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, cit., pp. 27-51); Manfred Beller distingue entre *materia*, que sería aquello que se encuentra antes y fuera de la creación poética y es un objeto existente; *motivo*, del que resultaría la peculiaridad de los caracteres, la constelación de las figuras y la acción, y *tema*, que sería la canalización personal que hace el escritor o poeta de los motivos y las materias (cfr. M. Beller, “Tematología”, en M. Scmeling, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, cit., pp. 101-133, pp. 104-105); Claudio Guillén habla de *imagen* -unidades visuales significativas-; *tema* -unidad de significado restringido-; *motivo* -abstracción psíquica de carácter estático, unidad de significado más extensa que el tema-; *acción* -actividad física de naturaleza dinámica-; *rasgo* -atributo ocasional que por sí mismo no posee significación-; *mito* y *situación* -dos o más personajes participando en un conflicto, eslabón entre motivo y acción-; *tipo* -personaje, o actante-; *escena* -requerida convencionalmente por ciertos géneros o indivisible de determinadas fábulas prestigiosas-; *espacio* -escenario característico- y *topoi* -lugares comunes de variada extensión concebidos como cauces de expresión, andamiajes o tramoyas poéticas- (cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 252-253); Pierre Chardin se refiere con el término *mito* a lo que nosotros llamamos motivo: constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, ya sean sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario... (cfr. P. Chardin, “Temática comparatista”, en P. Brunel e Y. Chevrel, *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 132-147, p. 134). Esta confusión terminológica se ve acentuada aún más por el empleo frecuente de un término de origen alemán como *Stoff*. Este término ha tenido numerosas y diversas traducciones al castellano, que incluyen materia prima, sustancia, material, asunto, argumento, tema, fábula y su significado etimológico de tela o tejido. De forma general, podemos definir *Stoff* como argumento que sirve de base para relatar acciones y crear entramados narrativos (cfr. C. Naupert, “Tematología y comparatismo literario: ¿un matrimonio de conveniencia?”, cit., pp. 21-22).

Nosotros utilizamos *motivo* en el sentido de un *pretema*, de un modelo conceptual de significado amplio. *Tema* es la concreción del *motivo*⁸, su realización individual⁹, la actitud personal y subjetiva que el escritor toma ante lo que el motivo le propone¹⁰. Ambas categorías son indispensables para analizar el fenómeno literario y a ambas atenderemos en esta estudio, ya que, como hemos repetido, este se compone de lo universal y de lo particular, de “lo uno y lo diverso”. En el título de esta investigación hemos optado por incluir solamente la categoría *motivo* por considerarla una categoría de significado más amplio que incluye a *tema*, ya que es impensable la existencia de arquetipos o bases individuales sin la concreción de estos en las diferentes obras individuales.

No podemos dar una definición adecuada de tema y de motivo sin relacionar estas categorías analíticas con otra tan profusamente usada que su significado ha acabado por ser ambiguo: *símbolo*. Tema y motivo están compuestos, en esencia, por símbolos. Sin embargo, consideramos que el significado de la categoría símbolo es más amplio que el de tema y motivo, ya que, como veremos más adelante, hace referencia a un tipo de relación que puede darse en cualquier ámbito del conocimiento humano.

1. 2. LA EXPLICACIÓN GENÉTICA DE LOS MOTIVOS

Tradicionalmente, la tematología enfocaba el estudio de los motivos desde explicaciones exclusivamente genéticas. Es el viejo espíritu de la literatura comparada de la escuela francesa, la cual buscaba relaciones de hecho entre los textos y despreciaba las leyes generales por considerarlas improbables empíricamente. Este tipo de explicaciones no tienen por qué ser, como afirmaba Croce¹¹, simple erudición, siempre y cuando se combinen con otro tipo de explicaciones. Sin embargo, el hecho de que necesiten ser combinadas con otras, no le resta importancia a este tipo de explicaciones. Una explicación funcional o una intencional por sí misma también es incompleta. No debemos olvidar que en la literatura la tradición tiene un papel

⁸ Cfr. R. Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, Essai de méthodologie*, cit.

⁹ Cfr. P. Dufour, “La relation peinture/littérature. Notes pour un comparatisme interdisciplinaire”, cit.

¹⁰ Cfr. E. R. Curtius, *Kristiche Essays zur europäischen literatur*, cit.

¹¹ Cfr. B. Croce, “La literatura comparada”, cit.

fundamental. Cuando se escribe no se escribe desde la nada, sino que uno se inserta en dos mil años y miles de textos de tradición. Esta tradición configura el contexto de la comunicación literaria tanto como la época o el lugar de composición. La tradición no sólo es fundamental para llegar al significado de la obra, sino que también ella misma aporta significado. Cuando Góngora recurre al motivo del triángulo amoroso lo encarna en el mito de Polifemo y Galatea, que anteriormente había sido contado en un *Idilio* por Teócrito, había sido retomado por Ovidio en las *Metamorfosis* y había sido tratado profusamente en el Renacimiento y el Barroco españoles. La elección de encarnar el motivo del triángulo amoroso precisamente en el mito de Polifemo y Galatea no fue una cuestión baladí, ya que la inmensa mayoría de los lectores de la época de Góngora conocían la larga tradición de poemas sobre este mito. La interpretación, por tanto, de este motivo en Góngora es incompleta si no se tienen en cuenta las diferentes versiones anteriores a él.

Asimismo, cuando pretendemos interpretar el motivo del héroe solar en el *Quijote* de Cervantes es absolutamente imprescindible que tracemos la línea genética de este motivo anterior a Cervantes. Cervantes se inscribe en la tradición de los romances artúricos y las novelas de caballerías. En estas obras se utiliza el motivo del héroe solar para dibujar unos mundos maniqueos en los que la línea entre el bien y el mal está perfectamente trazada. El bien se identifica con el héroe solar que simboliza el ideal de una sociedad justa y perfecta y que siempre triunfa sobre las fuerzas del mal. El lector de Cervantes tiene que conocer esta tradición para poder entender la obra. El héroe solar del *Quijote* intenta vivir una vida como la expresada en los libros de caballerías y en los romances artúricos. Trata de vivir una vida ideal en la que el bien se impone sobre el mal y la justicia sobre la injusticia. El protagonista del *Quijote* vive en un mundo como debería ser. El mundo debería ser como una novela de caballerías: la gente debería ayudarse, como los caballeros andantes ayudan a las viudas en apuros, y los buenos deberían triunfar sobre los malos. Sin embargo, el mundo no es así y este ideal se desmorona. Desde el último ventero hasta los duques se mofan de don Quijote y se encargan de decirle que el mundo no es ideal, sino cruel, injusto y despiadado. El mal triunfa sobre el bien y don Quijote muere en su cama desengañado y renegando de los libros de caballerías. Para que el lector pueda entender la forma en que el héroe solar del *Quijote* encarna el ideal es necesario que conozca cómo ese motivo era expresado en las novelas de caballerías y en los romances artúricos que estaban en la mente de Cervantes

y de los lectores de la época. Si no trazamos una explicación genética que conecte el *Quijote* con la literatura caballerescas anterior, no podemos entender el verdadero significado de la obra. El personaje nos parecerá un simple bufón, y no veremos en la obra más que una colección de payasadas más o menos graciosas. De ahí que nuestros alumnos de secundaria suelen considerar la obra capital de la literatura española absolutamente intrascendente. El gran problema con el que se encuentran nuestros alumnos y por el cual son absolutamente incapaces de disfrutar de esta obra es porque desconocen la tradición anterior. Son incapaces de ver el conflicto entre la realidad y el deseo, y cómo el deseo se desmorona ante la realidad de un mundo cruel e injusto, porque desconocen el mundo de las novelas de caballerías y de los romances artúricos. No pueden ver que don Quijote intenta vivir en un mundo ideal porque, sencillamente, desconocen ese mundo ideal al que nos remite el comportamiento del protagonista.

Por todo ello consideramos que, siempre que estas puedan trazarse y aporten luz al significado de la obra, las explicaciones genéticas son absolutamente imprescindibles. Habrá concreciones personales de algunos motivos que puedan entenderse sin la tradición anterior. Pero habrá otros casos, como *La Fábula de Polifemo y Galatea* o el *Quijote*, en los que será imposible.

1. 3. LA EXPLICACIÓN ESTRUCTURAL DE LOS MOTIVOS

En las cuatro definiciones de motivo que se han recogido anteriormente se alude al carácter dinámico de los motivos. Naupert habla de “cierto dinamismo”, Trousson de “situación de base” y Curtius de “contenido previo al argumento”. Ello es debido a que, dado el carácter amplio de esta categoría analítica, los motivos suelen estructurarse en torno a un conflicto, a un desajuste entre el mundo en el que viven los personajes y el mundo deseado por estos. Así, en los tres motivos citados hasta ahora como ejemplos, siempre se da un desajuste entre la vida que viven los personajes y la que deberían o desearían vivir. Este desajuste y la voluntad de solución es lo que mueve a los personajes a la acción. En el motivo del héroe inciático o en el del héroe solar hay un desajuste en el orden social que debe ser reparado. El héroe inciático del *Poema del Gilgamesh* o *El señor de los Anillos* encarna de forma simbólica la necesidad de cruzar

umbrales en la vida¹², y el héroe solar encarnado en cualquier novela detectivesca expresa simbólicamente la necesidad de restablecer la armonía tras la introducción de un elemento perturbador en el orden social. El motivo del conflicto amoroso, ya sea encarnado en el adulterio femenino de la novela decimonónica o de las epopeyas homéricas, ya sea en el conflicto entre el joven y el viejo por la mujer, surge del desajuste entre los sentimientos individuales y el matrimonio como institución social. El conflicto surge del desajuste entre la situación de poder del viejo o del marido con respecto a la mujer y el deseo del joven o de la mujer que entra en conflicto con esta situación. La consecuencia de este carácter conflictivo y dinámico de los motivos es que, en la inmensa mayoría de los casos, los motivos se basen en la acción, es decir, que adoptan formas narrativas.

Dado que las diferentes concreciones del motivo picaresco son siempre narraciones, la Narratología y la Semiótica de la Narración ofrecen al crítico antropológico un utilísimo lenguaje científico con el que no sólo podrá acceder a la estructura profunda del motivo, sino también al modo en que ese motivo se concreta en los temas de las diferentes obras.

La primera distinción que hace la Narratología de la que debe hacerse eco la crítica antropológica es entre la historia básica y la historia tal y como es contada por un autor concreto. Muchos han sido los términos empleados para referirse a estos dos categorías analíticas en oposición. La teoría estructuralista utiliza el término *historia* para referirse a la cadena de sucesos y al conjunto de los personajes y los detalles del escenario, y *discurso* para la expresión, la forma en se expresa el contenido; el formalismo ruso prefiere hablar de *fábula* para la historia básica, la suma de los sucesos con sus relaciones cronológicas y causales, y de *trama* o intriga para la construcción estética que hace el autor de la fábula; Tomachevski, dentro del formalismo ruso, distingue entre *trama* -conjunto de acontecimientos relacionados entre sí ordenados cronológica y causalmente- y *argumento* -construcción artística, modo en que el narrador presenta los hechos-¹³; Seymour Chatman distingue entre el discurso narrativo, que es el plano de la expresión e incluye la sustancia de la expresión narrativa en su manifestación material y la forma de la expresión narrativa que es el propio discurso narrativo, e historia narrativa, que es el plano del contenido e incluye la sustancia del

¹² Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit.

¹³ Cfr. B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1981.

contenido en el conjunto de posibles objetos y sucesos que pueden ser imitados por un autor en un medio narrativo, y la forma del contenido, que son los componentes concretos de la historia: sucesos, existentes y sus conexiones¹⁴; G. Genette además del concepto de *historia*, entendida esta como el significado del texto o el conjunto de hechos, noticias e informaciones, y de *relato*, entendido como el significante o la organización de los elementos narrativos, introduce el concepto de *narración*, para referirse al proceso por el cual el material temático se recubre de una forma determinada dentro del marco textual¹⁵; y Mieke Bal, en la línea de Genette de introducir un tercer término, contempla *fábula*, como la serie de acontecimientos que se construye siguiendo ciertas leyes, la *historia*, como la organización de los elementos de la fábula, y *texto*, como que la historia convertida en lenguaje¹⁶.

En cualquier caso, sea cual sea la terminología e independientemente de que se haga una división bipartita o tripartita, siempre se establece una distinción entre el material histórico básico y el modo en que este material es expresado. A este respecto, José María Pozuelo Yvancos escribe lo siguiente:

“El acontecimiento (Historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. [...] Si descomponemos la definición de comunicación narrativa como “Alguien cuenta una historia a alguien”, obtenemos dos elementos: el uno, la Historia, define el material y objeto, y podemos definirla como una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores. La “actividad” de contar, el modo de hacerlo (relato fílmico, literario, teatral) y la “narratividad” del objeto histórico pertenecen al Discurso”¹⁷.

En este trabajo hemos optado por utilizar los términos *historia* y *discurso*, entendiendo por *historia* la materia, el contenido, y por *discurso* la concreción de esa materia unas acciones, unos personajes, unos espacios, unos tiempos y a través de un

¹⁴ Cfr. S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

¹⁵ Cfr. G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 83.

¹⁶ Cfr. M. Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990.

¹⁷ J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 229-230.

narrador determinados.

1. 3. 1. LA ACCIÓN

La acción es la categoría analítica con la que nos referimos a las relaciones causales entre los hechos.

Motivo es una categoría amplia definida por la existencia de un conflicto. Normalmente, la presentación y la solución de ese conflicto se desarrolla en varios estadios, de modo que, a su vez, la categoría motivo estará formada por unidades de significado más pequeñas, que serán una suerte de átomos de significado. Del mismo modo que el significado de una palabra está compuesto por unidades de significado más pequeñas e irreductibles a las que llamamos semas, el motivo está compuesto por combinaciones de unidades mínimas de significado. Como sucedía con la confusión terminológica entre tema/motivo e historia/discurso, el término empleado para referirse a estas unidades mínimas varía de un investigador a otro, aunque el contenido de dicha categoría apenas si varía.

Cronológicamente, el primer investigador que habló de estas unidades mínimas fue Vladimir Propp al publicar su estudio sobre el cuento popular ruso¹⁸. Propp designa a esta tipo de unidades de significado restringido *función* y las define como acciones de los personajes concebidas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. De acuerdo con las tesis de Propp, las funciones son las partes constitutivas del cuento y son independientes del personaje que las realice. Asimismo, su número es limitado¹⁹ y el orden en que se suceden en los diferentes cuentos es prácticamente el

¹⁸ Cfr. V. Propp, *Morfología del cuento* (1928), Madrid, Fundamentos, 1974.

¹⁹ Propp señaló treinta y una funciones diferentes en los cuentos rusos: *Alejamiento*: uno de los miembros de la familia se aleja; *prohibición*: algo le es prohibido al héroe; *transgresión*: el héroe transgrede la prohibición; *conocimiento*: héroe y antagonista entran en contacto; *información*: el antagonista recibe información sobre la víctima; *engaño*: el héroe es engañado por el antagonista para apoderarse de él o de sus bienes; *complicidad*: el héroe es engañado y ayuda así a su agresor a su pesar; *fechoría*: el antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia del héroe; *mediación*: la fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar; *aceptación*: el héroe toma la decisión de partir; *partida*: el héroe se marcha; *prueba*: el donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica; *reacción del héroe*: el héroe supera o falla la prueba; *regalo*: el héroe recibe un objeto mágico; *viaje*: el héroe es guiado hacia otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda; *lucha*: el héroe y el antagonista entablan un combate directo; *marca*: el héroe queda marcado en el transcurso del combate; *victoria*: el héroe derrota al antagonista; *enmienda*: la fechoría inicial es reparada; *regreso*: el

mismo²⁰.

Basándose en los hallazgos de Propp, desde la antropología estructural, Lévi Strauss aplica los presupuestos básicos del estructuralismo lingüístico a la antropología y, entre otros estudios, lleva a cabo un análisis del mito. Lévi Strauss considera, como Propp hacía con el cuento maravilloso ruso, que los mitos están compuestos por unidades más pequeñas de significado a las que llama *mitemas*²¹ y que, como las unidades lingüísticas para el estructuralismo, están organizadas y se relacionan en forma de pares de oposición binaria. De acuerdo con Lévi-Strauss, un *mitema* es una sección irreductible de un mito, una estructura sintáctico-semántica o unidad mínima de significado mítico que puede aparecer en un sintagma, en una oración, en un relato oral o en un texto literario. Los *mitemas* se combinan entre ellos para formar nuevos *mitos*, del mismo modo que los semas se combinan para formar los significados de las palabras, los rasgos distintivos los fonemas...²².

Ya en el campo de la narración en general, sin restringirse a cuentos maravillosos rusos o a mitos, Claude Bremond²³ aplica el concepto de función de Propp. Bremond propone dividir el estudio semiológico del relato en dos campos: por un lado, el análisis de las técnicas de narración y, por otro lado, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes de la narración reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe seguir si no quiere resultar ininteligible y agregan a estas exigencias las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género, del estilo de un narrador y del relato mismo. De acuerdo con Bremond, es posible establecer una clasificación de los universos del relato, basada en caracteres estructurales tan exactos

héroe vuelve a casa; *persecución*: el héroe es perseguido; *socorro*: el héroe es auxiliado; *regreso de incógnito*: el héroe regresa sin ser reconocido; *fingimiento*: un falso héroe reivindica los logros del verdadero héroe; *tarea difícil*: se propone al héroe una difícil misión; *cumplimiento*: el héroe realiza satisfactoriamente tal misión; *reconocimiento*: el héroe es reconocido; *desenmascaramiento*: el falso héroe también es reconocido como tal; *transfiguración*: el héroe recibe una nueva apariencia; *castigo*: el antagonista es castigado; *boda*: el héroe se casa y asciende al trono.

²⁰ Cfr. R. P. Oropeza, *El lenguaje narrativo*, México, Educa, 1979, p. 133.

²¹ Cfr. C. Lévi-Strauss, "El estudio estructural del mito" en *Journal of American Folklore*, n° 68, 1955, pp. 428-555

²² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 186-210.

²³ Cfr. C. Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en VV. AA., *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109, y C. Bremond, *Logique du récit*, París, Seuil, 1973.

como a los que puede recurrir para definir sus objetos de estudio cualquier botánico o cualquier naturalista.

Este crítico francés mantiene como puntos de partida cuatro premisas básicas:

1) La unidad base, como en el caso de Propp, sigue siendo la función aplicada a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, componen el relato.

2) La secuencia elemental está conformada por una primera agrupación de tres funciones, que son las tres fases obligadas en cada proceso:

A) La virtualidad: esta función abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever.

B) El paso al acto: esta función realiza la virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto.

C) La realización del acto: una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.

3) A diferencia de Propp, no es necesario para la existencia de cualquiera de estas funciones la existencia de la siguiente en la secuencia. Cuando se introduce en el relato la función que abre la secuencia, el narrador tiene la libertad de hacer pasar al acto o dejarla en estado virtual. Si una conducta se presenta como debiendo ser observada o un acontecimiento como debiendo ser previsto, la actualización no tiene por qué producirse. Cuando el narrador elige actualizar la conducta o el acontecimiento puede dejar que el proceso llegue al final o puede detener su curso.

4) Las secuencias elementales se combinan entre sí para constituir secuencias complejas. Estas combinaciones pueden darse de diversas maneras, aunque, de acuerdo con Bremond, las más frecuentes son “el encadenamiento de continuidad”, “el enclave” y “el enlace”. Las secuencias de continuidad son las que, llevadas a término, crean una situación nueva que se convierte en el punto de partida de otra secuencia; el enclave es una secuencia en la que hay que pasar por la mediación de una o de varias secuencias para llegar a su término; y el enlace es la situación en la que dos secuencias elementales, que se desarrollan al mismo tiempo desde dos puntos de vista, cumplen dos funciones distintas.

Tzvetan Todorov limita el estudio del texto narrativo al aspecto sintáctico ya

que, según él, es lo que constituye la estructura profunda del relato²⁴. Para Todorov, la unidad sintáctica básica es la proposición. Varias proposiciones combinadas entre sí dan lugar a una secuencia. Una secuencia es percibida como terminada. Un relato puede estar constituido por una o por varias secuencias y cada proposición de una secuencia estudiada podría ser rescrita como una o varias secuencias enteras²⁵.

Roland Barthes señala que dentro del relato pueden distinguirse tres niveles descriptivos: las funciones, las acciones y la narración o discurso. Las unidades mínimas del relato son las funciones, que se distinguen en:

a) Cardinales o nucleares: son los nudos o “ejes” de la historia, sin los cuales la narración no podría llevarse a cabo.

b) Funciones catalíticas: sirven de transición entre dos nudos y como elementos de tensión discursiva acelerando, retardando, reactivando, resumiendo o anticipando el discurso.

Las funciones se agrupan entre sí para formar secuencias. El paso de una secuencia a otra se da cuando uno de los términos no tiene ningún antecedente solidario y se cierra cuando otro de los términos de esa secuencia no tiene consecuente alguno²⁶.

Por una cuestión de facilidad y por no introducir nuevos términos que puedan provocar confusión, hemos optado por llamar *función* a esos átomos de significado y desechamos el término *proposición* empleado por Todorov. Como Barthes, optaremos por diferenciar entre *funciones nucleares* y *funciones catalíticas*.

Con *secuencia*, como Barthes, nos referiremos a una agrupación de funciones unidas entre sí por una relación de coherencia. También, como el crítico francés, consideramos que el paso de una secuencia a otra se da cuando no existe antecedente solidario entre una secuencia y la inmediatamente anterior. No emplearemos la distinción de Bremond entre *secuencias de enlace*, *secuencias de continuidad* y *secuencias de enclave* porque consideramos que, para sacar a la luz la jerarquización entre las subunidades de contenido que componen los motivos, es suficiente con la distinción entre funciones nucleares y funciones catalíticas. Aunque no negamos la

²⁴ Cfr. T. Todorov, “Las categorías del relato literario”, en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, cit., pp. 155-192.

²⁵ Cfr. T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1968, p. 20.

²⁶ Cfr. R. Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, cit., pp. 9-43.

importancia de los hallazgos de Bremond, si introdujéramos su tipología secuencial sólo obtendríamos una hiperabundancia de categorías analíticas que, aunque pudiesen arrojar luz sobre algunos puntos, ralentizaría muchísimo la exposición y obstaculizaría la comprensión de la mayoría de nuestra exposición.

Podemos hacer una breve descripción de las secuencias y las funciones contenidas en el motivo del *viaje inciático* para resolver con un ejemplo cualquier duda que pudiese surgir a partir de la exposición teórica.

A) PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA.

Primera función: el héroe vive en una pequeña sociedad aislada, al margen del gran mundo.

Segunda función: hay una determinada carencia en ese mundo.

Tercera función: el héroe es requerido para que lleve a cabo una determinada hazaña.

Cuarta función: el héroe, en primera instancia, se niega a realizar dicha hazaña.

Quinta función: el héroe acepta y abandona la aldea.

Sexta función: El héroe supera una primera prueba inicial.

Las dos funciones nucleares de esta secuencia son la segunda, la tercera y la quinta: la carencia en el mundo del héroe, el requerimiento para llevar a cabo la aventura y la aceptación de dicho requerimiento. El resto, son funciones catalíticas.

B) SEGUNDA SECUENCIA: LA INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS.

Séptima función: el héroe recibe una suerte de ayuda sobrenatural.

Octava función: el héroe lleva a cabo una serie de aventuras que lo preparan mental y físicamente para la gran prueba final.

Novena función: el héroe supera una gran prueba final.

Las funciones nucleares son la octava y la novena. La séptima es una función catalítica.

C) TERCERA SECUENCIA: EL REGRESO.

Décima función: el héroe ha sido transformado por las aventuras y las pruebas de modo

que la carencia inicial ha sido solventada.

Undécima función: El héroe regresa a la aldea de la que partió para vivir más plenamente.²⁷

La décima es nuclear. La undécima es catalítica.

En *Perceval o el Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes este motivo se convierte en tema de la siguiente manera:

A) PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA.

Primera función: Perceval vive con su madre en plena naturaleza y sin contacto con el mundo.

Segunda función: esa vida salvaje no se adecúa a la naturaleza de Perceval.

Tercera función: Perceval es requerido para convertirse en caballero.

Quinta función: Perceval se encuentra con unos caballeros y decide unirse a ellos.

Sexta función: Perceval acude a la corte del Rey Arturo, donde se le pide derrote al Caballero Rojo, lo que hace ayudándose tan solo de una lanza.

B) SEGUNDA SECUENCIA: INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS.

Sexta función: Perceval va al castillo del experimentado caballero Gornemant de Goort, quien lo instruye.

Séptima función: Perceval lleva a cabo una serie de aventuras, como la defensa del castillo Belrepeire y de la doncella Blancaflor, su primer encuentro con el castillo del Grial y las diversas aventuras que supera junto con sir Gawain.

Etc.

El hecho de que un motivo esté compuesto por una serie funciones, no quiere decir que, al convertirse en tema, esta realización individual deba agotar todos las

²⁷ Aunque no habla expresamente de funciones, Joseph Campbell disecciona el motivo del viaje iniciático del héroe en las siguientes unidades mínimas de significado: La llamada de la aventura, la negativa al llamado, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral, el vientre de la ballena, el camino de las pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentación, la reconciliación con el padre, Apoteosis, la gracia última, la negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso, la posesión de los dos mundos y la libertad para vivir. Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit.

funciones. Así por ejemplo, en tanto que héroe iniciático, *Perceval o El Cuento del Grial* no recurre a la cuarta función, en la que el héroe se niega a aceptar la invitación a entrar en el mundo de la aventura. De hecho, cuando Perceval acepta la llamada de su destino y abandona la salvaje floresta en la que se ha criado junto a su madre, esta cae fulminada al suelo. Perceval se pregunta si habrá muerto, pero en ningún momento duda de cuál es su destino y decide seguir adelante con los cinco caballeros de la corte del rey Arturo sin retroceder a ver qué le ha sucedido a su madre. Esto nos lleva al problema de cómo poder adscribir una determinada realización literaria a un motivo u otro. ¿Basta con que se presente una de las funciones para identificar dos narraciones como desarrollo del mismo motivo? ¿Es la coincidencia de secuencias, en tanto que son unidades más grandes, y no de funciones lo que permite agrupar varias obras bajo un mismo motivo? Como una misma función puede aparecer en diversos motivos, ¿cuántas funciones son necesarias para poder afirmar que una realización literaria pertenece a un motivo? ¿Dónde está la frontera?

La respuesta a estas preguntas se encuentra en la distinción entre funciones nucleares y catalíticas. Como decía Roland Barthes, las secuencias nucleares son los “ejes” o nudos de la trama, sin las cuales la historia no podría llevarse a cabo. Son, por tanto, imprescindibles. Por el contrario, las funciones catalíticas son de relleno, de enlace. Estas son, en consecuencia, prescindibles. En consecuencia, la adscripción o no de una determinada manifestación literaria a un motivo depende de si recoge o no las funciones básicas en torno a las que se desarrolla dicho motivo. En el ejemplo del héroe iniciático, lo imprescindible para adscribir una manifestación literaria cualquiera a este motivo es que cumpla con las siguientes funciones:

Segunda función: que aparezca un héroe que presente alguna carencia, ya que el motivo del héroe iniciático simboliza el paso de un estatus social a otro. Esta carencia significa que el individuo ya no puede seguir viviendo en el estatus primitivo, pues su naturaleza ha cambiado. La inadecuación entre la naturaleza y el estatus social se expresa simbólicamente por medio de una carencia, ya sea física, como en la mayoría de los cuentos maravillosos rusos estudiados por Propp, ya sea psicológica, como en *Perceval o El Cuento del Grial*.

Tercera función: que este héroe sea requerido para llevar a cabo una aventura. Esta invitación simboliza la posibilidad de cambio de estatus del individuo. Sin ella, toda idea de iniciación hacia un estatus nuevo carece de sentido.

Quinta función: que el héroe acepte llevar a cabo la aventura, ya que sin la voluntad del sujeto, no hay aventura, ni iniciación, ni transición social.

Octava función: que el héroe lleve a cabo una serie de aventuras que lo preparen física y psicológicamente para realizar una gran prueba final, lo que simboliza el periodo de aprendizaje de los conocimientos necesarios para desempeñar los roles del nuevo estatus.

Novena función: que el héroe supere la gran prueba final, con lo que se simboliza la entrada del iniciado en el nuevo estatus.

Décima función: que el héroe se transforme y, por lo tanto, la carencia sea solventada. De este modo se expresa simbólicamente la nueva adecuación de la naturaleza del individuo y su estatus social.

En el desarrollo de este motivo son imprescindibles todas estas funciones, ya que la historia no puede llevarse a cabo sin alguna de ellas. Sin embargo, que se expresen simbólicamente los miedos y la inseguridad que surgen en cualquier individuo ante al cambio por medio de la negativa a la llamada -función cuatro-, o que se simbolicen a los profesores, maestros o guías que preparan al iniciado por medio de la ayuda sobrenatural -función ocho-, pueden dotar al motivo de más complejidad, pero no son imprescindibles para constituir el motivo, ya que tampoco lo son para el desarrollo de la historia.

1. 3. 2. LOS PERSONAJES

Los personajes son los elementos de la estructura narrativa que llevan a cabo la acción. M. C. Bobes Naves los define como unos “actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan”²⁸. Con esta definición, lo que Bobes Naves pretende señalar es que los personajes, como todos los elementos que conforman los textos narrativos -y por tanto los motivos-, poseen una doble dimensión: la dimensión de la historia y la dimensión del discurso. Así, Greimas se refiere a los personajes en su dimensión de la historia como actantes y en su dimensión del discurso como actores²⁹.

En el plano de la historia -actantes-, los personajes son productos de la historia,

²⁸ Cfr. M. C. Bobes, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 144-145.

²⁹ Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

de la sucesión de los acontecimientos y su estatus es funcional. No importa cómo son, sino lo que hacen como participantes de la historia. Los personajes no existen sólo por su caracterización interna o externa, sino también por lo que significan sus acciones y por lo que esos hechos repercuten en la historia.

Greimas ofrece una tipología funcional de los personajes basada en el concepto que ofreció Propp al agrupar las treinta y una funciones de los cuentos en siete esferas de acción: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandante, héroe y falso héroe³⁰. Así, tratando de adaptar estas siete esferas de acción a cualquier texto narrativo, Greimas distingue seis actantes:

- 1) Sujeto: su función es la de deseo y la de búsqueda.
- 2) Objeto: es lo deseado y lo buscado. No tiene por qué ser una persona. Puede ser el amor, el poder, etc...
- 3) Oponente: es el que se enfrenta al sujeto.
- 4) Ayudante: colabora para que el sujeto pueda alcanzar el objeto.
- 5) Destinador: apoya al sujeto en la realización de su intención, provee el objeto o permite que se provea. Puede ser una persona o una abstracción, como la sociedad, el destino o el tiempo.
- 6) Destinatario: se beneficia del objeto. Suele coincidir con el sujeto.³¹

De acuerdo con Greimas o con Roland Barthes³², estos actantes se concretan en el discurso narrativo en actores, adquiriendo rasgos caracterológicos. Esta caracterización consiste en asignar rasgos individualizadores. Del mismo modo que el estructuralismo lingüístico considera que los significados están compuestos por semas, Greimas y Barthes consideran que los actores están compuestos por rasgos individualizadores. Cuando un personaje recibe un nombre propio, estos rasgos se

³⁰ Cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*, cit.

³¹ Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, p. 180.

³² Cfr. R. Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato", cit.

unifican y nace el actor. Por lo tanto, el actor es como un signo, como un signo complejo, cuya complejidad se desarrolla tanto en sus características o rasgos individuales como en los rasgos que se oponen a otros actores.

A la interpretación dicotómica de los personajes de Greimas o Barthes, cabe objetársele que en el nivel de la *historia* ya existen los personajes concretos como actores. En la *historia* (o *fábula*) de una obra como el *Quijote*, ya figuran los personajes de don Quijote y Sancho como seres concretos, es decir, como actores, y ya figura la historia concreta que protagonizan esos personajes.

En el nivel del *discurso* (o del *sujeto*) se reordenan temporalmente los hechos y se presentan desde un determinado punto de vista. Los actantes de Greimas se sitúan, a nuestro modo de ver, en un plano anterior a los textos concretos, y constituyen categorías abstractas que solo se pueden deducir al comparar unos textos con otros, y que no existirían si consideráramos los textos aisladamente. De ahí que los actantes, que son categorías deductivas y abstractas, aparezcan concretados en actores en los textos particulares. En cualquier caso, esta matización a las teorías de Greimas no implica negar una doble dimensión en los personajes: una universal y abstracta y otra particular y concreta; y ambas deben ser contempladas en el análisis literario de la obra.

También desde la narratología estructuralista, Mieke Bal considera que los actores poseen una serie de rasgos que posibilitan su descripción. Para señalar qué rasgos son pertinentes y cuáles no, Bal optan por la selección mediante ejes semánticos pertinentes, siendo los ejes pares de significados opuestos: “Una vez analizados qué personajes están marcados en cierto eje semántico, seremos capaces de diseñar una jerarquía de personajes fuerte y débilmente marcados”³³.

La teoría de los rasgos lleva a Edward M. Forster, atendiendo sobre todo a criterios psicológicos, a diferenciar entre personajes planos y personajes redondos o esféricos. El personaje plano posee uno o pocos rasgos y es un personaje estable y estereotipado. Los personajes planos son estáticos porque sus rasgos no suelen experimentar cambios:

“Una de las grandes ventajas de los personajes planos es que se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparecen. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un

³³ M. Bal, *Teoría de la narrativa*, cit., pp. 95-96.

nombre propio... Una segunda ventaja para el lector es que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no los cambian; se deslizan incommovibles a través de estas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que los sustenta parece decaer”³⁴.

Por su parte, los personajes redondos poseen gran cantidad de rasgos, discrepantes incluso entre ellos; son personajes complejos y abiertos. Los personajes esféricos suelen ser dinámicos, ya que sus rasgos experimentan cambios a medida que la trama avanza.

“La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida -de la vida en las páginas de un libro-. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra”³⁵.

María del Carmen Bobes Naves considera que los actores se configuran en torno a tres tipos de rasgos característicos -la autora se refiere a ella como *signos*-³⁶:

- *Signos de ser*: son aquellos rasgos que configuran lo que hay de permanente en el actor. Se manifiestan morfológicamente en sustantivos y adjetivos. En cuanto a los sustantivos, cabría señalar la importancia de los sustantivos propios, que pueden adquirir significaciones propias, como podría ser el caso de Don Juan, Edipo o la Celestina, y la de los sustantivos predicativos, que sitúan a los personajes en función a su edad, profesión o sus relaciones familiares. Así surgen actores como el marido, el soldado o el anciano.

- *Signos de acción*: son los que remiten a las acciones funcionales,

³⁴ Cfr. E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1986, p. 75.

³⁵ Cfr. *ibidem*, p. 84.

³⁶ Cfr. M. C. Bobes, *La novela*, cit.

circunstanciales o situacionales de los actores. Son rasgos característicos dinámicos, que se ven modificados a medida que la historia avanza. Suelen manifestarse a través de los viajes y demás movimientos del personaje.

- *Signos de relación*: son rasgos distintivos que diferencian a los personajes entre ellos. Generalmente, esta distinción se da una relación de oposición entre “buenos” y “malos”.

1. 3. 3. EL TIEMPO

En su obra *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur señala que la conciencia del tiempo determina la experiencia humana³⁷. Asimismo, hemos indicado que los motivos suelen desarrollarse en torno a un conflicto, lo que supone que haya un antes y un después de dicho conflicto. En consecuencia, la construcción del tiempo es fundamental en el desarrollo de cualquier motivo.

El tiempo narrativo se ha estudiado desde los más diversos campos, lo que ha

³⁷ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit*, París, Seuil, 1983-85, 3 vols. (vers, esp.: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987 y *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987).

producido muchas y muy heterogéneas teorías³⁸.

Extendernos profusamente en sutilezas terminológicas y conceptuales en torno al tiempo nos desviaría de nuestro propósito, que no es sino analizar y explicar antropológicamente los motivos humorísticos. Una descripción detallada del desarrollo temporal de un solo motivo podría extenderse durante cientos de hojas, lo que retardaría considerablemente la explicación posterior del motivo, además de que apenas si aportaría nada significativo para dicha explicación. En consecuencia, en esta explicación, nos hemos limitado a la distinción entre tiempo interno y tiempo externo, entre tiempo de la historia y tiempo del discurso y a las anisocronías entre estos dos últimos, ya que consideramos que con esto es suficiente para explicar con claridad el tiempo de los motivos.

La primera distinción que se debe hacer en cuanto al tiempo de los motivos es entre tiempo externo o histórico y tiempo interno. El tiempo externo es la época o momento histórico en que sitúa el motivo. El tiempo interno es lo que duran los acontecimientos narrados en la historia. A su vez, Gérard Genette, diferencia dentro del tiempo interno el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El tiempo de la historia es el tiempo de la realidad narrada, el significado, y se define atendiendo a la sucesión cronológica de los acontecimientos y al tiempo que estos abarcan. El tiempo del discurso el orden en el que se narran esos acontecimientos y lo que ocupan; es el

³⁸ Cfr., entre otros, J. Pouillon, *Temps et Roman*, París, Gallimard, 1946; H. Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1955; G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1977; G. Lukács, *La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975;; A. A. Mendilow, *Time and the novel*, New York, Humanities Press, 1972; G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 77-182; W. Köck, "Time and Text: Towards and Adequate Heuristics", en J.S. Petöfi y H. Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 113-204; D.L. Higdon, *Time and English fiction*, London, Mac Millan, 1977; P.D. Tobin, *Time and the novel. The genealogical imperative*, Princenton, Princenton University Press, 1978; M. Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1978; A. Medina, *Reflection, time and the novel*, London-Boston-Henley, Routledge and Kegan Paul, 1979; S. Rimman-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London y New York, Methuen, 1983; G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998; vers. francesa original: *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983; C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 100-142; M. Raimond, *Le Roman*, París, Colin, 1988, pp. 111-157; W. Heydrich, "Things in Space and Time", en: J.S. Petöfi (ed.), *Text and Discourse Constitution*, Berlin-New York, De Gruyter, 1988; A. Yllera, "Tiempo y novela", en: AA.VV.: *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 573-593; F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988; VV. AA., *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989; M. Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, París, Les Éditions de Minuit, 1990 y A. Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

significante³⁹.

Para Genette, todo el problema del tiempo novelístico reside en la dualidad tiempo de la historia y tiempo del discurso y en las *discordancias* o *anacronías*, es decir, la falta de correspondencia entre ambos. Estas anacronías se dan en relación a tres ejes:

A) ORDEN: es la sucesión temporal de los acontecimientos en la historia y las transformaciones que puede sufrir al cristalizarse en el relato. Estas transformaciones pueden ser:

1) *Analepsis* o *retrospección*⁴⁰: es cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento anterior al momento en el que se narra en el discurso. A su vez, las *analepsis* pueden ser:

-Externas: su amplitud total supera los límites del relato primero.

-Internas: su amplitud se mantiene dentro de los límites del relato primero. A su vez, pueden ser:

· heterodieéticas: se aportan datos sobre el pasado de algún personaje recién aparecido o que había sido perdido de vista.

· homodieéticas: se refieren a la línea de acción del relato primero. Pueden ser:

- completivas: segmentos retrospectivos que llenan una laguna anterior del relato.

- *prolepsis*: se omite un elemento constitutivo de la acción dentro del período que abarca el relato.

- repetitivas: remite a una serie de sucesos recurrentes.

- mixtas: se inicia en un tiempo anterior al punto de partida del *relato primero* y llega a unirse con este punto o a ir más allá.

2) *Prolepsis* o *anticipación*: consiste en contar o evocar por adelantado un suceso posterior. También pueden dividirse en internas y externas, homodieéticas y heterodieéticas, repetitivas, etc...⁴¹.

B) DURACIÓN: consiste en la adecuación o no de la velocidad de la historia y la velocidad del discurso. Genette llama a los desajustes entre ambas velocidades

³⁹ Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 83.

⁴⁰ Genette prefiere los términos *analepsis* y *prolepsis* a *retrospección* y *anticipación* porque considera que estos últimos tienen connotaciones psicológicas demasiado subjetivas.

⁴¹ Cfr. G. Genette, "El discurso del relato", en *Figuras III*, cit., pp. 91-108.

“anisocronías”, las divide en dos formas básicas -”aceleración” y “desaceleración”- y en cuatro tipos:

1) *Pausa*: es la forma máxima de la desaceleración. No existe acción en la historia porque el texto está dedicado a una descripción.

2) *Escena*: No hay aceleración ni desaceleración. El tiempo de la historia y el del discurso es el mismo.

3) *Sumario o resumen*: El tiempo del discurso es más breve que el tiempo de la historia.

4) *Elipsis*: es la forma máxima de aceleración. Una duración diegética que no se ve reflejada en el discurso o que sólo se insinúa -un tiempo que pasa en la *historia*, pero que no se cuenta-. A su vez, la elipsis puede ser:

- *Determinada*: su duración se menciona.

- *Indeterminada*: su duración no se menciona.

- *Explícita*: aquella que encuentra su expresión en el texto.

- *Implícita*: Cuando no se expresa en el texto, sino que lo inferimos.

- *Hipotética*: La presencia de la elipsis es dudosa⁴².

A estos cuatro tipos, Seymour Chatman añade un quinto tipo para completar el cuadro simétricamente. Chatman habla de *alargamiento* o *stretch* para referirse a un concepto análogo al resumen, pero en el campo de la desaceleración. El alargamiento se da cuando el tiempo del relato es más largo que el tiempo de la historia⁴³.

C) FRECUENCIA: es la relación entre el número de veces que tiene lugar una acción en la historia y el número de veces que se cuenta en el relato. Así, Genette distingue:

- Relato singulativo: se cuenta una vez, lo que sucedió una vez.

- Relato anafórico: se cuenta n veces lo que sucedió n veces.

- Relato repetitivo: se cuenta n veces lo que sucedió una vez.

- Relato iterativo: se cuenta una vez lo que sucedió n veces.⁴⁴

1. 3. 4. EL ESPACIO

Hasta hace relativamente poco tiempo, el espacio como elemento constitutivo de

⁴² Cfr. G. Genette, “El discurso del relato”, cit., pp. 144-163.

⁴³ Cfr. S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, cit., p. 77.

⁴⁴ Cfr. G. Genette, “El discurso del relato”, cit., pp. 172-185.

las narraciones -y por ende de los motivos- se consideraba un tema menor. Sin embargo, y como escribe Darío Villanueva,

“la situación narrativa implica necesariamente, si bien en diferente cuantía según los casos, uno o varios lugares, cuya presencia en el texto autentifica, da veracidad al relato, y sitúa a los personajes, cuando no proporciona interesantes efectos simbólicos o se erige en verdadero protagonista, como ocurre en las novelas de viaje o en las llamadas “novelas de ciudad”⁴⁵.

Minimizar la importancia del espacio en los motivos es cercenar de raíz su posible explicación. En la parte práctica de esta tesis doctoral nos detendremos a analizar la importancia simbólica de los motivos, pero, a modo de argumento para defender la necesidad de tener en cuenta el espacio en el análisis de los motivos, cabe rescatar, como ejemplo, la importancia simbólica del espacio en un motivo como el del héroe iniciático o el del adulterio femenino. En el caso del héroe iniciático, las sociedades humanas advierten una conexión entre el cuerpo y el espacio, de modo que incluyen en su imaginería simbólica la metáfora de la vida como un camino y de las biografías como trayectos o itinerarios⁴⁶. Así, el cambio en la vida del individuo que se pretende simbolizar con el motivo del héroe iniciático, se proyecta en un cambio de espacio físico. El héroe emprende un viaje físico, deja atrás su aldea, como los iniciados dejan atrás los viejos roles de su antiguo estatus, y cruza la puerta como se sale a la nueva vida que comienza⁴⁷. En el segundo caso, en el del adulterio femenino, la casa se convierte en un espacio simbólico de primer orden. La casa es el espacio físico en el que la mujer es recluida en oposición a la libertad masculina exterior. El espacio se masculiniza y se feminiza y se proyecta sobre él la ideología de género. Las estructuras espaciales definen jerarquías y estas no sólo se expresan, sino que se ejercen sobre el espacio⁴⁸. La arquitectura de la reclusión tiene un doble papel en el motivo del

⁴⁵ D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1996, p. 362.

⁴⁶ Cfr. H. M. Velasco, *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2007.

⁴⁷ Sobre el concepto de cruce de umbral y de limen, Cfr. A. van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008; y V. Turner, *La selva de los símbolos*, cit.

⁴⁸ Cfr. P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

adulterio: da realidad física a la ideología y la hace efectiva imponiendo restricciones físicas a la mujer.

Como lenguaje universal para la descripción del espacio en los motivos humorísticos, hemos recurrido a la idea de Mieke Bal de espacio estructurado en torno a oposiciones:

“La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre interior y exterior es a menudo pertinente, pudiendo “interior” portar la sugerencia de protección, y “exterior” de peligro. [...] Otra oposición relacionada es la existente entre la plaza céntrica que opera como lugar de encuentro donde se confrontan los actores entre sí, y el mundo circundante donde cada actor ha de encontrarse a sí mismo. La ciudad y el campo se contrastan a menudo en novelas románticas y realistas, a veces como el pozo de pecados frente a la inocencia idílica, o como posibilidad de adquirir riquezas mágicamente en contraste con la labor de los granjeros; o como el emblema del poder frente a la impotencia de la gente del campo. [...] Las oposiciones espaciales pueden ser mucho más abstractas que las de los ejemplos aquí mencionados. Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, aseQUIBLE-inaseQUIBLE son oposiciones que nos encontramos a menudo”⁴⁹.

1. 3. 5. EL NARRADOR

El narrador es la voz que nos cuenta la historia. Su función en el desarrollo de cualquier motivo es fundamental, ya que es el que nos presenta, desde su punto de vista, la historia y a los personajes localizados en el espacio y en el tiempo y, en ocasiones, hace comentarios y digresiones. El narrador, además de contar la historia, puede hacer comentarios, aclarar relaciones o términos del discurso o la historia, censurar a los

⁴⁹ M. Bal, *Teoría de la narrativa*, cit. pp. 51-52.

personajes o sus acciones, etc...

Podemos clasificar al narrador atendiendo a los siguientes parámetros:

a) Su participación en la historia. Cabe distinguir las siguientes posibilidades:

-Narrador externo (que Genette llamó *heterodieético*⁵⁰)-. No participa en la historia.

-Narrador interno (*homodieético*⁵¹). Participa en la historia como personaje. A

su vez, el narrador interno puede ser:

*Protagonista: Tiene un papel principal.

*Secundario: Tiene un papel secundario.

*Yo testigo”: Es un personaje que se presenta como testigo de la acción, pero en la que no interviene.

*Paranarrador: Es un personaje que, dentro de la historia principal, narra una segunda historia.

b) El conocimiento de la historia. Es lo que se Genette llamó “focalización”⁵². El narrador puede ser:

-Omnisciente (“focalización cero”): Tiene un conocimiento total de la historia.

El narrador conoce los sentimientos más íntimos de sus personajes y sabe más que todos ellos⁵³.

-Narrador que sigue el punto de vista del personaje (“focalización interna”): El narrador “filtra” su relato a través de uno de los personajes, cuya óptica se convierte en punto de vista de referencia⁵⁴.

-Multiperspectivismo o “focalización variable y múltiple”. No es un único personaje el que nos ofrece su punto de vista de la historia como en el caso anterior, sino que son varios. Hablamos de focalización variable cuando el foco no se queda en un sólo personaje y de focalización múltiple cuando un *mismo* acontecimiento es contado por varios personajes⁵⁵.

c) La perspectiva temporal. Es la posición de la instancia narradora con relación

⁵⁰ Cfr. G. Genette, *Figures III*, cit., p. 298.

⁵¹ Cfr. *ibidem*, p. 299

⁵² Cfr. *ibidem*, p. 244.

⁵³ Cfr. *ibidem*, p. 245.

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 245.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

a la historia. Cabe distinguir las siguientes posibilidades:

- Narración ulterior. Se narra en tiempo pasado⁵⁶.
 - Narración anterior o predictiva. Se cuenta un hecho que tendrá lugar en el futuro⁵⁷.
 - Narración intercalada. La narración está fragmentada y se inserta en distintos momentos de la acción⁵⁸.
 - Narración simultánea. Se cuenta un hecho en el momento en que tiene lugar⁵⁹.
- d) Por su intervención en el relato. Puede ser:
- Objetivo: no da su opinión.
 - Subjetivo: opina y valora a los personajes y las acciones.

1. 3. 6. EL NARRATARIO

Es el personaje o personajes a los que el narrador de un texto se dirige al narrar⁶⁰. Prince señala que no debemos confundir el “lector real” de un texto, con el “lector virtual”. Este lector virtual es aquel en función del cual el narrador desarrolla el relato⁶¹. Ya que en el análisis del tiempo y el narrador hemos seguido la terminología de Genette, hemos optado, por coherencia, por designar a esta figura con el término con el que se refiere a ella el crítico francés, aunque hay otros autores que utilizan el término “lector”⁶².

El narratario puede desempeñar diversas funciones en el relato: mediar entre narrador y lector, precisar el cuadro de la narración, caracterizar al narrador, poner ciertos temas de relieve, hacer progresar la intriga o ser el portavoz moral de la historia⁶³.

No todos los autores aceptan que siempre haya un narratario. Hay quienes opinan, como Prince, que siempre existe un narratario. En su opinión, el hecho de que

⁵⁶ Cfr. *ibidem*, p. 277.

⁵⁷ Cfr. *ibidem*, p. 276.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 274.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, p. 276.

⁶⁰ Cfr. G. Genette, “El discurso del relato”, cit., p. 312.

⁶¹ Cfr. G. Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, en *Poétique* 14, 1973, pp. 178-196.

⁶² Cfr. T. Todorov, “Las categorías del relato literario”, cit.

⁶³ Cfr. G. Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, cit.

exista un narrador implicaría la existencia necesaria de un narratario a quien va dirigida su narración. Otros autores, como Aguiar e Silva, opinan que la narración, como la propia comunicación normal, no tiene por qué ir necesariamente dirigida a alguien en particular. Para otros investigadores, el narratario puede ser cualquier instancia a la que el narrador se dirija. Aguiar denomina “destinatarios” a esas instancias, presentes no sólo en el texto narrativo sino en cualquier tipo de texto, y limita el concepto de narratario a aquellos casos en que un personaje de la trama es el destinatario de la narración de otro personaje⁶⁴.

En nuestra opinión, toda narración está dirigida a alguien, ya sea el lector, ya un personaje de la trama. Con la intención de clarificar las diferentes posturas con respecto al narratario, en esta tesis distinguiremos entre las narraciones que carecen de referencias a un narratario determinado y aquellas que contienen un número apreciable de referencias dirigidas hacia un narratario⁶⁵. En consecuencia, de acuerdo con la situación narrativa, con su posición con respecto al narrador, a los personajes y a la narración, distinguimos los siguientes tipos de narratario:

-Narratario ausente: cuando la narración no parece dirigirse a nadie en particular.

-Narratario representado o mencionado explícitamente por el narrador: estos narratarios no tienen nombre y su importancia en el relato no siempre es muy importante.

-Narratario personaje: el narrador cuenta su historia a un personaje que es descrito de forma más o menos detallada.

-Narratario auditor: se le presenta un relato oral.

-Narratario lector: se le presenta un relato escrito.

-Narratario individual: es interpelado en forma personal.

-Narratario que es interpelado formando parte de un grupo.

-Cuando la narración se dirige a varios narratarios, podemos distinguir entre narratario principal, que es el que tiene acceso a todos los hechos contados, y secundarios, que son los que ignoran parte de los hechos porque sólo se les cuenta una parte de la historia⁶⁶.

⁶⁴ Cfr. V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990, 8ª ed., pp. 698-699.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*, cit.

⁶⁶ Cfr. G. Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, cit.

1. 4. LA EXPLICACIÓN CAUSAL DE LOS MOTIVOS

De acuerdo con el espíritu que mueve esta investigación, cualquier definición, delimitación y descripción de la categoría analítica “motivo” no conduce más que a la simple erudición si no se complementa con una triangulación de explicaciones.

Las explicaciones causales de los motivos están orientadas a responder dos preguntas básicas: ¿por qué existen motivos en las culturas? y ¿por qué los motivos culturales se manifiestan en la literatura?

Para responder a la primera pregunta, es necesario tener en cuenta que la cultura o las culturas no son ni más ni menos que significados compartidos por diferentes comunidades y que son, por tanto simbólicas⁶⁷. El hombre es lo que es gracias a esos símbolos que aprende desde su nacimiento y a lo largo de toda su vida en el seno de la cultura. De hecho, ciertos autores afirman que la cultura surgió cuando el hombre adquirió la capacidad de simbolizar, y, por lo tanto, de transmitir información mediante mecanismos simbólicos. La diferencia entre los homínidos superiores y el homo sapiens sapiens es la capacidad comunicativa⁶⁸. Gracias a su capacidad de simbolización, el hombre es capaz de transmitir conocimientos, ya que, sin los símbolos, estaría limitado a sus propias percepciones⁶⁹. Fue el ejercicio de la facultad de usar símbolos lo que produjo la cultura, y el uso de símbolos es lo que hace posible su perpetuación. Sin el símbolo no existiría cultura y el hombre sería sencillamente un animal, no un ser humano.

Los seres humanos no son un biotipo o un organismo que se adapta a un medio.

⁶⁷ Cfr., entre otros, E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979; M. Douglas, *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza, 1978; M. Douglas, *Sobre la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1975; R. Firth, *Symbols: Public and private*, Londres, George Allan and Unwin - Ithaca, Cornell University Press, 1973; E. Leach, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Madrid, Siglo XXI, 1978; C. Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994; C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit.; C. Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, cit.; D. Schneider, *American Kinship. A Cultural Account*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; R. Needham, *Essays on dual symbolic classification (Right and left)*, Chicago, University of Chicago Press, 1973; C. Reinoso, *Paradigmas y estrategias en antropología simbólica*, Buenos Aires, Ayllu S. R. L., 1987; M. Shalins, *Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1997; D. Sperber, *Rethinking symbolism*, Londres, Cambridge University Press, 1975 y V. Turner, *La selva de los símbolos*, cit.

⁶⁸ Cfr. R. Ardrey, *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador*, Madrid, Alianza, 1998.

⁶⁹ Cfr. E. Cassirer, *Antropología filosófica*, Fondo Cultura Económica, 2007, p.47.

Con la humanidad aparece un nuevo mecanismo de transmisión de conocimiento diferente al común de las especies, la transmisión cultural. El genotipo, o cantidad total de información genética que tiene un organismo, y el fenotipo, o información genética que se manifiesta con carácter dominante, son la esencia de la herencia biológica. Por su parte, la herencia cultural es la transmisión de la información a través de los símbolos. Los seres humanos son capaces de incorporar innovaciones con una rapidez mayor que los demás seres vivos, gracias a la cultura y a través de los símbolos, sin necesidad de incorporar sus conocimientos a su material genético, pues los transmite a través de su patrimonio cultural, lo que permite mayor versatilidad. Dado que el medio para transmitir el conocimiento depende de la facultad de simbolización humana, la diferencia entre la conducta del hombre y la de otras criaturas radica precisamente en esa facultad. De acuerdo con Leslie White, la cultura estriba en la capacidad del hombre para emplear símbolos, y los animales inferiores, aunque poseen la capacidad para recibir nuevos valores y adquirir nuevos significados, no tienen la capacidad de crear o asignar dicho valores y significados⁷⁰. Esto es una facultad exclusivamente humana. Se ha comprobado experimentalmente que el animal puede comunicarse, que tiene la facultad de aprender a interpretar signos, y que es capaz de emplearlos y, en algunos casos, de crear herramientas, pero, a pesar de ello, carece de capacidad simbólica. Gracias a la cultura, los seres humanos creamos, recordamos y manejamos ideas, controlando y aplicando sistemas específicos de significado simbólico. La naturaleza simbólica se refiere a que no hay nada más natural en el hombre que la cultura, que no es sino la capacidad de simbolizar nuestro entorno y la tendencia a hablar y a pensar mediante símbolos. La característica fundamental evolutiva de los homínidos es la dependencia del aprendizaje cultural -endoculturación- que depende de la capacidad, exclusivamente humana, de utilizar símbolos -el resto de las formas de aprendizaje, situacional individual y social, los compartimos con otros animales-. El origen de la cultura se halla en el desarrollo de la facultad netamente humana de simbolizar; toda conducta humana se origina en el uso de símbolos, siendo este el constituyente del universo humano. Toda conducta humana consiste en el uso de símbolos o depende de tal uso. La evolución de la cultura es posible gracias a nuestra capacidad de emplear símbolos, que nos lleva a comunicarnos, a constituirnos como grupo, a guardar y

⁷⁰ Cfr. L. White, *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*, Barcelona, Paidós, 1982.

procesar información. Es nuestra capacidad de emplear y crear símbolos, lo que nos lleva a evolucionar culturalmente⁷¹. Morris escribe al respecto lo siguiente:

“Los hombres son, de entre los animales que usan signos, la especie predominante. Naturalmente, existen otros animales que efectivamente responden a determinadas cosas como signos de algo, pero esos signos no alcanzan la complejidad y elaboración que encontramos en el habla, la escritura, el arte, los mecanismos de verificación, la diagnosis médica y los instrumentos de señalización propios de los humanos. Los signos y la ciencia están inextricablemente conectados, habida cuenta de que la ciencia, simultáneamente, ofrece a los hombres signos más fiables y expresa sus resultados en sistemas de signos. La civilización humana depende de los signos y de los sistemas de signos, y al propio tiempo la mente humana es inseparable del funcionamiento de los signos, si es que, en verdad, la mentalidad misma no debe identificarse con ese funcionamiento”⁷².

Ya desde Platón, existe una amplísima corriente de pensamiento que considera que el conocimiento humano es dual⁷³. San Agustín⁷⁴, Giordano Bruno⁷⁵, Jung⁷⁶, Freud⁷⁷, Bachelard⁷⁸ y una extensísima lista de autores han expresado, cada uno a su manera, que la epistemología humana se construye, por un lado, a través de un componente racional y, por otro, a través de la intuición y la imaginación. Claude Lévi-Strauss, haciéndose eco de esta corriente en *El Pensamiento Salvaje*, sostiene que la naturaleza se deja abordar por el conocimiento humano de dos formas diferentes: mediante la razón, que es conocimiento aportado por la ciencia y la magia, y que se basa en una lógica causal determinista para ordenar el caos de percepciones humanas; y la intuición, que se expresa a través de los mitos y de los ritos, y que es una “ciencia de lo concreto”. La intuición, para Lévi-Strauss, no está hecha de conceptos intelectuales racionales, sino de signos, que son elementos intermedios entre la imagen y el

⁷¹ Cfr. *ibidem*.

⁷² Ch. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 23.

⁷³ Cfr. Platón, “Fedro” en *Diálogos*, México, Porrúa, 2005, p. 273.

⁷⁴ Cfr. San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Gredos, 2010.

⁷⁵ Cfr. G. Bruno, *Mundo. Magia. Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

⁷⁶ Cfr. K. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 2004; K. G. Jung, *Psicología y alquimia*, Madrid, Trotta, 2005; K. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 2005.

⁷⁷ Cfr. S. Freud, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Planeta, 1985.

⁷⁸ Cfr. G. Bachelard, *El compromiso racionalista*, México, Siglo XX, 2001; *La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI, 1994.

concepto⁷⁹. Podemos afirmar, por tanto, que existe un dominio del conocimiento humano al margen de la razón, el cual constituye una “fuerza creativa y vínculo intuitivo de aquello que, sin ser experimentado por los sentidos o ser comprobado por el entramado lógico de nuestro entendimiento, anima y dirige los procesos intelectuales más profundos y complejos del pensamiento humano”⁸⁰. A este dominio del conocimiento que se opone y complementa a la razón, de acuerdo con Luis Carlos Salazar Quintana, hemos optado por denominarlo *imaginación*⁸¹.

Todo conocimiento humano es simbólico, tanto el conocimiento racional como el conocimiento intuitivo de la imaginación. Hemos definido los motivos como una categoría analítica universal que remitía a una unidad de contenido arquetípica o a una situación de base común a varias obras literarias y sobre las que estas se construían. Asimismo, hemos definido el tema como una categoría que alude a la concreción de estos motivos en las diferentes obras realizadas por autores concretos. Dado que la literatura y el arte en general pertenecen al dominio de la imaginación, motivo y tema son dos categorías analíticas que estarían compuestas por símbolos propios de la imaginación. El motivo es el esquema base, el símbolo arquetípico patrimonio de todos los seres humanos en tanto que animales culturales. Con frecuencia, un determinado motivo aparece en la literatura, pero, en tanto que tiene su origen en la imaginación, no es patrimonio exclusivo de esta. Así, un mismo motivo puede aparecer en la pintura, la literatura, el cine o incluso la música. El tema es la concreción individual de ese esquema base, el uso particular que hace un autor particular de un símbolo arquetípico común a la imaginación de una colectividad. El tema, como el motivo, puede concretarse en cualquier dominio del arte, ya sea literatura, música, pintura o cine. Tema y motivo son las dos caras de los grandes símbolos arquetípicos de la imaginación. Dado su carácter arquetípico o de situación de base, el motivo se compone o se desarrolla a partir de uno o varios símbolos de la imaginación.

De forma general, la inmensa mayoría de los autores está de acuerdo en que los símbolos -y por tanto los motivos y los temas-, ya pertenezcan al dominio de la razón,

⁷⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *El Pensamiento Salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

⁸⁰ L. C. Salazar Quintana, *La poética de la imaginación en el texto narrativo: elementos para la interpretación simbólica de la primera parte del Quijote de Miguel de Cervantes*, Tesis Doctoral inédita, Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, 2009, p. 22.

⁸¹ Cfr. *ibidem* pp. 17-188.

ya lo hagan al dominio de la imaginación, pueden ser verbales y no verbales y en que, aunque la capacidad de simbolización en el ser humano es universal, esta capacidad se concreta de diferentes maneras en los diferentes grupos humanos. Sin embargo, el acuerdo no va más allá, y la definición de símbolo como categoría analítica y su tipología varía enormemente en función del investigador o desde la disciplina o subdisciplina que se enfoque. Por ello, antes de continuar con el desarrollo de las categorías analíticas *símbolo*, *motivo* y *tema*, es necesario detenernos para dejar claras algunas precisiones terminológicas.

La definición más sencilla de símbolo es aquella que plantea que es una cosa que aparece en lugar de otra o una cosa que evoca y sustituye a otra. En esta línea, la Real Academia Española, en la primera acepción de la palabra símbolo, lo define como una “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convección socialmente aceptada” y Edmund Leach dice que un símbolo se da cuando A representa a B y no hay relación intrínseca entre A y B⁸².

Estas representaciones de la realidad a las que llamamos símbolos son de naturaleza muy heterogénea y pueden ser de muchos tipos. Así, en las diferentes culturas, podemos encontrar símbolos verbales y no verbales. Los segundos pueden ser imágenes y conceptos abstractos como las banderas, las camisetas de los equipos de fútbol, los anillos en el matrimonio, etc.; gestos de las partes visibles del cuerpo o movimientos del mismo, como reverencias, estrechar la mano, etc.; o disposiciones corporales, como el modo de andar, de sentarse, de dar la mano, etc. Asimismo, las ideas y los valores también pueden constituirse en símbolos, ya que, aunque no los percibimos directamente porque no tienen materialidad, nos llegan y no los entendemos sin su contexto cultural. Esta heterogeneidad ha llevado a los más diversos autores a tratar de establecer una tipología.

Desde la teoría lingüística de la comunicación se han clasificado los elementos que asocian dos realidades, de manera que una sustituye a otra, en función de las relaciones semánticas con el portador del mensaje. Así, distinguimos:

Señal: A es causa de B como respuesta desencadenada.

Indicador natural o índice: A se asocia con B por naturaleza *per se*. A es seleccionado como indicador de B por elección humana, principalmente por

⁸² Cfr. E. Leach, *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, cit.

metonimia. Por ejemplo, el llanto es el indicador natural del dolor humano.

Símbolo: A representa a B por asociación arbitraria y convencional.

Símbolo individualizado: son símbolos particulares, como en los sueños, o íntimos como en la poesía de Federico García Lorca. La asociación depende del capricho del emisor. Principalmente son metáforas.

Símbolo estandarizado: la asociación es arbitraria, pero habitual.

Icono: se da una asociación por semejanza planeada. Ejemplos de ello son los gráficos, los modelos, los mapas o los retratos.

Teniendo en cuenta si los símbolos producen una relación de motivación o no, si son naturales o no, si poseen intencionalidad comunicativa y si son intencionales, la lingüística, la semiología y la semiótica diferencian entre:

Señal o signo: la señal se considera la unidad de comunicación. Se trata de un objeto material cuya percepción nos informa acerca de otro objeto, ya sea este material, ya se trate de algo conceptual. Así, la presencia del objeto material evoca en la mente la idea de otra cosa.

Índice o síntoma: es una señal natural -nadie ajeno a sí mismo ha intervenido en su realización-, motivada -hay una relación de consecuencia-, y no intencionada -no ha sido creada específicamente para comunicar-. Por ejemplo, el humo que anuncia la presencia del fuego.

Icono o símbolo: es producto de la creación humana. Transmite una información escueta y elemental, se puede ver alguna relación entre la cosa y lo que se transmite (significante y significado), por lo que se pueden considerar motivados, aunque con cierta dosis de ambigüedad, ya que carecen de intencionalidad comunicativa. Son artificiales, y resultan de las convenciones humanas. Por ejemplo, maquetas, mapas, etc.

Signo: se identifica con una señal no natural, sino artificial, creada por el hombre. No es motivado y tiene intencionalidad comunicativa. Normalmente es inventado por el ser humano, fruto de un pacto o convención entre los miembros de un grupo humano dado. Por ejemplo, las palabras de las diferentes lenguas, los semáforos o la sirena de las ambulancias o los coches de policía.

Código: Es un conjunto de signos coherentes entre sí, de cuya combinación obtenemos cadenas de significaciones más complejas. Articulamos

signos porque la porción de significación de cada uno es estrecha, cerrada, lo que no obliga a que, si queremos expresar significados complejos, tengamos que articular varios signos. Por ejemplo, las lenguas humanas.

Charles Morris considera que los signos abarcan a los símbolos y hace la siguiente clasificación:

Signos: son cualquier sonido, objeto o acontecimiento que evocan o hacen referencia a sentimientos o pensamientos acerca de algo distinto, un referente que puede ser a su vez objeto, acontecimiento, comportamiento o idea: “La caracterización más eficaz de un signo es la siguiente: S es un signo de D para I en la medida en que I tome en consideración D en virtud de la presencia de S. Por tanto, en la semiosis algo toma en consideración otro algo mediatamente, es decir, a través de un tercer algo”⁸³.

Índice: presenta conexión natural con el referente. Así por ejemplo, el humo es índice de fuego⁸⁴.

Icono: hay una relación de semejanza con el referente porque tienen un parecido formal. Por ejemplo, las fotografías, las palabras onomatopéyicas, etc.: “Un signo de este tipo puede lograr ese resultado mostrando en sí mismo las propiedades que un objeto debe tener para ser denotado por él, y en este caso el signo caracterizador es un icono”⁸⁵.

Símbolos: son signos concretos y arbitrarios con intención comunicativa. Por ejemplo las palabras que tienen sentidos que todo el mundo, que comparta el código, puede entender⁸⁶.

Para Leslie White la diferencia entre símbolo y signo estriba en que en el símbolo el significado no puede ser percibido por los sentidos, y en el signo sí. Un signo es “un hecho o cosa física cuya función es la de indicar otra cosa o hecho. Su significado puede ser inherente a su forma física o contexto. Su significado está

⁸³ Ch. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, cit., p. 28.

⁸⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 48-49.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 59-61.

determinado por medios sensoriales”⁸⁷. Por el contrario, un símbolo es una cosa cuyo significado le es atribuido por quien lo sin depender de sus propiedades intrínsecas⁸⁸, por lo que es absolutamente inmotivado y arbitrario. No obstante, un símbolo puede tener una forma física, porque de lo contrario no podría penetrar nuestra experiencia⁸⁹.

Y para Abner Cohen la diferencia entre signo y símbolo radica en la polisemia del segundo. Un símbolo transmite una información ambigua, difícilmente delimitable y polisémica. Cuando operamos con símbolos usamos una información ambigua, densa y confusa porque tiene un carácter polisémico. Por ejemplo, el agua o la luna, cuyo uso simbólico apela a una constelación amplia, y a veces contradictoria, de significados. Cohen dice que los símbolos son objetos, actos, conceptos o formaciones lingüísticas que son ambiguos porque son polisémicos, es decir, que poseen multiplicidad de significados; que tienen la capacidad de producir emociones y sentimientos; y que conducen o conllevan acciones. No podemos entenderlos atendiendo a su configuración material, sino como estímulo⁹⁰.

Sin querer detenernos por más tiempo en sutilezas terminológicas, por considerar que poco o nada puede aportar al objetivo de esta explicación causal, afirmamos que el significado que se le atribuye a la categoría analítica *símbolo* en esta investigación es la que lo define como una realidad que sustituye o evoca a otra, independientemente de si la relación entre ambos elementos es motivada, intencionada, abstracta o no. Ello es debido a que todas las definiciones y clasificaciones de los símbolos repasadas hasta el momento parecen haber sido diseñadas única y exclusivamente para definir y clasificar los símbolos propios del dominio de la razón y, por lo tanto, son ineficaces para construir sobre ellas una explicación causal de los motivos, en tanto que arquetipos simbólicos de la imaginación. Los símbolos son sencillamente cosas que sustituyen a otras cosas y este tipo de relaciones se dan en el dominio de la razón y en el dominio de la imaginación. No podemos apelar a las definiciones dadas de símbolos para construir explicaciones causales porque en todas ellas se apela como causa de los símbolos a la arbitrariedad y a la convencionalidad. Sin

⁸⁷ L. White, *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*, cit., p. 44.

⁸⁸ Cfr *ibidem*, p. 43.

⁸⁹ Cfr. *ibidem*, p. 44.

⁹⁰ Cfr. A. Cohen, “Antropología política: el análisis del simbolismo en las relaciones de poder”, en J. R. Llobera, *Antropología Política*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 55-64.

embargo, los símbolos de la imaginación ni son completamente convencionales, ni son completamente arbitrarios.

En efecto, los símbolos de la imaginación no son totalmente arbitrarios. Muy al contrario, son numerosos los autores que encuentran en la imaginación una motivación. Precisamente, debido a la cantidad de autores que han hipotetizado sobre la naturaleza de esas motivaciones, las explicaciones son heterogéneas. Hay quienes las han ido a buscar en lo externo al individuo, como Krappe⁹¹ o Eliade⁹², que los relacionan con las grandes epifanías cósmicas; como Dumèzil, que asocia los símbolos a la tripartición social en castas⁹³; como Piganiol, que busca una motivación tanto histórica como sociológica⁹⁴, o como Przulski, que encuentra la motivación de los símbolos de la imaginación en la evolución histórica de la conciencia humana, desde las motivaciones en torno a la fecundidad, a la contemplación de un Dios-Padre⁹⁵. Hay quienes consideran que esta motivación es intrínseca al individuo. Freud y el psicoanálisis consideran que la libido es la motivación fundamental⁹⁶; Adler la encuentra en el principio de poder⁹⁷, y Jung combina la libido con motivaciones ancestrales⁹⁸. Y hay quienes, como Bachelard⁹⁹, Kardiner¹⁰⁰, Bastide¹⁰¹ o Gilbert Durand¹⁰², creen que la motivación de los símbolos de la imaginación es al mismo tiempo cultural y natural, subjetiva y objetiva, interior y exterior al ser humano.

En cualquier caso, y sea su motivación natural o cultural, es evidente que gran parte de los símbolos de la imaginación mantienen cierta relación con el referente. Como hemos señalado, cualquier suerte de símbolo es una forma de conocimiento humano. Los símbolos son el instrumento por el cual el ser humano ordena sus percepciones, ya que nos permiten pasar de la infinidad de percepciones a un mundo

⁹¹ Cfr. A. H. Krappe, *Le genèse des Mythes*, París, Payot, 1952.

⁹² Cfr. M. Eliade, *Traité d'Histoire del religions*, París, Payot, 1949.

⁹³ Cfr. L. Dumèzil, *L'Heritage indo-europeen à Rome*, introducción a las series *Júpiter, Mars, Quirinus* y *Les Mythes romains*, Paris, Gallimard, 1947.

⁹⁴ Cfr. A. Piganiol, *Essais sur les origines de Rome*, Paris, Payot, 1917.

⁹⁵ Cfr. J. Przulski, *Le grade Dèese*, Paris, Payot, 1950.

⁹⁶ Cfr. S. Freud, *Introducción al Psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 2002.

⁹⁷ Cfr. A. Adler, *Conocimiento del hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

⁹⁸ Cfr. K. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Mouton, 1932.

⁹⁹ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F., 1957.

¹⁰⁰ Cfr. A. Kardiner, *The individual and his Society*, New York, Columbia University Press, 1939.

¹⁰¹ Cfr. R. Bastide, *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1949-1950.

¹⁰² Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

con sentido, con lógica, comprensible y supraorgánico. Sin embargo, la lógica con la que operan los símbolos de la racionalidad no es la misma que la lógica de los símbolos de la imaginación. Todos los autores y las corrientes citadas anteriormente estaban de acuerdo en que los símbolos son arbitrarios, y así ocurre, de hecho, con los símbolos de la racionalidad. Entre el significante “4” y las cuatro unidades de la realidad social no existe ninguna relación más allá de la pura arbitrariedad convencional. Sin embargo, los motivos de la imaginación no operan del mismo modo. Pongamos, por ejemplo, el símbolo del *agua negra* asociado tradicionalmente con lo tenebroso, con lo hostil, con el peligro y con la muerte. El agua negra, oscura y profunda, se asemeja físicamente a la noche que, a su vez, nos remite a la privación de luz que sobreviene con la muerte. No en vano, una de las metáforas favoritas de Homero para referirse a la muerte de los guerreros ante las murallas de Troya es “la noche cubrió sus ojos”. Como escribe Gaston Bachelard,

“... no es un simple accidente que para traducir esos aspectos de un estanque desolado se acumulen las impresiones nocturnas. Hay que reconocer que esas impresiones nocturnas tienen una manera propia de unirse, de proliferar y de agravarse. Y que el agua les da un centro donde convergen mejor, una materia donde persisten por más tiempo. En muchos relatos, los lugares malditos tienen en su centro un lago de tinieblas y de horror.

En muchos poetas también aparece un mar imaginario que ha recibido la Noche en su seno.

Es el Mar de las Tinieblas-Mare tenebrarum, en el que los antiguos navegantes localizaron su espanto más que su experiencia”¹⁰³.

Asimismo, el agua que corre fluye como el tiempo que se nos escapa y nos conduce inevitablemente hacia la muerte. Como expone Gilbert Durand,

“La primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteo. El agua sombría es devenir hídrico. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno: jamás se baña uno dos veces en el mismo río y los riachuelos no remontan nunca hacia su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable. [...] El agua es epifanía de la desgracia del tiempo, es clepsidra definitiva. Este devenir está cargado de terror, es la expresión misma del terror. El pintor Dalí ha encontrado además, en un cuadro célebre, esa intuición de la licuefacción temporal representando relojes blandos y fluyentes como el agua. El agua

¹⁰³ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 157.

nocturna [...] es, por tanto, el tiempo. Es el elemento mineral que se anima con mayor facilidad”¹⁰⁴.

Existe, por tanto, en el símbolo del agua negra y en los demás símbolos del imaginario una relación de semejanza. El agua negra simboliza la muerte, porque se parece a ella. En cierta manera, el agua negra es una metáfora de la muerte.

Además de estas relaciones de semejanza o metafóricas, en el imaginario simbólico se da una relación de contigüidad en los significados. El agua negra no nos remite directamente a la muerte, sino que, antes, nos remite a la oscuridad, a la noche y al tiempo que fluye por contigüidad de significados. Agua, oscuridad, noche, muerte, horror y terror se asocian por contigüidad de significados. Y a su vez, la noche y la oscuridad asocian otros símbolos a la muerte. La oreja se convierte en símbolo de muerte porque es el sentido que mejor se adapta a la noche, porque la noche es amplificadora del ruido, en ella resuenan todos los sonidos que nos aterran¹⁰⁵. El agua, por contigüidad de significado con la cabellera flotante, contamina a esta con el simbolismo de la muerte y “desde el momento en que ondula, la cabellera entraña la imagen acuática y viceversa”¹⁰⁶. En palabras de Gaston Bachelard,

“Son innumerables las leyendas en las que las damas de las fuentes peinan inacabablemente sus largos cabellos rubios. A menudo olvidan junto a la orilla su peine de oro o de marfil: «Las sirenas de Gers tienen cabellos largos y finos como seda, y se peinan con peines de oro». «En los alrededores de la Grande Brière se ve a una mujer desmelenada, vestida con un largo traje blanco, que antiguamente se ahogó. Todo se alarga río abajo, el traje y la cabellera; parece que la corriente alisa y peina los cabellos. Ya sobre las piedras del vado, el río juega cual cabellera viva. A veces la cabellera de la ondina es el instrumento de sus maleficios, [...] Los cuentos más factibles se cuidan de no olvidar ese detalle creador de imagen. Cuando Tramarme, en un cuento de Mme. Robert, abrumada de preocupaciones y de dolores se arroja al mar, es recogida en seguida por las ondinas, que se apresuran a vestirla con “un traje de gasa verde mar escarchado de plata» y que sueltan su cabello, que debe «volver a caer en ondas sobre su seno». Todo debe flotar en el ser humano para que todo él flote sobre las aguas. (..) Basta que una cabellera desanudada caiga -corra- sobre hombros desnudos para que el símbolo íntegro de las aguas se reanime”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 90.

¹⁰⁵ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 86.

¹⁰⁶ G. Durand, *ibidem*, p. 93.

¹⁰⁷ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, cit., pp. 120-131.

Cuando Sir James Frazer, en *La Rama Dorada*, distingue dos tipos de magia, está diferenciando las posibles motivaciones que se dan en los símbolos de la imaginación porque la magia pertenece a este dominio. Frazer sostiene la existencia de dos formas diferentes de magia: la magia imitativa u homeopática y la magia contaminante o contagiosa. La magia homeopática se fundamenta en la ley de que lo semejante produce lo semejante. Apelando a esta ley, hechiceros y brujos elaboraban muñecos parecidos a las personas sobre las que querían actuar y manipulaban esos muñecos con la intención de provocar los mismos efectos en la persona imitada. La magia contaminante se basa en la ley de que las cosas que estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia. En virtud de esta forma de magia, el mago puede modificar la realidad utilizando un objeto material con el que estuvo en contacto alguna vez la persona sobre la que se quiere actuar¹⁰⁸. La magia homeopática y la magia simpática poseen las mismas motivaciones que el universo simbólico imaginario, porque pertenecen al mismo dominio. La magia homeopática se funda en la asociación de ideas por semejanza y la magia contaminante en la asociación de ideas por contigüidad, es decir, que la magia homeopática es metafórica y la magia contaminante es metonímica. Metáfora y metonimia son las formas de relación del imaginario.

Los símbolos de la imaginación tampoco son exclusivamente producciones sociales, sino que, por el contrario, subyace en su origen cierto componente universal, natural e innato en la especie humana como tal, por lo que no podemos explicarlos causalmente apelando exclusivamente a la convencionalidad social.

El debate en torno al carácter universal o cultural de los símbolos no es más que una faceta más del debate entre relativismo y universalismo que encontramos ya en Platón y Aristóteles. El estagirita considera que los seres humanos observamos los fenómenos de la realidad, extraemos características comunes de ellos y, a partir de estas categorías comunes, creamos los conceptos y las categorías. Desde este punto de vista, los símbolos serían convenciones culturales, ya que cada cultura extraería de los fenómenos de la realidad unas características diferentes y, en consecuencia, los símbolos y categorías serían diferentes en cada cultura. Las culturas percibirían e interpretarían las realidades externas de diferentes maneras, y por eso los símbolos

¹⁰⁸ Cfr. J. Frazer, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

serían diferentes en cada una. Para Platón, por el contrario, es la realidad la que crea la cultura. Existen unos conceptos innatos -ideas- que los seres humanos poseen sólo por el hecho de serlo, y construimos las culturas a partir de ellos. En este sentido, los símbolos, las ideas, los conceptos o las categorías no son aprendidos, sino naturales.

El relativismo cultural simbólico mantiene una postura determinista social al considerar los símbolos como una manifestación exclusivamente cultural. Los argumentos más representativos a este respecto cristalizan en las posturas de Emile Durkheim, como representante de la sociología francesa, y Clifford Geertz y David Schneider, como representantes de la antropología simbólica americana.

En la Introducción de *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim desarrolla una teoría de la epistemología humana, y sostiene que en los orígenes de todos nuestros juicios existen un número limitado de nociones esenciales que dominan nuestra vida intelectual, a las que la filosofía tradicional ha llamado categorías del entendimiento, que no son más que formas simbólicas de pensamiento. Estas categorías simbólicas son las que delimitan el pensamiento, y fuera de ellas no se puede pensar ni conocer. Son los esquemas mentales que nos permiten conocer la realidad. De acuerdo con Durkheim, estas categorías tienen un origen social, ya que la concepción que tiene cada cultura de ellas cambia¹⁰⁹. A partir de su estudio de los suní, Durkheim afirma que las primeras categorías lógicas han sido antes categorías sociales, y que las primeras clases de cosas han sido clases de hombres en las que estas han sido integradas¹¹⁰.

David Schneider es el primer representante de lo que se llamó constructivismo cultural. Schneider llevó el relativismo cultural más lejos que la mayoría de sus colegas, llevando hasta el extremo la idea durkheimiana de que la cultura construye la realidad¹¹¹. Los símbolos no sólo son arbitrarios, sino que los referentes de esos símbolos no existen como realidad externa, pues están contruidos, a su vez, culturalmente¹¹². Se amplían de este modo los dominios de lo que cabe considerar una

¹⁰⁹ Cfr. E. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, cit.

¹¹⁰ Cfr. *Ibidem* pp. 34-36.

¹¹¹ Cfr. R. Feinberg, Introduction: "Schneider's Cultural Analysis of Kinship and Its Implications for Anthropological Relativism", en R. Feinberg y M. Ottenheimer (eds.) *The Cultural Analysis of Kinship: The Legacy of David M. Schneider*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001, pp. 2-32, p. 18.

¹¹² Cfr. A. Kupper, *Culture: the Anthropologists' Account*. Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 133.

construcción cultural¹¹³.

Por su parte, Clifford Geertz no cree que exista una naturaleza constante en el hombre más allá de las modas, el tiempo y de los contextos. Geertz cree que es un error el intento de la Ilustración de trazar una frontera entre lo que es común y, por tanto, inherente al ser humano, y lo que es cultural y particular. La variedad humana no es una máscara, sino su esencia. Para Geertz, la cultura es simbólica y los símbolos son planes, recetas, programas que regulan la conducta. Y estos programas son extragenéticos. El ser humano es como un “hardware” al que se le debe añadir un “software cultural”, que son los sistemas de símbolos socialmente significativos. Al hombre le son dadas de manera muy genérica las facultades de respuesta, pero esas facultades hay que concretarlas en respuestas concretas que se adquieren en las culturas. El ser humano nace inconcluso y tiene que aprender todas esas recetas en el seno de la cultura. Pero no lo hace en el seno de una Cultura general y universal, sino que lo hace en las culturas concretas, heterogéneas y diferentes entre sí. Las facultades de respuesta que le son dadas a los seres humanos son tan vagas y generales que apenas si nos dicen nada. Si uno pretende encontrar el origen y el significado de los símbolos, no habrá de mirar hacia esas capacidades de significado vacío, sino hacia la variación y la diversidad cultural¹¹⁴.

Desde la postura contraria se sostiene que los símbolos y los motivos son creaciones organizadas a través de estructuras innatas de la mente que van más allá del tiempo y del espacio, entendidas trascendentalmente como un producto de la psicología propia de la especie humana. Son muchos los autores que defienden esta idea, desde Platón hasta Bachelard. Quizá la línea más difundida y que más repercusión ha tenido en crítica literaria es la que nace con James George Frazer, pasa por Karls Gustav Jung y concluye en Northrop Frye.

Frazer, en *La Rama Dorada*, demuestra a partir de un análisis comparativo que

¹¹³ Cfr. D. Schneider, “Kinship and Biology”, en A. J. Coale, L. A. Fallers, M. J. Levy, D. M. Schneider y S. S. Thomas (eds.), *Aspects of the Analysis of Family Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1965, pp. 83-101; D. Schneider, “Kinship, Nationality and Religion in American Culture: Toward Definition of Kinship”, en R. F. Spencer (ed.), *Forms of Symbolic Action*, Seattle, University of Washington Press, 1969, pp. 116-125; D. Schneider, “What Is Kinship All About?” en P. Reining (ed.) *Kinship Studies in the Morgan Centennial Year*, Washington D.C., Anthropological Society of Washington, 1972, pp. 32-63; D. Schneider, *American Kinship: A Cultural Account*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; D. Schneider, *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984.

¹¹⁴ Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit., pp. 43-85.

todas las religiones tienen características en común basadas en el mito de la muerte-renacimiento¹¹⁵. Mientras que el trabajo de Frazer se ocupa de mitología y de arquetipos en términos materiales, el trabajo del psicoanalista Karl Gustav Jung es, en cambio, inmaterial en su foco. El trabajo de Jung teoriza sobre mitos y arquetipos en relación con el “inconsciente colectivo”, una parte inaccesible de la mente. Desde una perspectiva de jungiana, los mitos son las representaciones culturales elaboradas a partir del contenido de la parte más profunda de la psique humana: el mundo de los arquetipos. Jung distingue entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. El inconsciente colectivo, o psique objetiva, está compuesto por una serie de pensamientos, de sensaciones, de instintos, y de memorias naturales que residen en la inconsciencia de todos los seres humanos, es decir es la parte compartida del inconsciente. Estos arquetipos son imágenes primordiales que fueron originadas en las etapas iniciales de la humanidad, y que forman parte del inconsciente colectivo desde entonces, habiendo pasado a formar parte de nuestro patrimonio genético¹¹⁶. De acuerdo con Jung, los escritores construyen sus obras sobre estas imágenes primordiales que tienen un alto poder evocador. A partir de ellas expresan no sólo su mundo íntimo, sino también un conjunto de significados latentes en la experiencia común. Los motivos, en cierta manera, se corresponderían con los arquetipos jungianos. La relación de la literatura y la mitología se explica muy bien desde las posturas de Jung, porque el mito siempre encarna un arquetipo¹¹⁷. En palabras de Isabel Paraíso,

“La noción de arquetipo está íntimamente unida a la de inconsciente colectivo, ya que este es la totalidad de los arquetipos, el sedimento de toda la experiencia vivida por la humanidad desde sus más remotos principios. Los arquetipos son ciertos motivos que se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y el folclore de los pueblos más diversos. Jung los llama arquetipos, imágenes arquetípicas, o imágenes primarias. Son formas e imágenes de naturaleza colectiva, es decir, comunes a pueblos enteros y épocas determinadas”¹¹⁸.

¹¹⁵ Cfr. J. G. Frazer, *La rama dorada*, cit.

¹¹⁶ Cfr. K. G. Jung, *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000; K. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 2004; K. G. Jung, *Psicología y alquimia*, Madrid, Trotta, 2005; K. G. Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 2005.

¹¹⁷ Cfr. M. Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 65.

¹¹⁸ I. Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia humana*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 60.

Los motivos arquetípicos se repiten una y otra vez en la literatura no sólo por la tradición y el difusionismo -migraciones-, sino que a lo largo de miles de años de evolución se han fijado en el genoma humano, ya que es imposible explicar por contagio la repetición de determinadas imágenes arquetípicas en culturas y autores entre los que se sabe positivamente que no ha existido contacto alguno¹¹⁹.

Las ideas junguianas sobre los arquetipos no fueron teorizadas en términos puramente literarios hasta el candiense Northrop Frye, pero a este no le interesó el inconsciente colectivo, al considerarlo innecesario, ya que no podía estudiarlo porque es incognoscible, ni el origen de los arquetipos¹²⁰.

En nuestra opinión, tanto los deterministas sociales como los innatistas poseen parte de razón. En los símbolos y los motivos hay, al mismo tiempo, un componente innato y un componente social y cultural.

Prueba de que hay algo de innato en los símbolos es que, como ha demostrado Gilbert Durand, poseen una parcela de significado común a toda la especie humana. Los animales veloces que cambian continuamente de posición como el toro o el caballo y las fauces devoradoras y crueles de ciertos animales, como el tigre, el lobo, el león o el jaguar tienden a asociarse universalmente con la inquietud y la angustia¹²¹. Y lo mismo sucede con los motivos: un mismo motivo aparece y reaparece en diversas culturas sin que haya existido contacto alguno entre ellas, lo que descarta una posible relación de difusión. Encontramos el motivo del doble o el gemelo desde la comedia clásica de Plauto a los cuentos metafísicos de Borges. El motivo del triángulo amoroso, entendido como el conflicto entre dos personas por el amor de una tercera, ya se trate de hombres o de mujeres, es una constante en el imaginario humano desde los albores de la especie. Lo encontramos en la lucha entre Menelao y Paris por Helena, en los jóvenes que compiten con los viejos en las comedias de Moliere o en las de Moratín, en Juan Pablo Castel y Allende compitiendo por María en *El Túnel*, en la eterna disputa entre Grigori Mélejov y Stepán Astajov por Axinia en *El Don Apacible*, en la disputa más allá de la muerte que mantiene Patricio Illanes con Felipe Díaz por el amor de su mujer Silvia en

¹¹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 61.

¹²⁰ Cfr. N. Frye, "Los arquetipos de la literatura." en V. B. Leitch, *La antología de Norton: Teoría y crítica*, Nueva York, Norton, 2001, pp. 1445-1457; N. Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

¹²¹ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 65-83.

El Origen del Mundo de Jorge Edwards, y así hasta completar una extensísima lista de autores y obras de todas las épocas y los cinco continentes.

Sin embargo, y como se ha repetido varias veces en esta investigación, no todo en el símbolo y en el motivo es innato. Un símbolo universal como el del héroe solar, que encarna la voluntad del hombre por imponerse a sus miedos y al caos, es radicalmente diferente en un entorno cultural o en otro. En *El Cantar de Roldán*, el protagonista es un noble cristiano que lucha contra los musulmanes, de manera que el orden se asocia con la sociedad estamental medieval y el catolicismo y el caos y el miedo se encarnan en los “oscuros” y “negros” musulmanes que amenazan la paz de la cristiandad. De ahí que el héroe medieval de la Europa occidental se concrete en un guerrero que reúne características que se corresponden con los dos pilares sobre los que se cimentaba su sociedad: noble guerrero-sociedad estamental y piadoso católico-sociedad teológica. Por el contrario, Sherlock Holmes es el resultado de una sociedad basada en la razón y el conocimiento científico. El orden se asocia con el conocimiento y el caos con la ignorancia. En ninguna de sus novelas se detiene el autor a describir el daño moral de las víctimas, las torturas psicológicas tras la muerte de un ser querido, etc. Sencillamente, el orden queda restituido cuando el asesino es descubierto. La ciencia y la razón, mediante el método deductivo, descubren al asesino, que, hasta el momento, permanecía oculto. Entonces se restablece el orden. No es el crimen en sí lo que inquieta, sino ignorar quién lo ha cometido. Sherlock Holmes es, entonces, el héroe solar de una sociedad concreta, que valora ante todo bienes materiales a los que nos da acceso el desarrollo científico y tecnológico. Los personajes se deshumanizan. Apenas si nos importan sus sentimientos. Cuando el asesino es descubierto, el crimen es resuelto materialmente y se retorna sin más al orden social. Sherlock Holmes y Roldán, aun siendo ambos héroes solares y universales, también son creaciones culturales, productos del momento y el lugar en los que fueron creados.

Este génesis doble de los símbolos y los motivos no tienen por qué ser excluyentes entre sí. Los estudios tradicionales de hominización creían que a lo largo de los milenios de evolución de la especie humana se produjo un cambio genético que, a partir de entonces, permitió a los seres humanos la adquisición de cultura. Se pensaba que la especie humana había cruzado una especie de “Rubicón” mental al adquirir un tamaño de cerebro lo suficientemente grande como para poder adquirir y transmitir el conocimiento. Sin embargo, tal mutación genética no tuvo lugar -al menos no de

manera tan drástica-. Esta mutación tardó varios millones de años en los que genética y cultura fueron avanzando de la mano, en un proceso de retroalimentación. Como no era suficiente en la Era Glacial la información genética con la que los seres humanos venían al mundo con su nacimiento, nos vimos en la necesidad de utilizar fuentes culturales, acumulando gran cantidad de signos significativos para adquirir y transmitir el conocimiento. A medida que la cultura iba avanzando, y con ella las ventajas sobre la Naturaleza, tuvo lugar una progresiva selección genética entre los que eran capaces de adaptarse a la nueva cultura. Para poder adquirir esa cultura, además del aumento del tamaño del cerebro, fue necesario que el ser humano naciese “incompleto” o “inconcluso”. A diferencia del resto de los animales, al ser humano no le basta con la información genética que posee su cerebro en el momento de nacer, sino que debe completarla a lo largo de varios años en el seno del grupo en que crece¹²². El cerebro de un ser humano recién nacido apenas si pesa un treinta por ciento de lo que será el peso total de ese mismo cerebro cuando sea adulto¹²³. Esto provoca que los seres humanos, durante los primeros años de su vida, dependan de sus progenitores -lo que Desmond Morris denomina *neotenia*¹²⁴-. Durante este periodo de neotenia, el cerebro sigue desarrollándose, pero esta vez en el seno de una cultura. Es decir, que los seres humanos nos “completamos” en las culturas, y no hay desarrollo del cerebro humano sin educación cultural.

Esta prolongada neotenia no quiere decir en absoluto que los seres humanos nazcamos con el cerebro vacío. Muy al contrario, el cerebro humano viene al mundo lleno de “potencialidades”. Nacemos con ciertos moldes, con ciertas estructuras de pensamiento y ciertas orientaciones que, posteriormente, actualizaremos en las diferentes culturas¹²⁵. En palabras de Gilbert Durand, “Existe ciertamente una naturaleza humana, pero es potencial, sólo existe en hueco y sólo se actualiza a través de una cultura singular”¹²⁶. Sin embargo, y a diferencia de de la mayoría de los autores que se han preocupado por este tema, entendemos que estas potencialidades no pueden reducirse a un conjunto homogéneo y coherente entre sí, sino que más bien son una

¹²² Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit., pp. 53-55.

¹²³ Cfr. M. Jeannerod, *Le cerveau intime*, Odile Jacob, Cité des sciences et de l'industrie, París, 2002, pp. 20-21).

¹²⁴ Cfr. D. Morris, *El mono desnudo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1968.

¹²⁵ Cfr. G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp.22 y ss.

¹²⁶ Cfr. *ibidem*, p. 27.

serie de tendencias y estructuras muy heterogéneas que pueden abarcar fenómenos tan dispares como la forma de pensar por medio de pares de oposiciones¹²⁷, la necesidad de orden, el impulso a procrearnos y perpetuar la especie, o la capacidad para asimilar y adaptarnos a los cambios. Estas tendencias naturales dan lugar, a su vez, a los universales culturales, como el matrimonio, la familia o la religión. Una simple mirada a estos universales culturales basta para evidenciar la heterogeneidad de las tendencias innatas sobre las que se fundan. No es en absoluto lo mismo la necesidad de establecer lazos afectivos entre personas que puede dar lugar a universales culturales como el matrimonio o el noviazgo, que estructurar nuestro pensamiento por medio de oposiciones. A su vez, estos universales culturales se concretan en las diferentes culturas de modo muy diverso. El matrimonio homosexual en España y el matrimonio heterosexual en Arabia Saudí o la distinción nietzscheana entre apolíneo y dionisiaco y la aristotélica entre potencia y acto sólo tienen en común la tendencia universal a establecer relaciones afectivas o a pensar por medio de oposiciones, pero el modo y el significado en que estas tendencias universales se llevan a cabo es radicalmente distinto. Por ello, retomamos una vez más la idea de que, a la hora de ofrecer explicaciones causales de los motivos, no basta con relacionarlos con la tendencia universal o el arquetipo. Es absolutamente necesario contemplar la dimensión contextual del motivo si no queremos cercenar gravemente su explicación, aunque esto no quiere decir que, como hacía Clifford Geertz, despreciemos lo que hay de innato en los motivos por considerar que el significado de estos motivos universales es tan vago que poco o nada aportan a su comprensión. Muy al contrario, nos dan mucha información; tanta como su componente contextual, ya que todo fenómeno cultural, por ende literario, se configura entre *lo uno y lo diverso*.

Esta última afirmación nos lleva a recordar una vez más que las culturas no son entes homogéneos. Si pretendemos atender a la dimensión contextual de los símbolos y los motivos, es necesario tener en cuenta que todos los miembros de una sociedad o una cultura no comparten el mismo imaginario en bloque. Recordemos que la identidad cultural y, por tanto, el remanente simbólico de cada individuo, no se construye a partir de un único criterio, sino que son los diferentes roles en los que uno es endoculturizado los que configuran esta identidad cultural heterogénea y compleja. En consecuencia, los

¹²⁷ Cfr. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, cit.

símbolos y los motivos son fluctuantes y dependen del contexto local, de quién los use, dónde, cómo, cuándo y por qué¹²⁸.

En resumen, y como respuesta a la pregunta de por qué existen los símbolos y los motivos en las culturas, podríamos proponer que los símbolos son el modo que tienen los seres humanos de hacer comprensible el mundo que los rodea y de transmitir conocimientos a sus semejantes. Esta epistemología humana opera en una doble dimensión: el dominio de la racionalidad y el dominio de la imaginación. Ambas son formas de conocimiento, pero la primera se basa en las leyes de la razón y la lógica, y la segunda en la intuición, la metáfora y la metonimia. Estas dos formas de conocimiento tienen un componente innato y un componente cultural. Los seres humanos nacemos con ciertas “potencialidades” o ciertos moldes sobre los que construir esos símbolos, pero es en el seno de las culturas heterogéneas donde se concretan.

1. 5. LA EXPLICACIÓN FUNCIONAL DE LOS MOTIVOS

La concepción de la cultura que orienta este trabajo es la que considera que es el instrumento por el que se guían los seres humanos para orientar su conducta. En palabras de Geertz,

“la cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta -costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos-, como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control -planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman “programas”)- que gobiernan la conducta”¹²⁹.

Y Geertz matiza así su concepción de los esquemas culturales:

“Así como el orden de las bases en una cadena de DNA forma un programa codificado, una serie de instrucciones o una fórmula para la síntesis de proteínas estructuralmente complejas que rigen el funcionamiento orgánico, los esquemas culturales suministran programas para instituir los procesos sociales y psicológicos que modelan la conducta pública”¹³⁰.

¹²⁸ Cfr. C. Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, cit.

¹²⁹ Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit., p. 51.

¹³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 91.

El imaginario simbólico es uno de los medios a través de los cuales las colectividades orientamos nuestras conductas. Los hombres ordenamos el mundo a partir del imaginario simbólico, que es el resultado de nuestra experiencia acumulada a través de los siglos. De acuerdo con Gilbert Durand, este imaginario simbólico nos permite sintetizar la experiencia individual y colectiva y relacionarla con nuestras ideas y sentimientos más característicos. El símbolo es el medio por el cual el hombre expresa culturalmente su experiencia vital universal¹³¹.

Sí, como sostienen Clifford Geertz y Talcott Parssons, la cultura -que está compuesta por símbolos- está formada por programas de conducta que guían y orientan a los seres humanos, los símbolos devienen en una forma de control social. La forma de expresar el modelo del mundo se convierte en una de las infraestructuras básicas para la percepción del entorno social y natural que determina nuestra relación con esos contextos. El control simbólico es sinónimo de control social.

Este control social es posible gracias a que, como hemos indicado en el apartado dedicado a la explicación causal del motivo, los símbolos se adquieren en el seno de la cultura. Sí, como afirmaba Jung, los arquetipos son la experiencia acumulada por la humanidad, que ha sido incorporada a su patrimonio genético a lo largo de la evolución, y el componente cultural de los símbolos/arquetipos no es más que el aspecto formal de los mismos, sería imposible el control social mediante el control simbólico, porque los símbolos y los motivos tendría un significado estable no susceptible de ser manipulado. Sin embargo, como creemos haber demostrado, la ecuación cultural y contextual es determinante en la constitución de símbolos y motivos. Los símbolos y los motivos son aprendidos y, por tanto, pueden ser manipulados para orientar las conductas. Como Victor Turner¹³² y Mary Douglas¹³³ han señalado retomando las viejas ideas de Sapir, los símbolos no sólo sirven para transmitir conocimientos, sino que también expresan y transmiten valores y sentimientos con respecto a esos conocimientos. Turner señala que cualquier sociedad tiene que tener la suposición de que ciertos valores y normas tienen carácter obligatorio para todas las personas. Los símbolos ponen en contacto las normas éticas y morales de la sociedad con estímulos emocionales. Para mantener esta cualidad axiomática de las normas, las sociedades disponen de ciertos mecanismos, entre los que

¹³¹ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit.

¹³² Cfr. V. Turner, *La selva de los símbolos*, cit.

¹³³ Cfr. M. Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973; *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, cit.

destaca la religión, el ritual y el arte. Los símbolos son los medios a través de los que la religión, el ritual y el arte transmiten esos valores morales acerca de las cosas. Los símbolos y los motivos nos dicen que está bien y qué mal, qué es correcto y qué no y, en definitiva, cómo debemos vivir.

Esta forma de control social es ejercida por los símbolos en un doble sentido: al mismo tiempo que creamos nuestros símbolos en función de la realidad que percibimos, los símbolos crean, a su vez, esa realidad. Es una relación de *feedback*. Por ejemplo, la vida que se nos vende en el mundo contemporáneo por medio de la publicidad es tan real que creemos que la conocemos y deseamos, confundiendo este modo la realidad con el deseo.

En este sentido, deviene fundamental el concepto de representación colectiva, entendiendo por él las formas de producción de sentido que permiten interpretar la realidad y legitimar o deslegitimar las relaciones sociales. Todas las culturas crean discursos para convertir a sus miembros en actores sociales y, al mismo tiempo, para crear una realidad social común a todos ellos, de modo que así se configura la acción social. En conformidad con el marxismo clásico, se trata de realidades sociales construidas que configuran la acción social y biología, aunque no sostengamos (como hacía el marxismo clásico) que las ideologías se puedan reducir a lo político. Empleamos, por tanto, el concepto de “representación colectiva” en un sentido mucho más amplio: en un sentido cultural. Las representaciones colectivas son el medio por el cual se crean las ideologías.

Robert Escarpit denomina “evidencias” a las representaciones colectivas”:

“Cuando dos jugadores de ajedrez emprende una partida, suponen que ya llevan un cierto número de jugadas. Esta convención, válida sólo para estos dos jugadores y para esta partida, les evita gestos y cálculos inútiles, ya que todos los indicios posibles son conocidos y están catalogados. El juego creador empieza solamente en un punto de la partida que varía según la fuerza de los jugadores. Todo lo precedente es considerado como adquirido por evidencia.

Lo que es verdadero para una comunidad de los jugadores y para una partida de ajedrez es igualmente válido para toda la comunidad humana y para esta partida sin término que es la vida de todos los días. Las sociedades -naciones, grupos culturales, clases, familias, etc.- “segregan” sistemas de evidencias de índole muy diversa (intelectuales, afectivas, morales, prácticas), que son las “jugadas hechas”, los “indicios de la partida” de la existencia común de los miembros de esta sociedad. Así es como un francés medio al tomar una resolución que atañe a su responsabilidad moral, no pone en tela de juicio los

mandamientos del Decálogo. Así es como un estudiante no pone en tela de juicio los teoremas derivados del postulado de Euclides para hacer su deber de geometría. El primero admite por evidencia que es malo matar o robar. Y si no lo admite, incurre en una sanción, lo mismo que el estudiante a quien se le ocurriera no admitir el postulado de Euclides. Como las evidencias definen y cimentan la cohesión del cuerpo social, se constituyen en una doctrina, en una ortodoxia que coloca en los individuos por medio de reflejos condicionados y que protege por medio de sanciones”¹³⁴.

Tradicionalmente se consideran ideologías naturalistas las que se refieren a un orden natural de las cosas o transmiten con sus representaciones que el mundo que en ellas se expresa es natural. Sin embargo, todas las ideologías son culturales, ya que son el resultado de las representaciones colectivas. Los símbolos y, por ende, los motivos que configuran las ideologías, son aprehendidos en el seno de la cultura y no nos vienen dados a los seres humanos de forma innata simplemente por el hecho de ser seres humanos.

Las representaciones colectivas son coherentes dentro de sí mismas al mantener los símbolos que las componen interrelacionados entre sí. Las representaciones tienen como función social la configuración de estructuras de carácter o tipos de personalidad de los individuos y, al mismo tiempo, procurar y reproducir el orden social. Por medio, entre otros, del imaginario colectivo, las representaciones ofrecen un modelo de conducta, de identidad y de pensamiento. Así, todas las personas que se ven influidas por una identidad colectiva aspiran a parecerse tanto en su forma de ser como en su comportamiento al modelo que en esta identidad colectiva se le propone. Se convierten así estas identidades en un medio privilegiado de control social. Los grupos dominantes hacen apología de su identidad sobre los oprimidos, a los que se les convence para que aspiren a parecerseles y a abandonar su propia identidad.

Desde un punto de vista psicológico, las representaciones colectivas definen la realidad, lo que existe y lo que no. Los seres humanos definen el mundo, la naturaleza y la sociedad a partir del sentido de identidad¹³⁵. Lo que no existe en nuestra cultura, no

¹³⁴ R. Escarpit, *El humor*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, pp. 96-97.

¹³⁵ J. C. Abric, “Prácticas sociales, representaciones sociales”, en: J. C. Abric (comp.), *Prácticas Sociales y representaciones*, México D.F., Ediciones Coyoacán, 200, pp. 195-215; T. Ibáñez, *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*, Barcelona, Sendai, 1988; D. Jodelet, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en S. Moscovici (comp.), *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales.*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, pp. 469-493; S. Moscovici, *El*

nos afecta. Así, por ejemplo, una maldición no nos afecta si no creemos en ella. Por ello, las representaciones colectivas estructuran los deseos de los seres humanos y sus aspiraciones desde un punto de vista psicológico. Deseamos lo que las representaciones colectivas nos dicen que es bueno y rechazamos aquello que estas representaciones nos dicen que es negativo. Asimismo, a partir estas representaciones colectivas nos hacemos una idea de lo que es posible y podemos desear y lo que es imposible y no.

Desde un punto de vista social, Mary Douglas otorga a las representaciones colectivas tres funciones:

1. Son un mecanismo de enfoque cognitivo que establecen la forma en que los grupos sociales conciben el tiempo y del espacio, los tipos de expectativas, la autopercepción de la experiencia o las prácticas sociales.

2. La memoria y la atención se fijan a través de estas representaciones colectivas provocando una rutinización estructural. Así, por ejemplo, la división actual en siete días de la semana con dos festivos al final, otorga al sábado y el domingo un carácter positivo, aunque la persona por cuestiones laborales no descansa el fin de semana.

3. Controlan las experiencias de los miembros de la sociedad, subrayando la identidad social de los mismos, basándose en la eficacia de la acción simbólica por las afirmaciones que conlleva y que produce.

Así, para Mary Douglas es la sociedad la que nos ofrece el modelo de pensamiento¹³⁶.

El imaginario simbólico al que pertenecen los motivos sería uno de los instrumentos -o medios, si se prefiere un término con menos connotaciones semánticas- por los cuales las sociedades crean sus propias representaciones colectivas. Ejemplo de ello podría ser una de los más importantes éxitos de ventas en los últimos años en nuestro país: *La Catedral del mar*. Aparentemente se trata de una obra de evasión, y así es aceptada y asumida por el gran público. La novela está ambientada en la Barcelona medieval. El protagonista, hijo de un payés catalán al que se ha desposeído injustamente de toda su hacienda, inicia su andadura en el mundo en la indigencia más absoluta. Poco a poco, gracias a su habilidad personal y a su rectitud moral, va venciendo innumerables

psicoanálisis, su imagen y su público, Buenos Aires, Editorial Huemul S.A., 1979.

¹³⁶ M. Douglas, *Cómo piensan las instituciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1996; *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, cit.; *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, cit.

dificultades y se va sobreponiendo a los reveses del destino, hasta que, ya adulto, consigue labrarse una buena posición social, goza de una vida de opulencia económica y se casa con una joven bella y virtuosa¹³⁷. Como decimos, esta obra se vende como una novela de evasión y así es leída inocentemente por miles de personas. Sin embargo ¿no se encarna en este personaje el ideal del capitalismo, el *self made man*? Contraviniendo cualquier ley del rigor histórico, el autor nos presenta una sociedad difícil, hostil, pero en la que un hombre dotado de habilidad e inteligencia puede triunfar. Como en el ideal capitalista, todo el mundo puede ser Bill Gates. Sólo hacen falta buenas ideas y tesón. El personaje modelo de *La catedral del mar*, que ha sido repetido en innumerables ocasiones en los *best sellers* de Noah Gordon o Ken Follet, es un motivo típico de las representaciones colectivas propias del capitalismo protestante. Arnau Estanyol encarna la ética del trabajo y del esfuerzo sobre la que se sostiene el capitalismo¹³⁸. El hombre debe trabajar en este mundo con tesón y ahínco porque será recompensado. Siempre hay una oportunidad para los hombres de valor. Cualquiera puede triunfar, aunque la realidad diaria nos demuestre implacablemente que es falso. El capitalismo se perpetúa, entre otras formas, creando representaciones colectivas que indican a los hombres cómo deben vivir y a qué deben aspirar. Los jóvenes se vuelven emprendedores y los pocos que logran triunfar partiendo de una situación desfavorecida, como Amancio Ortega, son convertidos en héroes populares. Los que fracasan no lo hacen porque la sociedad sea injusta ni porque haya un reparto desigual de oportunidades o capital, sino por su falta de habilidad, y ahí están los ejemplos de Amancio Ortega o del protagonista de *La catedral del mar* para demostrárnoslo. Son los mejores los que triunfan. Los demás pueden ser buenas personas o incluso estupendos amigos, pero no merecen nada mejor. Los compañeros de Arnau Estanyol en *La catedral del mar*, que trabajan con él cargando piedras para construir la catedral y que tan bien se portan con el protagonista, asisten como simples comparsas al auge social de Arnau Estanyol. Ni el protagonista, ni el autor, ni el lector se preocupan de esas vidas desperdiciadas en interminables jornadas cargando enormes piedras día tras día a cambio de un miserable jornal. Ni tampoco sentimos el más mínimo afecto por la madre del protagonista, raptada, violada y obligada a prostituirse durante toda su vida, y cuya única aspiración antes de morir es ver a su hijo gozar de una buena posición social; ni por su primera novia, también

¹³⁷ Cfr. I. Falcones, *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo, 2006.

¹³⁸ Cfr. M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2002.

violada y obligada a prostituirse simplemente por sentir una irrefrenable pasión erótica por Arnau, que la lleva a exponerse sola a los peligros de la vida más allá de las murallas de Barcelona. Si es más difícil identificarse con ellas y conmoverse por su cruel destino, es porque las representaciones sociales colectivas del capitalismo transmiten la idea de que, en el fondo, se lo tenían merecido, pues carecían de talento.

Para el marxismo tradicional, estas representaciones colectivas tienen una función de acomodación o conformismo que impide las acciones sociales radicales. Son ideología en el sentido más peyorativo del término. Sin embargo, el marxismo incurre en el error que hemos venido denunciando desde el comienzo de esta investigación: tiende a considerar las sociedades como entes homogéneos. De acuerdo con Even-Zohar, las sociales son polisistémicas. Existe un estrato central canónico y una serie de estratos periféricos que compiten con el canónico por el poder. Cada estrato posee su propio sistema ético y, por tanto, sus propios sistemas de representaciones colectivas¹³⁹. Volviendo al contexto de nuestro país, encontramos varios estratos dentro del polisistema compitiendo cada uno por ocupar la posición central. Existen, entre otros, un estrato localizado geográficamente en Cataluña, que tiene entre sus valores éticos y estéticos la orientación ideológica del nacionalismo catalán; en el País Vasco, existe otro estrato que tiene por valor el nacionalismo vasco, y lo mismo sucede en Galicia; en toda la Península, incluidos los territorios citados anteriormente, hay otro estrato que opone un nacionalismo de corte españolista a los llamados nacionalismos periféricos; y también extendido por toda la Península convive otro estrato que considera el nacionalismo un valor ético negativo y opta por ideologías más europeístas e, incluso, universalistas. Cada uno de estos estratos del polisistema tiene sus propios sistemas de representaciones colectivas a través de los que expresan, transmiten y difunden sus propios valores. Así por ejemplo, en Galicia gozó de gran aceptación y fue galardonada con premios una novela como *O cervo na torre*. La acción de esta novela transcurre en el futuro tras un apocalipsis nuclear. La Península Ibérica ha sido arrasada y reconstruida, excepto La Coruña, la cual sobrevive con una refinería de petróleo que, por azar, se salvó de los bombardeos durante la guerra. La Península Ibérica está dividida en dos partes con una frontera trazada *grosso modo* donde hoy en día está la frontera entre Portugal y España, pero incluyendo dentro de Portugal a Galicia. En la

¹³⁹ Cfr. I. Even-Zohar, “Polysystem Theory”, cit.; I. Even-Zohar, “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas”, cit.

parte que podríamos identificar con España, viven hordas de salvajes piratas que recuerdan a los moteros que recorren las carreteras de la trilogía *Mad Max*. En la zona de Galicia y Portugal hay un gobierno más o menos comunista en el que las gentes viven en paz y armonía, excepto en La Coruña, donde gobierna un pérfido alcalde que conspira y está aliado con los piratas salvajes que viven en la Meseta¹⁴⁰. Este alcalde es fácilmente identificable con el antiguo alcalde de La Coruña, Francisco Vázquez, considerado por el nacionalismo gallego como uno de los mayores símbolos del españolismo, mantuvo una ardua polémica con los nacionalistas a cuenta de si el topónimo de la ciudad debería ser A Coruña o La Coruña. Asimismo, también hay que destacar que en esta resistencia numantina de la Coruña por no incorporarse al idílico estado gallego-portugués, también subyace la idea defendida entre los nacionalistas gallegos de que Coruña es una ciudad españolista de derechas y tradicional, mientras que en el imaginario simbólico del nacionalismo gallego se considera que Portugal es un país amigo y hermano, porque en la Edad Media Galicia y Portugal pertenecieron al mismo reino y a ambos se les considera víctimas del colonialismo castellano. Sin detenernos a desarrollar más los pormenores del argumento de esta novela en la que, entre otras cosas, se justifica el crimen de estado, creo que este ejemplo ilustra perfectamente cómo cada estrato del polisistema crea sus propias representaciones colectivas. Desde el estrato nacionalista gallego, el nacionalismo es un valor ético y estético, y poco importa que el argumento de *O cervo na torre* sea un disparate, si contribuye a difundir su ideología -no olvidemos que esta obra fue galardonada, y por tanto reconocida socialmente, con el premio Xerais, uno de los más prestigiosos de la literatura gallega, en 1994-. Aunque tampoco es necesario llegar a ejemplos tan extremos para ver cómo ciertas obras difunden las representaciones colectivas de su estrato del polisistema. En *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga, se nos describe Obaba, un fantástico y primitivo pueblo vasco¹⁴¹ que las representaciones colectivas identifican con la pureza primitiva -recordemos que, como decía Finkelkraut, la ideología nacionalista ensalza lo primitivo al considerarlo más cercano a la esencia de la nación y, por tanto, más puro¹⁴²-. Y en cualquier novela de la saga del capitán Alatraste encontramos expresiones del nacionalismo español, por ejemplo, en la figura de “el

¹⁴⁰ Cfr. D. X. Cabana, *O cervo na torre*, Vigo, Xerais, 1994.

¹⁴¹ Cfr. B. Atxaga, *Obabakoak*, Madrid, Alfaguara, 2007.

¹⁴² Cfr. A. Finkelkraut, *La derrota del pensamiento*, cit.

Vasco”, compañero del capitán Alatraste en los Tercios de Flandes¹⁴³, símbolo por antonomasia del imaginario españolista.

Sin embargo, y antes de pasar a analizar la relación de lo canónico-central con lo sagrado, y de lo periférico con lo profano, hay que señalar que las representaciones colectivas de cada estrato del polisistema no son excluyentes y radicalmente diferentes entre sí, sino que, al contrario, dos estratos antagónicos pueden compartir parte de estas representaciones. Así, el personaje que encarna el ideal del capitalismo se adapta perfectamente a la ideología de la burguesía catalana que detenta el poder en el estrato nacionalista catalán y a la de la burguesía españolista que hace lo propio en su estrato.

Itamar Even-Zohar sostiene que los estratos compiten entre ellos por ocupar la posición central del polisistema. Además de las luchas políticas, uno de los instrumentos privilegiados que tienen los estratos para hacerse con el poder es asociar lo sacro con ellos mismos y lo profano con los otros. En antropología simbólica se usa el término “sacro” para referirse a aquello que la gente piensa que son las ideas verdaderas, la verdad profunda de cada sociedad. Lo sacro son las lógicas dominantes de cada sociedad. No debemos interpretar este término sólo en clave religiosa. Es cierto que, durante muchos años, lo sagrado y la religión fueron una misma cosa. Las verdades incuestionables para la gente eran las verdades religiosas. Sin embargo, hoy en día, las cosas han cambiado. Sagrado puede ser cualquier institución social que presente una fuerza inapelable para los hombres de esa sociedad. Lo religioso ha sido uno de los sacros de la sociedad, pero, como decíamos, sacro es cualquier lógica social dominante. En la social occidental capitalista de hoy en día se sacraliza la economía de mercado. Como veíamos, *Operación Triunfo* y *La catedral del mar* encarnan los valores del capitalismo, aunque la idea de que cualquiera puede triunfar y convertirse en un gran potentado gracias al esfuerzo y a su habilidad sea falsa. Como demuestra Oscar Lewis, a los desfavorecidos se les niega el aprendizaje de las estrategias básicas para poder hacerlo, de modo que el sistema de clases se perpetúa por el nacimiento y no por el

¹⁴³ Cfr. A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatraste*, Madrid, Alfaguara, 1996; A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 1997; A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 1998; A. Pérez-Reverte, *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2000; A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2003 y A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006.

mérito¹⁴⁴, aunque las representaciones colectivas hacen que nadie se plantee esta paradoja y todos pensemos que el capitalismo democrático es el sistema que garantiza la igualdad de oportunidades.

Lógicamente, es fundamental para el buen funcionamiento de las representaciones colectivas que operen a nivel inconsciente en las personas a las que van dirigidas. Si la propaganda ideológica es demasiado evidente, el lector puede prevenirse y crear una barrera entre la ideología y su emotividad. Así, cuando un lector actual lee *La madre* de Maximo Gorki, le resulta demasiado evidente que es una obra que vincula representaciones colectivas destinadas a hacer apología del comunismo y se distancia de la lectura. Para que las representaciones colectivas funcionen, es necesario que la comunicación literaria opere de forma inconsciente. De ese modo, la literatura logra interferir sobre los sentimientos y las emociones de las personas que permanecen “desarmadas”. Cuando el control ideológico es explícito produce rechazo. La historia de la política está plagada de ejemplos que lo atestiguan. La represión política es infinitamente menos eficaz que la propaganda. El nazismo pudo apartar de su camino hacia el poder por medio de la represión a ciertos elementos que se le oponían, pero sólo mediante la propaganda de Goebbels consiguió que millones de alemanes entregaran gustosamente su vida por una causa absolutamente atroz. Del mismo modo, resulta muchísimo más eficiente como forma de control ideológico y emocional el teatro español de José María Pemán o Joaquín Calvo Sotelo, autores de comedias en las que se representaba la vida ideal y desenfadada de la burguesía del momento, que la burda propaganda triunfalista de las novelas de Agustín de Foxá o Rafael García Serrano. Las representaciones colectivas son el medio por el cual los estratos del polisistema pueden convertir sus lógicas sociales en sacras y, en el momento en que lo hagan, pasarán a ocupar la posición central. Así, la función de los motivos literarios es contribuir a sacralizar la lógica social de un estrato determinado del polisistema. Esto no quiere decir, claro está, que este hecho esté en la mente del autor a la hora de escribir. Es evidente que los juglares que compusieron *El Cid* no pensaban en contribuir a las representaciones colectivas del estrato central nacional-católico de los años cuarenta y cincuenta, pero es que una cosa es lo que piense un autor en el momento de escribir y

¹⁴⁴ Cfr. O. Lewis, *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México - Buenos Aires, FCE, 1961.

otra muy distinta el uso que la sociedad haga de su obra. No son lo mismo las explicaciones funcionales que las intencionales.

Ya hemos visto que la literatura puede cumplir cuatro funciones sociales: promoción simbólica de los valores e intereses del estrato del polisistema al que pertenece; autocrítica con respecto a su propio estrato; crítica al estrato central desde la periferia; y defensa por parte del estrato central de los ataques de los estratos periféricos. A su vez, los motivos literarios cumplen estas cuatro funciones sacralizando o desacralizando representaciones colectivas.

Como acabamos de señalar cuando hablábamos del protagonista de *La catedral del mar*, un motivo puede emplearse para crear una representación colectiva y difundir la ideología de un determinado estrato del polisistema. El héroe de *La catedral del mar* encarna, como todos los héroes, el orden y el bien. Este orden y este bien se identifican simbólicamente e inconscientemente en la novela con el orden y el sistema capitalista. El caos y las fuerzas de las tinieblas a las que se enfrenta el héroe son las dificultades que tiene que superar hasta acabar consiguiendo una elevada posición social. No se las cuestiona, ni se pregunta el porqué de su existencia. Simplemente, se consideran inevitables. No son defectos del sistema capitalista, sino que estas dificultades son inherentes a la vida misma. Así, la obra da a entender que los problemas derivados del sistema capitalista no son achacables a defectos del sistema, sino a las vicisitudes propias de la vida humana, y que el sistema capitalista es el que nos otorga igualdad de oportunidades para enfrentarnos a esas dificultades, ofreciéndonos la posibilidad de triunfar si somos habilidosos y honestos trabajadores,.

Dice Itamar Even-Zohar que los estratos centrales tienen que evolucionar y cambiar para adecuarse a los cambios que se dan en la vida social. En caso de no hacerlo, corren el riesgo de estancarse y ser desplazados por otro estrato. Antes citamos el ejemplo de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, el cual utiliza el motivo del héroe solar que se enfrenta a las tinieblas para denunciar una situación de injusticia que se estaba produciendo dentro de su propio polisistema. Conrad, aunque polaco, era un defensor convencido de la ideología del estrato central del polisistema británico de la época. Sin embargo, las sensibilidades sociales habían cambiado, y ya no estaban tan dispuestos a tolerar los atropellos que se estaban cometiendo en nombre del colonialismo. Así, Conrad dibuja un héroe solar que se enfrenta a las tinieblas y no identifica estas tinieblas con el mundo salvaje y primitivos de los colonizados, como se

hacía en las novelas de Haggard, sino que localiza estas tinieblas en el seno de su estrato: las tinieblas, símbolo del caos y del horror, son el mal uso del colonialismo que hace Kurtz. El estrato central al que pertenece Conrad debe evolucionar para solucionar estos problemas que lo amenazan. Conrad utiliza el motivo del héroe solar para hacer autocrítica y para que su propio estrato del polisistema no se estanque.

Hacer crítica del estrato central del polisistema desde la periferia es una de las funciones principales con las que se utilizan los motivos humorísticos. Hacer burla, satirizar o ridiculizar los motivos propios del estrato central del polisistema es la principal forma que tienen los polisistemas periféricos de amenazar la posición del central. *El Lazarillo de Tormes*, aunque anónima, denuncia claramente todos los valores del estrato central del polisistema castellano de la época. En ella se recurre al motivo del héroe, pero subvirtiéndolo y convirtiendo su vida en una farsa. El autor del *Lazarillo* utiliza a este antihéroe para denunciar todos los valores del estrato central del polisistema: se denuncia la falsedad de un sistema basado en el honor y en las apariencias, se critica la Iglesia Católica, se critica la nobleza, y, en general, cualquier valor sobre el que se cimenta el estrato dominante del polisistema. Por medio de la subversión de muchos de los motivos de los que se nutrían las representaciones colectivas del estrato central del polisistema de la época, el autor del *Lazarillo* hace un ataque frontal a dicho estrato.

El motivo del héroe es utilizado con muchísima frecuencia por parte del estrato central para atacar a los sistemas periféricos. Como suele decirse informalmente, la mejor defensa es un buen ataque. Sencillamente, se asocia al héroe con los valores del estrato central y a las tinieblas a las que se enfrenta con los valores del estrato periférico. El héroe representa el orden y la vida verdadera del estrato central, y las tinieblas el dolor y el caos de los estratos periféricos. Cualquier novela actual sobre la Segunda Guerra Mundial recurre a este procedimiento. Tras el fin de la contienda, son las tropas aliadas las que ocupan la posición central de dominio. En la inmensa mayoría de las novelas sobre esta guerra publicadas hoy en día, el héroe y el bien pertenecen a los aliados, mientras que el dolor y el caos son el nazismo. Con esta idea, lógicamente, el autor de esta investigación no quiere decir que el nazismo fuese mejor que la democracia, sencillamente se limita a señalar cómo el estrato central se defiende de posibles ataques. No se publica hoy en día una sola novela ni se estrena una sola película en la que los nazis sean los héroes y los aliados los villanos.

Finalmente, y antes de cerrar este apartado dedicado a las explicaciones funcionales, hay que señalar que un motivo no tiene por qué desempeñar únicamente una sola función. Muy al contrario, lo normal es que desempeñe varias. Como se acaba de señalar con respecto a las novelas sobre la Segunda Guerra Mundial, los héroes sirven al mismo tiempo para ensalzar a la democracia y denigrar a las tinieblas del estrato periférico y vencido del nazismo.

1. 6. LA EXPLICACIÓN INTENCIONAL DE LOS MOTIVOS

Los seres humanos vivimos en comunidad y en el seno de la misma llevamos a cabo acciones. Esas acciones no son el resultado del azar, sino que están movidas por alguna motivación. Cuando hacemos algo, tenemos una razón para hacerlo, pretendemos conseguir algo con esa acción. Hasta las acciones sociales más triviales tienen una motivación. Nunca se hacen las cosas porque sí, aunque con frecuencia los actores sociales no se planteen las intenciones de sus acciones y estas permanezcan ocultas. Escribir una novela, una obra de teatro o un poema es un acto social. No se escribe para guardar lo hecho en un cajón -aunque a veces ese pueda ser el resultado-, sino que se escribe con la intención de ser leído. Además de la intención evidente de ser leído por los demás, el escritor, ya sea una obra de teatro, ya sea una narración o un poema, cuenta algo en su obra y pretende que los lectores se hagan una imagen mental de ese algo que está contando, es decir, pretende mover el ánimo de aquellos que la leen. Cuando un escritor decide recurrir a tal o cual motivo en su obra es porque espera provocar una determinada reacción en sus lectores. Esta reacción no tiene por qué ser siempre social o política. A veces, como en el caso de *El Lazarillo de Tormes*, hay una evidente motivación sociopolítica. El autor del *Lazarillo* critica los vicios de la sociedad española del siglo XVI y pretende focalizar la atención del lector sobre esos vicios para convencerlo de sus opiniones. En los casos en que la intención política y social es tan evidente como en el caso de *El Lazarillo de Tormes*, las explicaciones funcionales e intencionales se funden, ya que el autor escribe la obra con la intención explícita de que cumpla una determinada función social. Sin embargo, las motivaciones de los autores a la hora de escribir son muy heterogéneas. Difícilmente puede uno imaginarse una motivación política detrás de *La Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora. Probablemente el poeta cordobés, además de halagar su vanidad personal con el

reconocimiento del público y de dar forma a su personal estilo poético, escogió el motivo del triángulo amoroso encarnado en la ninfa Galatea, el cíclope Polifemo y Acis para expresar la complejidad de la naturaleza y del amor humano. En ningún caso con la intención de actuar sobre el sistema social y político. Frente al maniqueísmo renacentista que aspiraba a un ideal esencialista y permanente de carácter estático, la desencantada realidad barroca vive en un mundo en el que los contornos están difuminados. Ya no existe una clara frontera entre el bien y el mal, sino que ambos conceptos conviven dentro de la misma persona. Para expresar esta ambigüedad de la naturaleza humana, en lugar de focalizar el poema en los virtuosos amantes Acis y Galatea, Góngora se centra en el complejo Polifemo, al mismo tiempo horrendo, cruel y delicadamente enamorado. A partir del motivo del triángulo amoroso, Góngora nos presenta un mundo de contrastes en el que las fronteras están difuminadas.

Cuando un poeta decide servirse de un motivo lo hace con alguna intención. El motivo en sí solo es un significado potencial. El motivo del triángulo amoroso responde a una situación a la que los seres humanos se enfrentan desde el principio de los tiempos. Los conflictos amorosos se dan en cualquier tiempo y en cualquier lugar, y tienen un significado amplio como el que se puede expresar casi cualquier cosa. Y a partir de esa situación inicial de base, el poeta crea su tema y su intención personal. Esta intención es individual y responde más al tema, en tanto que concreción individual del motivo, que a los motivos. No puede haber intención en una situación de base de carácter general que no pertenece todavía a ningún poeta concreto, ya que las intenciones por definición son individuales.

2. LO CÓMICO Y EL HUMOR

2. 1. DEFINICIÓN DE LO CÓMICO Y DEL HUMOR

El título de esta tesis doctoral remite, además de a los motivos y a la novela picaresca española e inglesa, a otras dos categorías analíticas: *lo cómico* y *lo humorístico*, que, a su vez, se combinan con la ya estudiada categoría *motivo* y con la categoría *literatura*.

De acuerdo con la tercera acepción que aparece en el diccionario de la Real Academia de la lengua española, *cómico* es “que divierte y hace reír”¹. En el mismo diccionario, en su segunda acepción, se define el humor como “jovialidad, agudeza”. Es cierto que la palabra humor tiene un origen médico, que en sentido estricto alude a una cierta disposición mental o un estado de ánimo² y que de manera laxa no se la relacionó con la comicidad hasta finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII en Inglaterra³. Sin embargo, no son pocos los autores que relacionan la risa con la manifestación de la experiencia humorística y, por tanto, con lo cómico⁴. Aunque tengo que reconocer que no toda la risa suscitada en los seres humanos proviene de la experiencia humorística⁵, en esta tesis doctoral se emplean los términos *cómico* y *humor* como sinónimos. La elección de un título como *La literatura cómica: Análisis antropológico y comparado del motivo humorístico del viaje en la novela picaresca española e inglesa*, que sitúa

¹ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=Cómico.

² R. Escarpit atribuye el origen de la palabra humor a Hipócrates de Cos, quien distinguía cuatro temperamentos fundamentales, cada uno de los cuales se correspondía con la preponderancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano. A su vez, Hipócrates relacionaba los humores, los temperamentos y los cuatro elementos: la bilis con el fuego y el calor, la atrabilis con la tierra y el frío, la sangre con el aire y lo seco y la pituita con el agua y lo húmedo. Cfr. R. Escarpit, *El humor*, cit.

³ Uno de los primeros en relacionar el humor con lo gracioso y lo divertido fue Lord Shaftesbury en 1709.

⁴ Para la discusión sobre la relación entre el humor y la risa Cfr. J. H. Goldstein y P. E. McGhee (eds.), *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, New York, Academic Press, 1972 y J. Chapman y H. C. Foot (eds.), *Its a Funny Thing. Humour*, Oxford, Pergamon Press, 1977.

⁵ Además de risa provocada por el humor, la risa puede ser manifestación de una amenaza - los etólogos han señalado que la risa surgió acompañando la mueca amenazadora de enseñar los dientes-, puede surgir como consecuencia del alivio ante una situación difícil o incluso como manifestación de triunfo. D. H. Monzo encontró diez causas diferentes de la risa “no-humorística”, como el nerviosismo, la relajación después de la tensión, el mecanismo de defensa de las cosquillas, la expresión de victoria tras ganar un juego o resolver una cuestión, etc. Cfr. D.H. Monro, *Argument of laughter*, Melbourne, Melbourne University Press, 1951.

por un lado la literatura cómica y por otro los motivos humorísticos, responde más a una cuestión de estilo que a una diferenciación real entre lo cómico y lo humorístico⁶. Para nosotros, lo cómico y el humor son sinónimos y aluden a la intención por parte del emisor de hacer reír o provocar la sonrisa en el receptor del mensaje. Así, empleamos la categoría analítica *literatura cómica* como el arte que emplea la palabra y que se propone hacer reír o sonreír al lector, y los *motivos humorísticos* como las unidades de contenido arquetípicas o situaciones de base comunes a varias obras propias de la literatura cómica.

Una vez aclarada la relación entre humor y comicidad, responder a la pregunta de qué es la literatura cómica aparentemente parecería una tarea fácil: la literatura cómica sería todo aquel arte que emplea como medio de expresión una lengua y que pretende hacer reír o provocar una sonrisa en el lector. Sin embargo, y desgraciadamente, para definir sus categorías analíticas al investigador no le bastan las definiciones del diccionario, sobre todo cuando, como en este caso, uno hereda inevitablemente más de dos mil años de disputas académicas. En el mismo instante en que uno se plantea estudiar la literatura cómica surgen infinidad de preguntas a las que se han dado casi tantas respuestas como investigadores se han enfrentado a ellas: ¿existe lo cómico como un género literario autónomo, o simplemente se trata de una modalidad literaria?; ¿qué son los géneros literarios?: ¿son naturales o son históricos?; ¿tiene el género autonomía propia, o sólo existe en la mente del investigador?

No es labor de esta tesis entrar en esta interminable guerra académica por dos razones fundamentales: primero, porque tratar de posicionarse y de argumentar en torno a estas cuestiones excedería las dimensiones pactadas tácitamente para un trabajo de esta categoría; y segundo, porque, después de tantas páginas escritas, ya está casi todo dicho. Yo defendiendo la existencia del género cómico o de la categoría analítica literatura cómica como instrumento de trabajo. En este sentido, es una categoría recogida por el estudioso para ayudar a comprender un fenómeno determinado. Hay ciertos autores que creen que este procedimiento de investigación no es válido porque fuerza la individualidad de la obra literaria, ya que cada expresión artística es única e individual, de modo que no puede meterse en una serie porque tiene que ser interpretada por sí

⁶ Repetir dos veces la palabra cómico o la palabra humorístico en el título hubiese resultado, cuando menos, un error de coherencia textual que se enseña a evitar a los alumnos ya desde primero de la enseñanza secundaria obligatoria.

misma⁷. Quizá estos autores tengan algo de razón con esta objeción, pero solamente cuando se aplica un género o una categoría analítica como un *a priori*, como un imperativo que fuerza la obra literaria. Sin embargo, no se puede negar que existen unas convenciones conocidas por el escritor y por el lector y que son empleadas por el primero para componer la obra y por el segundo para entenderla. En el mismo momento en que comienza sobre la escena el *Tartufo* de Molière, el espectador sabe que se encuentra ante una obra cómica y que, por lo tanto, las leyes de la verosimilitud van a ser vulneradas sistemáticamente. No existen personajes tan exagerados como Tartufo y Orgón en la realidad. El espectador suspende temporalmente las leyes de la verosimilitud porque sabe que una de las convenciones del género cómico es exagerar y deformar los caracteres de los personajes. Asimismo, cuando Molière compone esta obra, conoce estas convenciones y, como quiere moralizar sobre ciertos defectos de sus personajes, los exagera y los deforma consciente de que no sólo no va a provocar el rechazo en el público, sino de que incluso esto es lo que se espera.

De acuerdo con la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo, cada obra literaria se rige por uno de los siguientes tipos de modelo de mundo: el tipo I o *verdadero*, cuyas reglas son las mismas que las del mundo real existente, como los relatos periodísticos o históricos; el tipo II o *ficcional verosímil*, que no es el mundo real, pero que se comporta conforme a este, como es el caso de las novelas realistas decimonónicas; y el tipo III o *ficcional no verosímil*, que se comporta de acuerdo a unas reglas por completo ajenas a las del mundo real, como son las novelas de literatura fantástica⁸. Hay obras, o géneros, que, sin dejar de pertenecer al tipo II de modelo de mundo -de lo ficcional verosímil-, juegan a forzar los límites de la verosimilitud, en un afán de sorprender al lector, como es el caso, por ejemplo, de los cantares de gesta hispánicos, donde un protagonista como el Cid es capaz de llevar a cabo una serie de hazañas extraordinarias. Estas obras no llegan a ser del tipo III, pero son escasamente verosímiles, y esa falta de verosimilitud es precisamente lo que nos sorprende. El autor juega con esa sorpresa para centrar la atención del lector y resaltar las características del personaje que le interesan -en el caso del Cid las virtudes castrenses-. La literatura cómica juega con la sorpresa en sentido inverso: se crean personajes tan tontos que casi

⁷ Cfr. W. R. Berger, "Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros", en M. Schmeling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., pp. 135-168, p. 137.

⁸ Cfr. T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pp. 58-60.

resultan inverosímiles, y que llegan a sorprendernos por su estupidez, pero que no llegan a traspasar los límites del tipo II de modelo de mundo, pues podrían existir seres igual de disminuidos en la propia realidad. En ese tipo de obras, lo cómico depende en parte de la creación de seres con un bajo grado de verosimilitud. Si los héroes solares presentan características positivas que los hacen poco verosímiles, los héroes cómicos tienen características negativas que también los hacen poco creíbles. Así, tanto la literatura épica como la cómica parten de la convención -o del pacto tácito entre autor y lector- de que existe cierta permeabilidad entre el mundo ficcional verosímil y el ficcional no verosímil, sin que la obra deje de pertenecer al primero.

Precisamente estas convenciones son las que provocan con mucha frecuencia que autores que pretenden innovar sean rechazados en un primer instante, y se necesite de un tiempo para que el público se adapte a las nuevas convenciones propuestas. A este respecto, C. Guillén escribe lo siguiente:

“Pragmáticamente, o sea desde el punto de vista del lector (o mejor dicho los lectores: el público), el género implica no sólo trato sino contrato. Es lo que Hans Robert Jauss ha denominado con acierto y éxito “horizontes de expectativas” (Erwartungshorizont). El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policíaca, la película de terror o del oeste. Piénsese en la comedia de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalén conquistada* (1609)? Es raro que el “receptor” tome un libro, o asista a una función, o que oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas”⁹.

Resulta muy esclarecedor el argumento que cita Garrido Gallardo para demostrar que existe este horizonte de expectativas, que es una marca para que el lector se haga una idea previa de lo que va encontrar cuando abre un libro, que es una señal a la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría circular sin que se prestara atención a su condición de artístico, y que es tenida en cuenta por el escritor que siempre escribe dentro de los moldes y convenciones de un género. Dice Garrido Gallardo que, si estamos ante un libro cuyo título reza “colección de poesía”, sabemos como lectores que se trata de una colección de poesía, en verso o prosa poética, y que

⁹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cit., p. 147.

será probablemente lírica. Si el libro añade “sonetos” en el título, sabemos que se tratará de una forma concreta y podremos prever algo del contenido de dicho libro. En el caso contrario, en caso de que el autor juegue a despistarnos, si, por ejemplo, nos encontramos en una columna de un periódico con una sucesión de versos, esto nos llama la atención y provoca un extrañamiento, lo que confirma que las convenciones del género existen¹⁰. Como dice Tvetan Todorov,

“la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida [...]; no es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla, sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla. Los poemas en prosa solían padecer una excepción en tiempos de Aloysius Bertrand y de Baudelaire; pero ¿quién se atrevería a escribir hoy todavía un poema en alejandrinos, con versos rimados, a menos que se tratara de una nueva transgresión de una nueva norma? Los excepcionales juegos de palabras de Joyce ¿no se han convertido en la regla de una cierta literatura moderna?”¹¹.

En consecuencia, una categoría analítica como literatura cómica no está sólo en la mente del investigador, sino también es conocida, contemplada y tenida en cuenta por todos los implicados en la comunicación literaria. Si pretendemos entender un fenómeno literario como este sin atender al significado que tiene para los actores y sin explicar el modo en que estos significados determinan la interacción -la producción y la recepción del texto literario- estamos cercenando gravemente su interpretación.

Determinar las convenciones que definen a un género con una trayectoria tan amplia como el género cómico es una tarea harto difícil, ya que las convenciones genéricas varían a lo largo de la historia y las primeras alusiones a lo cómico ya las encontramos en Platón en el siglo V a. C.. Estoy de acuerdo con Delfín Leocadio Garasa cuando sostiene que es imposible delimitar las convenciones de un género si no es a través de su trayectoria histórica¹². Desgraciadamente, no podemos detenernos a trazar

¹⁰ Cfr. M. Á. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. Á. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 9-27.

¹¹ T. Todorov, “El origen de los géneros”, en M. Á. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 31-48, pp. 33-34.

¹² “así y sólo así, a través de su trayectoria histórica, será posible determinar el ámbito caracterizador de un género. La respuesta [...] no la dará pues la estética especulativa, sino la historia. Porque no debe olvidarse que un género literario es una entidad viva, que se desarrolla por su propio impulso, sujeta a incesante devenir, una entidad en que convergen cambiantes

la evolución del género cómico desde sus orígenes en la Grecia antigua hasta nuestros días, porque ello supondría una labor de cientos de páginas que nos desviaría del objetivo principal de esta tesis doctoral¹³. Por ello, nos limitaremos a exponer las conclusiones de un estudio comparativo de la historia de la teoría de los géneros literarios desde Platón hasta nuestros días, en el que se han contemplado, entre otros, el origen de la comedia relacionada con el culto a Dionisio en la Grecia clásica (en el que se remedaba burlescamente a la gente¹⁴), la concepción de lo cómico como imitación de lo bajo de Aristóteles¹⁵, las ideas acerca de los estilos en el discurso retórico y en la comedia como subgénero teatral en la *Rhetorica ad Herennium*¹⁶ y la materia cómica en *De Oratore* de Cicerón¹⁷, el objetivo de provocar la risa que tiene el género cómico según Horacio en su *Epístola a los Pisones*¹⁸, el fin didáctico en Donato¹⁹, la pervivencia de estas teorías durante la Edad Media y el Renacimiento²⁰, la concepción de la comedia como final feliz en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y su posterior escuela²¹, el retorno a las ideas clásicas del pensamiento dieciochesco²², la concepción del humor como la destrucción jocosa de los ideales que sostiene Hegel cuando habla de la epopeya caballerescas de la Edad media, del *Orlando Furioso* y del *Quijote*²³, las más modernas teorías genéricas de los formalistas rusos, de Kurt Spang²⁴ y, sobre todo, de Northrop Frye y su identificación de la burla con el camino realista de

motivaciones creadoras y, por lo tanto, su connotación, si bien no tiene por qué perder coherente continuidad, tampoco puede cristalizarse en términos inmutables, cuya validez trascienda las limitaciones del histórico” (D. L. Garasa, *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1969, p. 50).

¹³ Rosana Llanos López necesita casi quinientas páginas para estudiar la evolución de la comedia como género teatral desde Platón hasta el siglo XVII español. Cfr. R. Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros, 2007.

¹⁴ Cfr. D. L. Garasa, *Los géneros literarios*, cit., p. 61.

¹⁵ Cfr. R. Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, cit., pp. 49-166.

¹⁶ Cicerón considera que lo cómico surge del estilo ingenioso. Cfr. R. Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, cit., pp. 168-172.

¹⁷ “en ningún momento implica que la materia cómica tenga que ser fea, pues de hecho en este punto Cicerón concluye que la risa surge cuando se destaca esa fealdad física o moral en algo que en sí mismo no es feo o deforme, matización que evita pensar que Cicerón abogue por un tipo de comicidad dañina o perversa que busque la burla directa de las personas” (R. Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, cit., pp. 173).

¹⁸ Cfr. R. Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, cit., pp. 100-101.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 225-249.

²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 250-316.

²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 317 y ss.

²² Cfr. D. L. Garasa, *Los géneros literarios*, cit., pp. 152-153.

²³ Cfr. *ibidem*, *Los géneros literarios*, cit., pp. 156 y ss.

²⁴ Cfr. K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

los arquetipos analógicos y los demoniacos y la rebeldía²⁵.

Después de llevar a cabo este exhaustivo y minucioso análisis comparativo-histórico del género cómico, que fue, sin duda, la tarea más ardua de esta tesis doctoral y la que más tiempo ha requerido, la conclusión a la que llegué es que hay una única convención del género cómico que se ha contemplado desde la Grecia antigua hasta nuestros días: que se trata de una literatura que pretende hacer reír o sonreír al lector. Para tal fin, se suspenden las leyes del juicio y de la mimesis estricta de la realidad, ya que, con cierta frecuencia, cuando no se busca el efecto cómico a través del juego de palabras, el modo para provocar la risa es la exageración y la deformación de los personajes y su entorno, de tal modo que estos, tal y como se nos presentan en las obras cómicas, son poco frecuentes en la realidad. Como se ha señalado anteriormente, las obras cómicas pertenecen al tipo II de modelo de mundo -ficcional verosímil-, aunque juegan a sorprendernos forzando los límites de la verosimilitud. Sin embargo, como veremos en el siguiente punto, es imposible conseguir el efecto cómico si no se tiene un referente real, por lo que esta suspensión del juicio y de la mimesis de la realidad sólo lo es en parte y tampoco se da en todos los casos de literatura cómica. En consecuencia, después de tanto trabajo y esfuerzo, llegué al mismo punto desde el que había partido cuando me había limitado a buscar las definiciones de lo cómico y lo humorístico del diccionario: la literatura cómica y humorística es, sencillamente, aquella que pretende hacer reír o sonreír. Eso es lo que esperan el espectador o el lector y para ello están dispuestos suspender su juicio y trazar un puente entre las visiones deformadas de la realidad que nos ofrecen y esa misma realidad²⁶. Sin embargo, y aunque pueda parecer lo contrario, esta definición tan amplia no es un contratiempo, ya que nos permite ampliar el eje temporal del estudio y abarcar obras y motivos de toda la historia de la literatura universal.

2. 2. EXPLICACIONES GENÉTICAS DE LOS MOTIVOS CÓMICOS

Las explicaciones genéticas de los motivos cómicos no difieren de las de los motivos de la seriedad, aunque, si cabe, dado que los motivos cómicos, como veremos,

²⁵ Cfr. N. Frye, *Anatomía de la crítica*, cit.

²⁶ A conclusiones parecidas a las mías llega Robert Escarpit en 1960 cuando, después de haber dedicado todo un libro a la definición del humor, concluye que es un término escurridizo y de significado oscuro. Cfr. R. Escarpit, *El humor*, cit.

se pueden construir sobre los motivos de la seriedad, cobran mayor importancia.

Las explicaciones genéticas de los motivos cómicos toman dos direcciones:

La primera de ellas va desde el motivo cómico hacia su referente en la literatura de la seriedad. La risa surge del contraste súbito entre los planos: la versión subvertida del motivo que se presenta en el texto y el motivo serio que ha sido subvertido y que está en la mente del escritor y del lector. Por ello, es fundamental para la explicación de un motivo cómico establecer la filiación genética del mismo con respecto a su original serio. Como decíamos páginas atrás, el problema fundamental con el que se encuentran los alumnos de enseñanza secundaria obligatoria y postobligatoria cuando leen el *Quijote* es que son incapaces de trazar la relación del personaje que presenta Cervantes con las novelas de caballerías. Por esta razón, no solo les resulta difícil captar la dimensión cómica de la obra, sino también el conflicto entre la realidad y el deseo que es el significado último de la misma.

La segunda dirección va desde el motivo cómico hacia otros motivos cómicos similares. La subversión de un determinado motivo de la seriedad puede tener cierto éxito y ser imitado posteriormente por una larga lista de autores. Interpretar el motivo cómico sin establecer estas relaciones también supone cercenar dicha interpretación. Cuando el autor de *El Lazarillo de Tormes* subvierte el motivo del viaje iniciático, que tantísimo éxito había tenido para presentar vidas ejemplares en las novelas de caballerías y en las vidas de santos del mester de clerecía, crea una escuela. Tras él, una larguísima lista de autores utiliza la misma subversión del motivo para exponer vidas anti-ejemplares. Sin embargo, como veremos posteriormente, la mayoría de estas subversiones del motivo no serán utilizadas desde los estratos periféricos del polisistema, sino desde el central.

2. 3. EXPLICACIONES ESTRUCTURALES DE LOS MOTIVOS CÓMICOS.

En páginas anteriores se ha señalado que, según Lévi-Strauss, los seres humanos tendemos a estructurar nuestro pensamiento y nuestra percepción del mundo en torno a oposiciones binarias, y de ahí que al organizar nuestra sociedad o al narrar historias lo hagamos también alrededor de una serie de oposiciones. En este sentido, los motivos cómicos no se apartan un ápice de los motivos de la seriedad. Como enseguida veremos al abordar las explicaciones causales del motivo cómico, este surge como el revés del

motivo de la seriedad que se subvierte y se degrada, para que surja la comicidad del contraste entre lo que realmente tiene lugar en la realidad y lo que se presenta ante los ojos del lector. En consecuencia, la estructura de los motivos cómicos habrá de ser por fuerza exactamente la misma que la de los motivos de la seriedad. Si se espera que el lector reconozca de manera inconsciente el motivo de la seriedad al que hace referencia el motivo cómico, es necesario que mantenga una relación de similitud al menos en la estructura, ya que, si se cambiase esta, la relación entre ambos motivos sería imperceptible, no habría contraste entre ellos y, por lo tanto, no surgiría la risa.

2. 4. EXPLICACIONES CAUSALES DE LOS MOTIVOS CÓMICOS

Con este apartado nos proponemos dar respuesta a la pregunta de por qué nos reímos con las obras y los motivos cómicos. De forma general, todas las explicaciones causales acerca del fenómeno cómico se estructuran en torno a tres ejes: lo que Bergson llamó “transposición de lo solemne a lo coloquial”²⁷, la no implicación y el alivio de cierta tensión acumulada.

2. 4. 1. LA TRANSPOSICIÓN DE LO SOLEMNE A LO COLOQUIAL

Dice Schopenhauer que la risa surge de la disparidad entre un concepto y el objeto real que relacionamos con él en nuestro pensamiento²⁸; Jean Paul Richter se refiere a lo cómico como el contraste de lo finito con lo infinito y la destrucción de lo sublime²⁹; Theodor Lipps dice que asociamos lo cómico a lo pequeño, a lo que impresiona menos, lo menos importante y lo no elevado que aparece en lugar de lo grande, poderoso, e importante³⁰; Arthur Koestler sostiene que la lógica de lo cómico consiste en el choque entre dos códigos de reglas o contextos asociativos mutuamente excluyentes, de modo que percibimos la situación al mismo tiempo en dos marcos de

²⁷ H. Bergson, *La risa*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 37.

²⁸ Cfr. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Libro 1, Madrid, Ediciones Orbis, S.A., 1985, p. 68.

²⁹ Cfr. J. P. Richter, *Teorías Estéticas*, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, vol. XV, 1892, p.126.

³⁰ Cfr, Th. Lipps, *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923, pp. 555-556.

referencia incompatibles³¹, y Wardropper, haciéndose eco de las palabras de Ortega y Gasset, dice que “la comedia es siempre parodia, burla de una tragedia, una tragedia que se vacía, que se deshincha. La musa cómica punza, como un insecto, el volumen de la tragedia: la materia interior se desvanece en el aire y delante de nosotros queda sólo un mascarón”³². Y podríamos seguir con una extensísima lista de autores que consideran que lo cómico se construye sobre el contraste entre dos niveles: la primera lectura cómica y la realidad seria a la que esta lectura remite de manera indirecta.

La comicidad surge del antagonismo entre lo que se nos presenta y cómo es eso que se nos presenta en la realidad que nos rodea. Dice Escarpit al respecto:

“Un excéntrico en estado puro no haría reír. Para que se vuelva cómico, es menester que su anomalía caracterial se destaque sobre un fondo de normalidad o sobre el fondo de una anomalía contradictoria. La segunda naturaleza del excéntrico da la medida de su excentricidad y permite que esta última adquiera por desajuste un carácter risible. Se comprende así por qué los autores cómicos (y Ben Jonson en primer término) prefieren representar humores afectados, falsos excéntricos. El mero hecho de que se los considere falsos supone la existencia de una verdadera naturaleza que realiza automáticamente las condiciones necesarias de la comedia”³³.

Para explicar por qué surge la risa y la comicidad a partir de esta discontinuidad entre el plano literario y la realidad, se han elaborado multitud de teorías:

a) Teorías de la incongruencia: explican el surgimiento de la risa por la ruptura de la lógica de la causalidad, cuando las percepciones que se nos ofrecen a partir del texto cómico no concuerdan con la lógica causal del mundo que nos rodea. El lector percibe en el texto dos universos incompatibles: el referido en el texto y el referente real de ese texto. Siempre hay un choque entre ambos, un contraste entre lo que debería ser y lo que realmente es³⁴.

³¹ Cfr. A. Koestler, *El acto de la creación*, (Libro primero: el bufón), en *Cuadernos de información y comunicación*, 7, 2002, pp.189-220..

³² E. Olson y B. Wardropper, *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 228.

³³ R. Escarpit, *El humor*, cit., pp. 24-25.

³⁴ Cfr. H. Spencer, “The physiology of laughter” en *Macmillan’s Magazine*, 1, 1850, pp. 395-402; Y. Delague, “Sur la nature du comique”, *La Revue du Mois*, 20, 1919, pp. 317-254; S. B. Leacock, *Humour: the theory and technique*, London, John Lane, 1935; J. M. Willmann, “An analysis of humor and laughter”, en *American Journal of Psychology*, 53, 1940, pp. 70-85; J. Baillie, Laughter and tears: The sense of incongruity, *Studies in Human Nature*, 9, 1921, pp. 254-292; A. Koestler, *The act of creation*, London, Hutchinson, 1964; W. C. Hazlitt, *Lectures on the english comic writers. Delivered at the Surry Institution*, London, Taylor and

Quizá el teórico más importante de la incongruencia sea el filósofo francés Henri Bergson, sobre todo si tenemos en cuenta la enorme difusión que han tenido sus ideas sobre la risa. Este pensador considera que la risa surge cuando el individuo percibe una falta de adecuación o una incongruencia entre un comportamiento cualquiera y la Naturaleza. Bergson considera que la característica esencial de la vida y la naturaleza es el devenir, el cambio continuo. Este continuo movimiento exige de los seres vivientes un estado continuo de alerta que les permita ser flexibles. La sociedad exige de sus miembros que sean capaces de esta adaptación, porque de otra manera les sería imposible la vida. Sin embargo, hay multitud de casos en los que esta adaptación no es posible; hay casos claramente asociales, como los asesinos o los locos, y estos son inmediatamente colocados al margen por la propia sociedad. Asimismo, hay otros casos menos radicales que suponen una falta de adaptación puntual: un hombre que camina y tropieza parece obstinarse en comportarse como una máquina y no adoptar su movimiento al obstáculo y cambiarlo, o un jorobado en el que su espalda parece haber contraído un pliegue defectuoso y obstinarse en permanecer de esa manera. En estos casos, la sociedad, en lugar de aislarlos, los castiga con la risa³⁵.

Hessey, 1819; T. Brown, *Lectures on the philosophy of the human mind*, London, William Tegg & Co., 1858; L. Hunt, *Wit and humour: selected from the English poets: with an illustrative essay and critical comments*, London, Smith, Elder and Co., 1846; Ch. C. Everett, *Poetry, Comedy and Duty*, Boston, Houghton, Mifflin, 1888; H. P. Stanley, "Remarks on tickling and laughing" en *American Journal of Psychology*, 9, 1898, pp. 235-240; Th. Lipss, *Los fundamentos de la estética*, cit.; M. Eastman, *The sense of humor*, New York, New York Scribner, 1921 y W. R. Carpenter, "Laughter, a glory in sanity", en *American Journal of Psychology*, 33, 1922, pp. 419-422.

³⁵ "La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esa situación. Tensión y elasticidad, he ahí dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida, ¿llegan a faltarle en gran medida al cuerpo? Entonces surgen los accidentes de toda índole, los achaques, la enfermedad. ¿Es el espíritu que carece de ellas? Pues entonces se seguirán todos los grados de pobreza psicológica, a las variedades de la locura. ¿Es el carácter el que está falto de ellas? Pues entonces se seguirán las profundas inadaptaciones a la vida social, fuentes de miseria, y a veces ocasiones de actos criminosos. Una vez descartadas estas interioridades que afectan intensamente a la existencia (y tiende a eliminarse en lo que se llama la lucha por la vida), el individuo puede vivir y hacer vida en común con sus semejantes. Pero la sociedad exige más. No le basta vivir, aspira a vivir bien. Lo temible para ella es que cada uno de nosotros se limite a atender a lo que constituye lo esencial de la vida, y se abandone para todo lo demás al fácil automatismo de las costumbres adquiridas. Y debe temer asimismo que los miembros sociales, en vez de atender a un equilibrio de voluntades enlazadas en un engranaje cada vez más exacto, se contente con respetar las condiciones fundamentales de este equilibrio. No le basta el acuerdo singular de las personas, sino que desearía un acuerdo constante de adaptación recíproca. Toda rigidez de carácter, toda rigidez de espíritu y aún del cuerpo será, pues,

b) Teorías de la ambivalencia: hay cierta relación entre estas teorías y las teorías de la incongruencia anteriormente citadas. Con las teorías de la ambivalencia se pretende explicar el surgimiento de la risa por un proceso por el cual el individuo experimenta al mismo tiempo emociones o sentimientos incompatibles. Mientras que las teorías de la incongruencia tendían a ideas o percepciones acentuadas, las teorías de la ambivalencia se centran más en los sentimientos o emociones provocados por el texto en el lector. Ante un texto determinado, el lector experimenta a la vez dos sentimientos³⁶. Ya Platón, en el *Filebo*, decía que la risa proviene de la combinación del placer y del dolor provocada por la maldad³⁷, y Descartes vio el origen de la risa en la mezcla de la alegría y lo doloroso³⁸.

c) Teorías de la configuración: consideran que la risa tiene lugar cuando los elementos percibidos en un principio como inconexos encuentran de repente su lugar. Se relacionan con las teorías de la incongruencia. En estas es la percepción de lo inconexo lo que divierte. En las teorías de la configuración es el acoplamiento, la intuición de estar incluidos los dos elementos en el mismo plano lo que divierte. La risa es provocada por la posibilidad de ver e interpretar un mismo fenómeno de dos formas diferentes³⁹.

Hay que incluir en este grupo las teorías acerca de lo cómico del importantísimo

sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera. Y sin embargo, la sociedad no puede reprimirla con una representación material, ya que no es objeto de una material agresión. Encuéntrase frente a algo que la inquieta, pero sólo a título de síntoma, apenas una amenaza, todo lo más un gesto. Y a este gesto responde con otro. La risa debe ser algo así como una especie de gesto social. El temor que inspira reprimir las excentricidades tiene en constante alerta y en contacto recíproco ciertas actitudes de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social” (H. Bergson, *La risa*, Valencia, Prometeo, 1971, pp. 37-39).

³⁶ La mezcla de sentimientos que provoca la risa puede ser muy variada: amor y odio (cfr. J.Y.T. Greig, *The psychology of laughter and comedy*, New York, Dodd, Mead, 1921), manía y depresión (cfr. A. Winterstein, “Contributions to the problem of humor” en *Psychoanalytic Quarterly*, 3, 1924, pp. 303-316), superioridad y limitación (cfr. M. Dessoir, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1923), caos divertido y seriedad, (cfr. Y. Knox, “Towards a philosophy of humor” en *Journal of Philosophy*, 48, 1951, p. 541-548) y simpatía y animosidad. Cfr. J. C. Gregory, *The nature of laughter*, London, Kegan Paul, 1951.

³⁷ Cfr. Platón, “Filebo”, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, Pp 1248-1249.

³⁸ Cfr. R. Descartes, *Las pasiones del alma*, Barcelona, Planeta, 1984.

³⁹ Cfr. M. Scheerer, “An aspect of the psychology of humor”, *Bulletin of the Menninger Clinic*, 30, 1948, pp. 86-97 y A. Bateson. *The role of humor in human communication*, en *Cybernetics*, New York, Macy Foundation, 1953.

movimiento de la Gestalt⁴⁰.

d) Teorías de la sorpresa o del accidente: este tipo de teorías han sido desarrolladas por muchos estudiosos como condiciones necesarias para que surja la risa; sin embargo, es necesario señalar que la sorpresa o el accidente no son suficientes por sí mismos para que la risa surja. De forma general, estas teorías sostienen que una condición necesaria de la risa es que el elemento que la provoca tiene que aparecer de manera brusca e inesperada. Pasamos de un plano de la realidad a otro en un brevísimo espacio de tiempo, lo que sorprende sobremanera a la conciencia, y de ahí que aparezca la risa⁴¹. Si el lector está alerta y espera un chiste o un juego que le haga reír, con toda probabilidad no lo hará. Si los chistes se repiten o se explican demasiado se pierde el efecto cómico⁴².

En todas estas teorías subyace la idea de que, para provocar la risa, es necesario construir el discurso cómico haciendo referencia a la realidad seria. Sin la existencia de estos dos niveles no puede haber contraste y, por tanto, no puede surgir la risa. Se superponen dos esquemas de referencia de modo que percibimos doble. En este sentido, el discurso cómico tiene un aspecto parasitario ya que necesita una diana o base sobre la que trabajar⁴³. Lo cómico siempre juega en dos niveles: lo cómico y lo serio siempre aparecen al mismo tiempo.

La consecuencia directa de este doble juego de lo cómico es que la literatura cómica no tiene unos motivos propios, diferentes en esencia de los de la literatura de la seriedad. Los motivos, en tanto que arquetipos universales de la cultura, son los mismos tanto para la literatura seria como para la cómica. La diferencia estriba en el modo de presentación de dichos motivos. En el caso de literatura seria, los motivos aparecen en su versión “normal” o “natural”. Por el contrario, en la literatura cómica estos mismos motivos aparecen deformados, exagerados o subvertidos, de modo que contraste la presentación que se hace de ellos en el texto con el conocimiento que tiene el lector de los mismos por haberlos aprendido en su vertiente seria en la literatura y en la cultura. Pongamos, por ejemplo, el motivo del *extraño* y *la mirada del otro* en la literatura

⁴⁰ Cfr. N. F. R. Maier, “Gestalt theory of humour”, *British Journal of Psychology*, 23, 1932, pp. 69-74.

⁴¹ Cfr. Ch. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, New York, D. Appleton, 1872; R. Carpenter, “Laughter, a glory in sanity” cit.

⁴² Cfr. H. L. Hollingworth, “Experimental studies in judgment: Judgment of the comic” en *Psychological Review*, 1911.

⁴³ Cfr. W. Redfern, *Puns*, Londres, Basil Blackwell, 1984.

cómica que tantos frutos ha dado, desde *Los viajes de Gulliver* de Swift, las *Cartas persas* de Montesquieu o *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, hasta la versión más moderna de *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza. La historia de este motivo es la siguiente:

a) La acción: este motivo consta de una única secuencia con tres funciones nucleares en las que se pueden intercalar una o varias funciones catalíticas.

Primera función: el protagonista llega a la sociedad a la que pertenecen el escritor y sus lectores. Este protagonista es indefectiblemente un extranjero.

Segunda función: la calidad de extranjero del protagonista choca con la realidad social a la que ha arribado, que no entiende y en la que no encaja.

Tercera función: el protagonista ofrece la visión de la sociedad a la que ha llegado desde el punto de vista de su propia sociedad de origen.

Alrededor de estas tres funciones nucleares podemos encontrar varias funciones catalíticas, como la imposibilidad de volver a su país de origen y estar atrapado en la sociedad del lector -Gulliver naufraga en un viaje en barco y es arrastrado por las olas hasta Lilibut, de donde no puede huir por estar completamente rodeado de mar y carecer de embarcación-, o la vuelta a casa -Gulliver es rescatado del país de los caballos por unos portugueses que lo devuelven a su hogar en Inglaterra-, o la incapacidad para reinsertarse en la sociedad primitiva al ser profundamente transformado por lo aprendido en el viaje -Gulliver es incapaz de reconciliarse con su sociedad y decide vivir como un ermitaño hablando con los caballos y evitando en todo lo posible a su familia y a su esposa-.

b) Personajes: el motivo se estructura fundamentalmente en torno a dos protagonistas: el extranjero, que es el protagonista y el sujeto de la acción, y la sociedad del autor y el lector, que funciona como antagonista -es un personaje colectivo y el oponente del sujeto-. La relación de estos dos personajes es de oposición. El protagonista, que encarna a la sociedad de origen, se opone a la sociedad de destino con la que choca.

c) El espacio: en este motivo existen dos espacios, el de la sociedad de llegada al que se alude explícitamente y el de la sociedad de la que procede el protagonista y a la que sólo se hace referencia de manera indirecta. Estos espacios también están en relación de oposición. Se opone el espacio de llegada incomprendido y el primitivo espacio en el que el protagonista encajaba y comprendía.

d) El tiempo: como sucedía con el espacio, hay dos tiempos, el tiempo del pasado en el que el protagonista vivía en armonía con su sociedad de origen y el tiempo presente en el que se encuentra desplazado y no encaja en la sociedad del autor y el lector. Estos dos tiempos vuelven a estar en relación de oposición: hay un antes armónico y un ahora hostil para el protagonista.

d) El narrador: siempre es el protagonista, que nos ofrece su visión de la sociedad a la que ha llegado a partir de un punto de vista pegado al personaje.

e) El narratario: es intrascendente para la construcción de este motivo. El narrador puede dirigirse a los lectores, a un amigo o cualquier otro personaje.

Una interpretación superficial de este motivo podría aventurar que la comicidad surge del contraste entre la visión del extranjero y el conocimiento que los nativos tienen de su propia sociedad, que hay dos planos en conflicto y que nos reímos porque la incomprensión del extranjero saca a luz nuestros defectos y nuestras incongruencias. Sin embargo, el proceso psicológico por el cual nos reímos ante un motivo como este es mucho más sutil. Si la interpretación aventurada fuese cierta, obras como *Cartas marruecas* de José Cadalso y la extensísima lista de trabajos de campo etnográfico serían hilarantes. Aunque tengo que reconocer haberme reído de buena gana con *El antropólogo inocente*⁴⁴, nadie en su sano juicio puede estallar en carcajadas -o siquiera esbozar una ligera sonrisa- con *Los Nuer*, *The Andaman Islanders* o *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, aunque en estas obras se insista una y otra vez en contraponer la visión del extranjero y la de la sociedad de destino. Ello es debido a que la risa en *Los viajes de Gulliver* no surge por la oposición entre estos dos planos, sino porque esta obra es una versión deformada y grotesca del motivo del viaje de las obras serias. La oposición será, por tanto, entre la versión cómica del motivo y su original serio.

Pongamos otro ejemplo: el *triángulo amoroso*, que tan caro ha sido la literatura desde sus primeras manifestaciones⁴⁵. La historia de este motivo es muy sencilla:

⁴⁴ Cfr. N. Barley, *El antropólogo inocente*, Barcelona, Anagrama, 1989.

⁴⁵ Dos personas que compiten por el amor de una tercera es una situación con la que hemos convivido los seres humanos desde el origen de los tiempos: Menelao se enfrenta a Paris por el amor de Elena; Fortunata y Jacinta luchan por Juanito Santa Cruz; Anna Karénina se debate entre la fidelidad a su marido y su pasión por Vronsky; en la leyenda, Isolda se entrega a la pasión por Tristán olvidando al rey Mark, y la reina Ginebra se entrega a Lancelot olvidando al rey Arturo; Ana Ozores duda entre su marido, el magistral Fermín de Pas y Álvaro Mesía; Emma Bovary encadena dos triángulos amorosos, primero con Rodolphe Boulanger, y después con León Dipuis y su marido; y los trovadores medievales del amor cortés dedicaban poemas a sus damas y trataban de zafarse de la opresiva mirada de los maridos. Estos no son más que

a) Acción:

Primera función: el o la protagonista vive en matrimonio o se espera de él que se case con alguien. Este matrimonio está aceptado socialmente y la vida del/de la protagonista transcurre sin demasiados sobresaltos, pero, al mismo tiempo, sin demasiados incentivos. El/la protagonista vive una vida amorosa y conyugal aprobada socialmente, la cual, si no resulta totalmente frustrante (como en el caso de Emma Bovary), sí es al menos insatisfactoria, de modo que su vida transcurre monótona y anestesiada.

Segunda función: el protagonista se enamora de una tercera persona que funciona como elemento desestabilizador de la unidad familiar.

Tercera función: la unidad familiar se rompe explícita o simbólicamente cuando el protagonista y la tercera persona entablan una relación sentimental al margen del marido o la esposa.

Al igual que en el caso del motivo de la mirada del otro, entre estas funciones nucleares pueden intercalarse o añadirse otras funciones catalíticas, como el suicidio de la protagonista (así ocurre en *Ana Karenina* o *Madame Bovary*), o un cuarto elemento que complique aún más el triángulo amoroso (como el magistral Fermín de Pas en *La Regenta*).

En este motivo el matrimonio ya establecido o programado siempre simboliza el orden social y las restricciones a las que debe someterse todo individuo para vivir en sociedad. El adulterio surge del conflicto entre los sentimientos y estas restricciones, que no siempre pueden solucionarse satisfactoriamente.

b) Los personajes:

Este motivo su estructura siempre en torno a tres personajes principales: el/la protagonista, que es el actante que experimenta el conflicto sentimental; el oponente, que representa el principio de soberanía y el orden social que oprime los sentimientos del protagonista (y es frecuente que se encarne en forma de marido o esposa, aunque esto no es necesario), y la persona con la que la sociedad espera que el protagonista se empareje, por lo que normalmente suelen ser personajes poderosos al ser el símbolo de la fuerza social; y el/la amante, que es el objeto deseado y el elemento desestabilizador de la sociedad. Representa las fuerzas que se oponen al orden social.

unos cuantos ejemplos de una lista que podría prolongarse durante muchas páginas, porque pocos motivos hay en la historia de la literatura más recurrentes que este.

c) El tiempo: Se da una relación de oposición entre dos tiempos, el antes en el que el matrimonio y la sociedad permanecen estables, y el ahora en el que ha aparecido un elemento perturbador que ha roto ese orden social.

d) El espacio: normalmente el espacio también se estructura en torno a una oposición, en este caso interior-exterior. El interior, que en la mayoría de los casos se simboliza por medio de la casa en la que reside la unidad familiar, es el espacio del orden social. Dentro de la casa, el protagonista mantiene las apariencias y sigue comportándose de acuerdo con las convenciones sociales. El matrimonio sigue siendo un matrimonio mientras esté dentro el espacio físico que se identifica con la unidad familiar. Un matrimonio es un matrimonio porque viven juntos. El exterior es el espacio en el que el protagonista rompe las convenciones sociales. Está fuera de su hogar como está fuera de la sociedad. El exterior caótico es el espacio que amenaza el interior socialmente armónico.

Este motivo construido en torno al conflicto entre dos personas por una tercera es tan fecundo o más en la literatura cómica que en la seria: Deméneto se enfrenta a su hijo Argiripo para gozar de la joven Filenia en *Asinaria*⁴⁶; Lisídamo y Eutinico por Casina en la obra que lleva su nombre⁴⁷; el viejo Arnolfo y el joven Horacio compiten por Agnes en *La escuela de mujeres*⁴⁸; Harpagón y Cleanto por Mariana en *El avaro*⁴⁹; y podríamos exponer una extensísima lista de jóvenes que se enfrentan a viejos por amor, que va desde el *Phormium* de Terencio⁵⁰ a *El sí de las niñas* de Moratín⁵¹.

Sin embargo, a diferencia de su versión seria, los elementos que componen este motivo aparecen sistemáticamente deformados, degradados o subvertidos con respecto al original. El actante oponente que representa la soberanía se concreta en las versiones serias en un actor cargado de dignidad, como corresponde a un representante del orden social. El rey Arturo es un justo, generoso y ecuánime gobernante, y Víctor Quintanar o Charles Bovary son unos hombres bondadosos y apacibles cuyo único pecado es no haber comprendido a sus mujeres. Los lectores, identificados con los sufrimientos y las pasiones de las esposas protagonistas, no se indignan tanto contra estos graves y

⁴⁶ Cfr. Plauto, *Asinaria*, Sevilla, Prosofonteatro, 2002.

⁴⁷ Cfr. Plauto, *Casina*, en *Comedias I*, Madrid, Gredos, 1992.

⁴⁸ Cfr. Molière, *La escuela de mujeres*, Madrid, Libra, 1971.

⁴⁹ Cfr. Molière, *El avaro*, Madrid, El Fraile, 1983.

⁵⁰ Cfr. Terencio, *Formion*, en *Los hermanos. El Eunuco. Formion*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

⁵¹ Cfr. L. Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

apacibles maridos burlados, como contra una sociedad injusta y opresora que relega y fuerza los sentimientos en favor de los intereses sociales. En cualquiera de las comedias citadas, estos oponentes graves y dignos son reducidos a viejos libidinosos, cobardes, maniáticos, avaros, groseros, débiles, inmorales, interesados y, en definitiva, nada dignos. La solución al conflicto cómico suele pasar en la comedia más por la burla, a menudo en forma de paliza del oponente, símbolo del orden social, que por el suicidio o la destrucción de la protagonista, como sucede en los motivos serios.

La risa surge entre el contraste del discurso cómico y el referente real. El motivo del triángulo amoroso forma parte de las representaciones colectivas de las diferentes sociedades, desde el momento en que el matrimonio es una institución social y el conflicto amoroso es una experiencia que casi todos los seres humanos viven en algún momento de su vida. Durante la lectura o la representación de la obra, el lector o el espectador perciben inconscientemente el contraste entre la payasada cómica y la representación colectiva que forma parte de su cultura y configura su forma de pensamiento. De este modo, el motivo cómico se conforma siempre a partir del motivo serio, es una versión de él. Sin una representación colectiva seria a la que hacer referencia no hay motivo cómico que pueda provocar la risa. Las representaciones colectivas son construcciones culturales acerca de cómo las sociedades y las culturas entienden el mundo. Los motivos serios son expresiones simbólico-literarias de estas representaciones colectivas. Los motivos cómicos son una construcción en la que estas representaciones colectivas se manipulan para provocar la risa por medio del contraste entre la historia que se cuenta y cómo es la realidad construida a través de las representaciones colectivas. Sin este referente serio, conocido y compartido por todos los miembros de la cultura, es imposible provocar la risa. De ahí que la inmensa mayoría de los motivos cómicos se construyan a partir de situaciones y personajes inverosímiles, muy tipificados y nada psicologizados, de modo que lectores y espectadores puedan identificar fácilmente la representación colectiva a la que se está aludiendo –aunque, evidentemente, hay excepciones–.

No toda la literatura tiene que ser mimética en el sentido aristotélico del término. Sin embargo, dada la naturaleza de lo cómico, que necesita ser construido sobre un referente real, la literatura cómica sí lo es. No es mimética en el sentido de que trace un testimonio exacto de cómo es la vida o la realidad, pero sí es mimética en el sentido de que tiene unos referentes reales. Toda literatura cómica, para que funcione, tiene que

aludir a una realidad perfectamente conocida por el lector. Incluso la literatura cómica fantástica, como la saga de *Mundodisco*⁵², ambientada en un mundo medieval fantástico, alude a representaciones colectivas perfectamente identificables por cualquier lector de nuestros días, a pesar de que esas representaciones estén difuminadas por la fantasía. Este hecho hace imprescindible adoptar una perspectiva no individualista ni inmanentista para poder entender cualquier motivo literario cómico. Si el analista no tiene en mente la representación colectiva a la que se alude en el texto cómico, no puede captar la dialéctica entre estos dos planos. Así, si muchos alumnos de enseñanza secundaria obligatoria no esbozan ni la más mínima sonrisa al leer *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, es debido a que no conocen la representación colectiva que está subvirtiendo Cervantes. No sólo no han leído ni un solo libro de caballerías, sino que suelen desconocer su existencia. No saben cuál era el modelo de vida que se proponían estos textos y como este modelo se codificaba una serie de símbolos estables que Cervantes subvierte sistemáticamente. En consecuencia, el efecto cómico de la obra se pierde en gran medida. Quizá esa sea la razón por la que hoy en día gran parte de los lectores de la obra maestra cervantina atiendan más a su dimensión trágica que a la cómica. Si se pierde la representación colectiva a la que se alude, el contraste entre el plano cómico y el plano serio desaparece y, con él, la risa. Por ello, algunos motivos cómicos hacen gracia a algunos grupos y a otros no. Ya que

⁵² Cfr. T. Pratchett, *El color de la magia*, Barcelona, De Bolsillo, 2001; T. Pratchett, *La luz fantástica*, Barcelona, De Bolsillo, 2004; T. Pratchett, *Ritos iguales*, Barcelona, De Bolsillo, 2003; T. Pratchett, *Rechicero*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001; T. Pratchett, *Brujerías*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001; T. Pratchett, *Pirómides*, Barcelona, De Bolsillo, 2003; T. Pratchett, *Guardias! Guardias?*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999; T. Pratchett, *Eric*, Barcelona, De Bolsillo, 2006; T. Pratchett, *Imágenes en acción*, Barcelona, Martínez Roca, 2006; T. Pratchett, *El segador*, Barcelona, De Bolsillo, 2007; T. Pratchett, *Brujas de viaje*, Barcelona, De Bolsillo, 2004; T. Pratchett, *Dioses menores*, Barcelona, De Bolsillo, 2003; T. Pratchett, *Lores y damas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002; T. Pratchett, *Hombres de armas*, Barcelona, De Bolsillo, 2005; T. Pratchett, *Soul Music*, Barcelona, De Bolsillo, 2005; T. Pratchett, *Tiempos interesantes*, Barcelona, De Bolsillo, 2007; T. Pratchett, *Mascarada*, Barcelona, De Bolsillo, 2007; T. Pratchett, *Pies de barro*, Barcelona, De Bolsillo, 2008; T. Pratchett, *Papá Puerco*, Barcelona, De Bolsillo, 2008; T. Pratchett, *¡Voto a Bríos!*, Barcelona, De Bolsillo, 2009; T. Pratchett, *El país del fin del mundo*, Barcelona, De Bolsillo, 2001; T. Pratchett, *Carpe Jugulum*, Barcelona, De Bolsillo, 2009; T. Pratchett, *El Quinto Elefante*, Barcelona, De Bolsillo, 2010; T. Pratchett, *La Verdad*, Barcelona, De Bolsillo, 2004; T. Pratchett, *Ladrón del tiempo*, Barcelona, De Bolsillo, 2011; T. Pratchett, *El Último Héroe*, Barcelona, Plaza & Janés, 2009; T. Pratchett, *El Asombroso Mauricio y sus Roedores Sabios*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010; T. Pratchett, *Ronda de noche*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010; T. Pratchett, *Los Pequeños Hombres Libres*, Córdoba, Toro Mítico, 2008; T. Pratchett, *Regimiento monstruoso*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010; T. Pratchett, *Cartas en el asunto*, Barcelona, Plaza & Janés, 2011; T. Pratchett, *¡Zas!*, Barcelona, Plaza & Janés, 2011.

los códigos culturales son diferentes, si no se posee la clave del grupo cultural en el que se inserta el motivo, es imposible conseguir el efecto cómico⁵³. El lector actual no se ríe con las alusiones políticas de las obras de Aristófanes, sencillamente, porque no sabe a quién se refieren.

El camino para transformar estos elementos constitutivos del motivo serio en cómico pasa fundamentalmente por dos procedimientos: la simplificación y la degradación.

La simplificación opera por reducción: se capta la esencia del referente de la representación colectiva a partir de unos pocos rasgos que se seleccionan. No se escogen todos los rasgos, sino sólo aquellos que se consideran más significativos. Pero siempre se seleccionan los que son verdaderamente característicos de esa representación, ya que, como hemos visto, para que se produzca el efecto cómico se tiene que poder reconocer la representación colectiva sobre la que se construye.

La degradación se consigue por la disociación en la percepción de dos estructuras de referencia habitualmente incompatibles: la seria y la cómica. Como decía Aristóteles, la virtud se encuentra en el término medio⁵⁴. Este término medio es en el que se mueven los motivos de la seriedad. Por el contrario, el humor huye hacia los extremos, hacía lo que Aristóteles consideraba vicio. En relación con el dar y recibir dinero, el término medio es la liberalidad, el exceso y el defecto son respectivamente, la prodigalidad y la tacañería, de manera que, en estos dos vicios, el exceso y el defecto se presentan de manera contraria: el pródigo se excede en gastarlo, y se queda atrás en adquirirlo; el tacaño se excede en la adquisición, y es parco en el desprendimiento. Así, para degradar al personaje de Harpagón, de *El avaro*⁵⁵, Molière lo convierte en un tacaño, lo que hace que este oponente que representa la soberanía resulte ridículo y, por tanto, risible. En relación con la propia voluntad, el efecto sería la sumisión y el exceso la tiranía. Plauto convierte al viejo Deméneto en un personaje risible subyugándolo a la voluntad de su acaudalada y viril mujer Artemona⁵⁶.

Los dos modos que hay para huir del término medio y, por tanto, para degradar,

⁵³ Cfr. H. Driessen, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, cit., pp. 227-246.

⁵⁴ Cfr. Aristóteles, *Ética nicomaquea*, Madrid, Gredos, 1985.

⁵⁵ Cfr. Molière, *El avaro*, cit.

⁵⁶ Cfr. Plauto, *Asinaria*, cit.

son la lítotes -como acción o efecto de atenuar- y la exageración. La lítotes consiste en presentar por defecto -como por ejemplo la voluntad de Deméneto o la tacañería de Harpagón-, y la exageración en presentar por exceso, como podría ser la excesiva sexualidad de Deméneto, el cual, empeñado en gozar de la joven Filenia, aunque cede la cortesana a su hijo, se reserva una noche de amor⁵⁷, o la caída en desgracia de Tartufo ante Orgón por su excesiva libidinosidad⁵⁸.

En esta línea, Bergson considera que el modo de apartarse del término medio es la transposición, es decir, una forma de disponer los hechos de modo que una escena conocida venga a reproducirse entre los mismos personajes en situaciones distintas, o entre distintos personajes en situaciones idénticas -Bergson utiliza el término transposición con un significado muy similar al que nosotros le damos a la degradación-. Para el filósofo francés, hay dos formas de transposición: la exageración, que consiste en hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes (el poema heroico-cómico), y la degradación, a la que le atribuye un significado un poco más restringido que nosotros, entendiéndola por ella el mecanismo que consiste en hablar de cosas grandes como si fuesen pequeñas⁵⁹. Ejemplo de degradación sería el soneto de Quevedo “A Dafne huyendo de Apolo”⁶⁰, en el que se retrata al dios Apolo, tradicionalmente entendido como un héroe solar, como un hombre vulgar presa de sus apetitos sexuales más bajos, hasta el extremo de no poder controlarlos.

En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Sigmund Freud define la degradación como una forma de imitación, y la desglosa en tres formas posibles:

-La caricatura, que extrae del objeto a degradar un rasgo y lo exagera, de modo que ese rasgo, que antes pasaba desapercibido en el conjunto, al aislarlo, resulta cómico. Tal podría ser el caso del conocido poema de Quevedo “A un hombre de una gran nariz”⁶¹.

-La parodia, que destruye la dignidad de una persona u objeto sustituyéndolo por otro más bajo. En la comedia clásica tenemos numerosos ejemplos de amos apaleados que son tratados como si fuesen criados; así, en el

⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

⁵⁸ Cfr. Molière, *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁵⁹ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit., p. 112.

⁶⁰ Cfr. F. Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1989, p. 200.

⁶¹ Cfr. F. Quevedo, *Poemas escogidos*, cit., 188.

Anfitrión de Plauto, Sosia le da una buena paliza a su amo⁶².

-El desenmascaramiento, que también acaba con la dignidad y autoridad de una persona o un objeto, dignidad que había obtenido por medio del engaño, atrayendo nuestra atención sobre sus debilidades, en especial las corporales. El final del *Tartufo* de Molière resulta cómico gracias al desenmascaramiento del lascivo falso beato⁶³, o en el poema de Quevedo resulta gracioso Apolo por su incontenible apetito sexual.

En la práctica, la parodia y el desenmascaramiento se confunden hasta casi hacer inapreciables sus diferencias.

A los tres tipos de degradación propuestos por Freud, habría que añadir una cuarta forma de comicidad de la imitación, que sería la comparación con algo bajo. Esta cuarta forma de degradación vendría a ser una variante de la parodia, pero sin sustitución.

Hemos bautizado todos estos procedimientos por los cuales lo serio se convierte en cómico con el nombre de *subversión*, en el sentido que da el diccionario de la Real Academia de la lengua española como acción de “trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral”, ya que, como veremos, tras lo cómico y el humor se esconde siempre un componente moral.

La subversión es el pilar sobre el que se ha construido toda la literatura humorística desde el origen de los tiempos. El motivo del *infierno* es reelaborado cómicamente en *Los sueños* de Quevedo⁶⁴. El infierno es un motivo que en la tradición judeocristiana simboliza el caos, el orden, los males y todos los miedos que tenemos los seres humanos. En tanto que encarnación por antonomasia del mal, el infierno siempre se representa en tinieblas, como si en ese lugar siempre fuese de noche, ya que la noche y las tinieblas aparecen cargadas con un fuerte significado negativo en la inmensa mayoría de las culturas⁶⁵. Ya Lucrecio nos recordaba los versos de nuestros antepasados que nos contaban el miedo de estos a caer en la noche⁶⁶, el Talmud nos relata el terror

⁶² Cfr. Plauto, *Anfitrión*, en *Comedias I*, Madrid, Gredos, 1980.

⁶³ Cfr. Molière, *Tartufo*, cit.

⁶⁴ Cfr. Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁶⁵ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 83 y ss.

⁶⁶ Cfr. Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, vv. 973-974.

que sintieron Adán y Eva cuando vieron la noche que cubría el horizonte⁶⁷, y en el folklore la noche es siempre el momento en que aparecen los animales maléficos⁶⁸. El infierno aparece lleno de animales y diablos con características animales, siempre feroces y, sobre todo, crueles, que se encargan de dar tormento eterno a todos aquellos que van a parar allí. Recordemos los demonios que se pasean por los círculos del infierno de Dante⁶⁹, a Cerbero, o a la caracterización animal que acostumbramos a hacer del diablo con cuernos, patas de cabra, rabo, o incluso a veces completamente convertido en animal, ya sea gato, carnero o gallo. La agitación de la animalidad frecuentemente se simplifica en crueldad, y entonces las fauces devoradoras y crueles de los animales se asocian a la noche, a las tinieblas, al caos y al dolor⁷⁰. En todas las culturas se experimenta de forma negativa la caída. Los mitos y leyendas se hacen eco de esta connotación negativa: Ícaro, Tántalo, Faetón, Ixión, Belerofonte y Atlas en Grecia, Mictlnteutli, Adán y Lucifer y los ángeles rebeldes en la tradición judeo-cristiana son castigados con la caída⁷¹, preferentemente al infierno, donde concluyó la caída originada por el pecado. Diversos artistas, en especial los medievales, nos han pintado el infierno de numerosas maneras: como un lugar que infunde asco, terror, o incluso piedad por aquellos que son condenados, pero siempre como un lugar digno de respeto. Hasta Milton, en su revisión radical de la tradición en torno al infierno, le mantiene la dignidad. El infierno quizá no le inspire asco ni terror, pero sí respeto, respeto guerrero, pero respeto al fin y al cabo⁷². *Los sueños* de Quevedo juegan con toda esta tradición de representaciones colectivas y nos presenta un ingenioso recorrido por el infierno en el que se subvierte tanto el lugar como los moradores del mismo. Comparemos el tono patético de un Dante, que recorre el infierno sin dejar pasar ocasión para ofrecer al lector una recta reflexión moral⁷³, o el tono desesperado de Virgilio frente a los antiguos compañeros de Eneas⁷⁴, o incluso el tono épico de Milton⁷⁵, con el jocoso de Quevedo, que sistemáticamente destruye cualquier atisbo de dignidad del infierno con un chiste. Los condenados de Dante sobrecogen por lo

⁶⁷ Cfr. Talmud, Avoda Sara, fol. 8a.

⁶⁸ Cfr. P. Sébillot, *Le folklore du France*, Paris, Librairie orientale & américaine, 1904.

⁶⁹ Cfr. A. Dante, *La divina comedia*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁷⁰ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 63 y ss.

⁷¹ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 108-109.

⁷² Cfr. Milton, *El paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁷³ Cfr. A. Dante, *La divina comedia*, cit.

⁷⁴ Cfr. Virgilio, *La Eneida*, Libro IV, cit.

⁷⁵ Cfr. Milton, *El paraíso perdido*, cit.

terrorífico de su castigo, los de Quevedo inspiran una sonrisa por lo bufonesco. Las debilidades de los hombres eran utilizadas por Dante para sobrecoger nuestro corazón ante las penalidades del infierno. Quevedo las cita como fuente cómica: un juez se lava las manos antes del juicio final como venía haciendo en vida, el narrador se sorprende de que los muertos no confundan sus miembros con los de otros dada la cantidad de ellos que hay, algunos muertos “se calzan” las almas al revés, y los juicios condenatorios que hace Dios son siempre ridículos: los poetas quieren hacer creer a Dios que él no es Dios, sino Júpiter, los filósofos se entretienen en hacer silogismos contra su salvación, el avariento racanea hasta los diez mandamientos, etc. Hasta los demonios que pueblan los infiernos de Quevedo resultan graciosos: unos no paran de hacer juegos de palabras, y otro le pide al sacerdote que le ayude a salir del cuerpo de un alguacil, pues al ir en esa compañía será mal visto en el infierno.

Muchos son los ejemplos de obras literarias que se han construido sobre el motivo de la *mujer fatal*. Las mujeres fatales son las mujeres malvadas que nos seducen hacia la muerte: “Las divinidades mortícolas se transforman en hermosas y seductoras jóvenes: las hijas de Mara, seductoras y danzarinas, la hermosa Calipso de la leyenda de Ulises, las de las leyendas nórdicas, el hermoso Ravana del Ramayana”⁷⁶. Este es un motivo que simboliza la visión negativa de la mujer y de su sexualidad. La mujer fatal nos seduce por su belleza y nos atrapa en la caída sexual. Quevedo convierte a estas bellas ninfas en viejas lascivas repugnantes. En el soneto “Vieja verde, compuesta y afeitada”, Quevedo arremete contra una vieja porque sigue intentando seducir a jovencitos, pero es tan vieja que ya es imposible que lo consiga y su perseverancia resulta ridícula⁷⁷, y en el el soneto “Pinta el aquí fue Troya de la hermosura” convierte todas las armas de seducción de las mujeres fatales en ridículas características de viejas⁷⁸.

De un modo un poco más difuso, pero igualmente válido, la mujer fatal y terrible es subvertida en la comedia clásica. La madre autoritaria que nos ata bajo su mando, que llega a convertirse en la Clitemnestra asesina de la tragedia clásica, es subvertida con frecuencia por la comedia: se les pierde el respeto y se les habla mal, como en el

⁷⁶ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 109.

⁷⁷ Cfr. Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1989, p. 202.

⁷⁸ Cfr. Quevedo, *Poemas escogidos*, cit., 203.

párrafo sesenta y uno de *La asamblea de mujeres*⁷⁹, o se convierten en viejas sin vergüenza o en esposas viriles, como en las últimas obras de Aristófanes o en la *Asinaria* de Plauto⁸⁰.

En la simbología de las representaciones colectivas de occidente, el motivo de la *mujer fatal* tiene su opuesto en el motivo de la *mujer redentora*. En palabras de Durand,

“En todas las épocas, pues, y en todas las culturas los hombres han imaginado una Gran Madre, una mujer maternal hacia la que regresan los deseos de la humanidad. La Gran Madre es, con toda seguridad, la entidad religiosa y psicológica más universal...”⁸¹.

Durante el romanticismo, esta valoración positiva de la mujer en tanto que mujer redentora alcanzó quizás su máxima expresión: la Antígona de Ballanche, la Raquel de Edgar Quinet, la María de *Ofterdingen*, o *Runnenberg* de Tieck⁸². También Edgar Allan Poe, el surrealismo, el amor cortés o el neoplatonismo elevan la mujer a este status de redentora y salvadora.

Dado que es uno de los motivos que más han sido utilizados por la literatura de la seriedad, es lógico que también lo sea por la literatura cómica. Las serranas del Arcipreste de Hita son una versión satírico-burlesca de las serranillas españolas de tipo tradicional. En las serranas tradicionales se nos narra el encuentro del poeta con una mujer en el bosque, a la que normalmente pide ayuda para pasar por los lugares más difíciles y la requiere de amores, aunque puede contentarse solamente con su contemplación. Esta mujer, que siempre está cargada de virtudes físicas y morales, responde al estereotipo de la mujer propio del neoplatonismo medieval, en el cual se idealiza a la mujer como digna de ser amada por ser el camino hacia Dios⁸³.

Frente a estas mujeres idealizadas, el Arcipreste de Hita nos presenta a sus serranas. El Arcipreste se pierde en el bosque y pide ayuda a las serranas, que, lejos de

⁷⁹ Cfr. Aristófanes, *La asamblea de mujeres*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

⁸⁰ Cfr. Plauto, *Asinaria*, cit.

⁸¹ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 183.

⁸² *Ibidem*, pp. 214-217.

⁸³ Sobre las serranas, sus características y su historia cfr. R. Lapesa, *La obra del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 47 y ss; R. Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 197-264.

ser las bellas pastoras de la versión tradicional, son exageradamente feas⁸⁴, y, además, lejos del recato moral de algunas pastoras de las serranas tradicionales, le hacen chantaje sexual, pidiéndole favores sexuales a cambio de su ayuda⁸⁵. La mujer idealizada de los poemas cortesanos queda reducida a una fea vaqueriza o pastora que no tiene ningún problema a la hora de hacer chantaje a sus amantes. Lejos quedan aquellas bellas mujeres que cuidaban celosamente su honor o que amaban discretamente. La mujer idealizada de las representaciones colectivas pierde su dignidad al exagerarse sus debilidades corporales y disminuirse -lítotes- su poca ética y su gracia física.

Antonio Muñoz Seca retoma el motivo de la mujer fatal en su comedia *La venganza de Don Mendo*, donde la protagonista, Margarita, que se supone una dama noble que es cortejada por otro noble en una escena típica del amor cortés, es boba⁸⁶ y engaña su amante⁸⁷, al que luego no duda en inculpar y mandar a la cárcel para que allí le arranquen la lengua⁸⁸ y así librarse de él. Comparemos esta mujer falsa y tonta con la mujer idealizada de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer:

“Hoy la tierra y los cielos me sonrén;
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
hoy la he visto... la he visto y me ha mirado...
¡Hoy creo en Dios!⁸⁹”

O con la Margarita de Goethe, gracias a la cual Fausto consigue redimirse y salvar su alma⁹⁰.

Hasta el *motivo de la muerte y del enterramiento* puede ser subvertido. La inversión del sentido negativo de la muerte deriva inevitablemente en una valoración positiva del sepulcro y del enterramiento en tanto que vuelta al origen, a la Tierra-Madre que nos hizo nacer, y a la intimidad a la cual regresamos con la muerte. Durand dice que podría dedicarse una amplia obra a los ritos de enterramiento y a las ensoñaciones del

⁸⁴ Cfr. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Barcelona, Orbis, 1985., 157-158.

⁸⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 148-160.

⁸⁶ Cfr. A. Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 36.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*, p. 40.

⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 70.

⁸⁹ Cfr. G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Madrid, Edaf, 1985, p. 47.

⁹⁰ Cfr. J. W. Goethe, *Fausto*, Madrid, Edaf, 1993.

reposo y de la intimidad que los estructuran, dada la claridad de esta relación y a la cantidad de ejemplos que podemos encontrar⁹¹. Según Eliade, “La vida no es más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar...”⁹². En distintas culturas, al enfermo y a los moribundos se les entierra para revigorarlos; los *lares* son las divinidades familiares que habitan en las casas de los vivos y exigen alimentos y atenciones, y la Bella Durmiente del bosque reposa en la intimidad del sueño que no es más que una promesa de despertar, “que vendrá a realizar en el milagro de la intimidad nupcial”⁹³. Quevedo retoma este motivo y nos describe un enterramiento de la siguiente manera:

“Fue un entierro en esta forma: venían envainados en unos sayos grandes de diferentes colores unos pícaros, haciendo una taracea de mullidores; pasó esta recua incensando con las campanillas; seguían los muchachos de la dotrina, meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd chirriando la calavera. Seguíanse luego doce galloferos hipócritas de la pobreza, con doce hachas, acompañando el cuerpo y abrigando a los de la capacha, que hombreando testificaban el peso de la difunta. Detrás seguía larga procesión de amigos que acompañaban en la tristeza y luto al viudo que, anegado en capuz de bayeta y devanado en una chía, perdido el rostro en la falda de un sombrero de suerte que no se le podían hallar los ojos, corvos e impedidos los pasos con el peso de diez arrobas de cola que arrastraba, iba tardo y perezoso”⁹⁴.

La solemnidad que se supone que tiene que acompañar a la muerte y al enterramiento desaparece cuando los curas rezan lo más rápido que pueden para poder hacer otro entierro rápido, exagerando de este modo la avaricia y la mezquindad de los clérigos, el luto es a todas luces excesivo y exagerado, y el acompañamiento en el entierro es una legión de holgazanes contratados para la ocasión. Y lo mismo hace Quevedo cuando nos da su visión de la muerte de don Quijote y convierte el motivo del enterramiento y la fusión íntima con la tierra en un acto por el cual la tierra come lo poco que puede comer al escuálido don Quijote⁹⁵. Hasta el ataúd es ridículo desde el momento en que lo convierte en una vaina de la espada porque eso es suficiente para

⁹¹ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 224.

⁹² Cfr. M. Eliade, *Traité d'Histoire del religions*, Paris, Payot, 1949, p. 220.

⁹³ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 227.

⁹⁴ Cfr. Quevedo, *Los sueños*, cit., 284-285.

⁹⁵ Cfr. Quevedo, *Poemas escogidos*, cit., p. 289.

que quepa por lo flaco que está⁹⁶.

Durand señala el isomorfismo que existe entre el sepulcro y el vientre materno, que no deja de ser un continente en el que nos encontramos seguros. El vientre materno es isomorfo a su vez de otros muchos continentes como la copa, la caverna o la casa, y en general de todos los refugios en los que el ser humano se siente a gusto, seguro y en la intimidad. En estos refugios íntimos es donde las más de las veces se lleva a cabo el encuentro íntimo entre el hombre y la mujer redentora⁹⁷. Así, los encuentros amorosos del amor cortés tienen lugar en lo más profundo y secreto del bosque, y los amantes Dido y Eneas sellan su amor en una caverna⁹⁸.

Pedro Muñoz Seca subvierte también la intimidad del encuentro amoroso en la cuarta jomada de *La venganza de Don Mendo*. Mientras que Dido y Eneas se refugian de la tormenta y gozan de la intimidad de la caverna en la que Juno y Venus ha decidido que cosume su himeneo, los amantes de *La venganza de Don Mendo* acuden a satisfacer su amor a una caverna en la que se multiplican los testigos de su amor. Los amantes de Pedro Muñoz Seca no acuden al refugio atraídos por un amor puro, sino más bien por la lujuria, y, lo más importante, el refugio no es íntimo, a pesar de que ellos lo crean así, ya que los otros personajes son testigos de sus amores. Los distintos amantes de esta comedia creen estar en la intimidad, y no se cuidan de actuar con el recato con que deberían hacerlo en público porque no saben que los demás los están viendo. El refugio íntimo queda subvertido desde el momento en que los amantes se comportan como si estuviesen en la intimidad y no lo están en absoluto⁹⁹.

Hemos señalado que los motivos en la literatura suelen responder a ciertos conflictos o desajustes psicológicos y/o culturales. Este hecho implicaba que los motivos solían componerse de ciertos elementos que se combinaban para dar lugar a estructuras narrativas. En este sentido, cabría hablar de una semántica de los motivos, que sería el significado de los símbolos que lo componen, y de una sintaxis, que serían las relaciones estructurales de significado que establecen estos elementos entre sí. Utilizando un paralelismo lingüístico, podemos afirmar que el símbolo por sí solo es la semántica del motivo, pero toda semántica, para expresar los pensamientos de una

⁹⁶ Cfr. *ibidem*, p.290.

⁹⁷ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 220-234.

⁹⁸ Cfr. Virgilio. *La Eneida*. Libro IV. cit.

⁹⁹ Cfr. Muñoz Seca, P. *La venganza de Don Mendo*. Jornada cuarta. Madrid. Austral. Espasa-Calpe. 1995.

manera coherente, necesita de una sintaxis. Consecuentemente, un motivo serio no se convierte motivo cómico en bloque, sino que se hace a partir de la transformación de los elementos constitutivos del mismo. Como acabamos de ver en el motivo del triángulo amoroso cómico, se transforma al oponente que simboliza la soberanía, se resuelve el conflicto por medio de la paliza, etc. La tendencia natural para convertir un motivo serio en cómico no es subvertir uno solo de los símbolos que lo componen, sino hacerlo con aquellos que se consideren de mayor importancia y, sobre todo, de acuerdo con una lógica de coherencia entre ellos. No se subvierte un símbolo de forma aislada, sino que se suele hacer de forma encadenada. Pongamos, por ejemplo, el motivo del *viaje iniciático del héroe solar*.

El motivo del viaje iniciático es aquel en el cual un héroe sale de su pueblo para enfrentarse con una serie de pruebas, generalmente simbolizadas en luchas contra ogros, gigantes, dragones, etc., que lo transformarán y le permitirán regresar de nuevo a su aldea para vivir una vida más plena y mejor. Según Campbell,

“El camino de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retomo, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito.

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”¹⁰⁰.

El motivo del *viaje iniciático* pone en juego las valoraciones positivas y negativas del paso del tiempo y del cambio de estatus social asociado a este devenir que experimentamos las personas a lo largo de nuestras vidas. Nacimiento, matrimonio o pubertad son diferentes etapas que se pasan a lo largo de la vida, y en las que el individuo debe desempeñar un determinado rol social adecuado a ellas. A este respecto, van Gennep escribe lo siguiente:

“La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra. Allí donde tanto las edades como las ocupaciones están separadas, este paso va acompañado de actos especiales, que por ejemplo en el caso de nuestros oficios constituyen el aprendizaje, y que entre los semicivilizados consisten en ceremonias, porque

¹⁰⁰ J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit. pp. 35.

ningún acto es entre ellos absolutamente independiente de lo sagrado. Todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo profano y lo sagrado, acciones y reacciones que deben ser reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad general no experimente molestia ni perjuicio. Es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra: de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte”¹⁰¹.

El motivo del viaje iniciático es la plasmación simbólica en el arte de lo que en el mundo del rito se simboliza través de los rituales de pasaje o de paso¹⁰². Tal correspondencia llega hasta el extremo de que las pautas que se siguen en las diferentes culturas en los ritos de paso son las mismas que las funciones nucleares del motivo del viaje iniciático.

En páginas anteriores hemos dicho que este motivo se desarrolla a partir de las siguientes funciones nucleares:

A) PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA.

Primera función: El héroe vive en una pequeña sociedad aislada, al margen del gran mundo.

Segunda función: Hay una determinada carencia en ese mundo. Esta carencia es

¹⁰¹ A. van Gennep, *Los ritos de paso*, cit., pp. 15-16.

¹⁰² Rito de paso es una categoría analítica que suele emplearse en antropología social y cultural para referirse a un tipo de ritos comunitarios en los que se escenifica de forma simbólica el paso de un estatus a otro del individuo. Aunque no todos los antropólogos lo hagan así, entendemos rito de paso de una manera amplia como un rito de iniciación. Estos ritos de iniciación pueden entenderse en un doble sentido: por un lado, aquellos necesarios para entrar en algún tipo de grupo o sociedad secreta, y, por otro, aquellos imprescindibles para pasar un nuevo ciclo de la vida, ya sea el matrimonio, ya la vida adulta, ya la pubertad, etc. Consideramos ambas posibilidades dentro los ritos de paso porque tienen características comunes:

- 1) Vinculación definida y definitiva con el grupo.
- 2) Escenificación del morir y del renacer, y, con frecuencia, pruebas físicas.
- 3) Transmisión de cierto conocimiento esotérico o experiencia singular.
- 4) Dotación de cierto “status” o “poder”.

Aunque haya estudios posteriores que pretendan demostrar que estas características no son comunes, de acuerdo con van Gennep, no se puede negar que estos ritos responden a un esquema general que incluye preliminares (separación), liminares (margen) y postliminares (agregación). Como el propio van Gennep, incluimos dentro de los ritos de paso los ritos de separación (funerales...), los ritos de agregación (matrimonio...) y los ritos de margen (embarazo, noviazgo...). Cfr. A. van Gennep, *Los ritos de paso*, cit.

simbolizada en algunos cuentos de hadas como la falta de un anillo o algún elemento robado, mientras que, en la visión apocalíptica, la vida física y espiritual de toda la Tierra se representa como la caída o a punto de caer en la ruina. Esta carencia simboliza la inadecuación de la persona al estatus social que está viviendo. El tiempo ha pasado, ha crecido y debe desempeñar un nuevo rol. Ya no puede realizarse plenamente en la vida que llevaba antes. Sin embargo, todavía no ha dado ningún paso para dejar atrás esta vida.

Tercera función: El héroe es requerido para que lleve a cabo una determinada hazaña. Esto simboliza la necesidad del cambio. Se espera de la persona que viva de acuerdo a lo que la sociedad espera de él. El tiempo pasa, las vidas cambian y las sociedades tienen diferentes roles para los diferentes estadios y situaciones. El individuo no puede vivir al margen de los diferentes roles que las sociedades le imponen a lo largo de su vida.

Cuarta función: El héroe, en primera instancia, se niega a realizar dicha hazaña. El cambio nunca es fácil. Supone dejar atrás lo conocido para adentrarse en un mundo en el que uno no sabe exactamente qué le espera. Los individuos se muestran en primera instancia reticentes al cambio. En las sociales occidentales modernas son millones las personas que insisten en no envejecer y con treinta años siguen comportándose como adolescentes o con sesenta como jovencitos alocados. Precisamente por este miedo, los ritos de paso suelen centrarse en esta etapa, a la que se suele denominar como “liminar”, que significa frontera, umbral, y que se refiere a la inseguridad ante los momentos de cambio.

Quinta función: El héroe acepta y abandona la aldea. En última instancia, el individuo se ve obligado a cambiar de rol porque la inadaptación psicológica y cultural llega a ser traumática. En los ritos de paso los iniciandos son separados del resto de la sociedad y de las rutinas de su vida anterior.

B) SEGUNDA SECUENCIA: LA INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS.

Sexta función: El héroe recibe una suerte de ayuda sobrenatural, como en los ritos de paso suele haber maestros que transmiten a los iniciandos los conocimientos que les serán necesarios en su nueva vida.

Séptima función: El héroe lleva a cabo una serie de aventuras que lo preparan mental y físicamente para la gran prueba final. Se dan pasos físicos y simbólicos que

aseguren la superación del estatus anterior. La preparación suele ser fundamental de los ritos de paso. Entre los Maasai y los Samburu se practica una suerte de rito de paso que consiste en la circuncisión genital, también llamado *Emorata*. Este acontecimiento es uno de los más importantes en la vida de los Maasai y los Samburu, ya que convierte a los niños en adultos. La preparación para la ceremonia comienza dos meses antes adquiriendo los artículos indispensables para ella, como son las plumas de avestruz para usar a modo de corona con fines decorativos, miel para elaborar una cerveza que todos beberán el día de la ceremonia, cera para aplicar sobre la punta de las flechas para evitar un posible daño a las niñas, y un toro especial para ese día.

Octava función: El héroe supera una gran prueba final, que simboliza la entrada definitiva en el nuevo estatus. Es el momento de la ceremonia ritual. Entre los Maasai y los Samburu, el ritual masculino empieza la víspera de la ceremonia. Las madres afeitan las cabezas de sus hijos y los visten con ropas nuevas. Los iniciados se lavan el cuerpo y se calzan con sandalias de cuero. A continuación, salen de casa, en dirección a un árbol pequeño llamado *alatim*, que plantarán junto a su casa el día del ritual como símbolo de su nuevo estatus. Tras esto, el iniciado va en busca del circuncisor, al que normalmente se paga con una cabra. El día de la ceremonia el iniciado se levanta a primera hora de la mañana para celebrar los ritos de purificación. Con esta limpieza, se simboliza dejar atrás la juventud –"se lavan la juventud", para renacer como un adulto limpio-. El agua con la que se lavan se guarda junto con un hacha para limpiar todos los pecados cometidos hasta el momento. A continuación, se les circuncida. Se considera que una vez superado el ritual se ha pasado del estatus de niño al de adulto. Los ya iniciados toman una bebida a base de sangre de ternera y leche agria y pasan un tiempo aislados para poder recuperarse de la circuncisión. Durante este tiempo, se dejan crecer el pelo y se dedican a cazar pájaros para utilizar sus plumas como decoración.

C) TERCERA SECUENCIA: EL REGRESO.

Novena función: El héroe ha sido transformado por las aventuras y las pruebas de modo que la carencia inicial ha sido solventada.

Décima función: El héroe regresa a la aldea de la que partió para vivir más plenamente. Cuando vuelven a casa, los recién convertidos en adultos massai se afeitan

la cabeza y se pintan el cuerpo como símbolo de guerreros jóvenes¹⁰³.

Las tres secuencias del motivo del viaje iniciático y de los ritos de iniciación se corresponden con el círculo simbólico separación-iniciación-retorno, pero, además de ser un símbolo cíclico en el que el héroe vuelve a sus orígenes, es un símbolo del progreso, ya que la vuelta del héroe supone la entrada en un nuevo tiempo, idílico, trascendente, donde ya nada puede herirlo. Así tenemos a Prometeo, que asciende a los cielos para robar el fuego de los dioses y luego se lo ofrece a los humanos; a Jasón, que navegó a través de las rocas que chocaban hasta el mar de las maravillas, que se enfrentó al dragón que era custodio del Vello de Oro y que regresó reforzado con el Vello de Oro para destronar al usurpador que había ocupado el trono al que él tenía derecho por herencia¹⁰⁴, y a Eneas, que bajó a los infiernos cruzando el río de los muertos, engañando al Cerbero de tres cabezas, y que habló con su padre muerto siéndole desvelado el destino de las almas, el de Roma y cómo evitar y soportar todas las aflicciones, para salir a continuación por la puerta de marfil para realizar sus deberes¹⁰⁵.

Campbell resume así la aventura del viaje iniciático:

“El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar [224] (robo de su esposa, robo del juego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora este se mueve bajo su

¹⁰³ Hemos optado por trazar un paralelismo a modo de ejemplo entre el desarrollo del motivo del viaje iniciático y los ritos de iniciación entre los Massai por una cuestión de claridad expositiva. La elección de los Massai no responde a ningún interés concreto ya que este paralelismo podría haber sido trazado con cualquier otro rito de iniciación en cualquier cultura.

¹⁰⁴ Cfr. J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 36-37.

¹⁰⁵ Cfr. Virgilio, *La Eneida*, cit., Libro VI.

protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elíxir)”¹⁰⁶.

Aunque, como decíamos, no es necesario que se den todos estos pasos -funciones- para que el motivo tenga lugar. Basta, según Campbell, con que aparezcan las funciones nucleares:

“Los cambios que se llevan a cabo en la escala del monomito desafían toda descripción. Muchas historias aíslan o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba, el motivo de la huida, el rapto de la desposada), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (como en la Odisea). Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse y reaparecer bajo muchos cambios”¹⁰⁷.

La sintaxis del viaje iniciático sería la que se corresponde con el esquema de salida-pruebas-retorno, y la semántica concierne a cómo se sitúan los símbolos en ese esquema y el significado que le dan. Teóricamente, no existe ningún problema en separar sintaxis y semántica del motivo, pero a la hora de hacer un análisis práctico resulta imposible separarlas, ya que la semántica cobra sentido dentro de la sintaxis, y viceversa. Utilizando otra comparación, sintaxis y semántica del motivo serían las dos caras de una misma moneda: inseparables y sin sentido la una sin la otra. Dado que sintaxis y semántica están indisolublemente unidas, cuando se subvierte un símbolo de un motivo, la subversión afecta a las relaciones que dicho símbolo establece con los demás, los cuales, por equilibrio, también deberán ser subvertidos.

El *Quijote*, entre otras cosas, es una parodia de los libros de caballerías. Como vimos cuando analizamos *Perceval o el Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes al hablar de las funciones que componen los motivos, los libros de caballerías son concreciones del motivo del viaje iniciático. Cervantes, en su obra, subvierte sistemáticamente los símbolos que acostumbraban a aparecer en los libros de caballerías atendiendo a una lógica de coherencia y encadenación entre ellos. Comparemos el motivo del viaje iniciático en *Perceval o el cuento del Grial* y su versión subvertida en

¹⁰⁶ J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 224-225.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 225.

el *Quijote*:

Primera función

La primera etapa del viaje iniciático es la que Campbell ha llamado ‘la llamada de la aventura’¹⁰⁸. En ella el héroe, que todavía no se ha convertido en héroe, se encuentra exiliado en un paraje lejano, ajeno a lo que sucede más allá de su entorno, en el que puede disfrutar de la intimidad de la Tierra-Madre¹⁰⁹. Sin embargo, “una ligereza -aparentemente accidental- revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente”¹¹⁰.

Perceval es un mozo sin formar que vive en la yerma floresta ajeno al mundo de caballerías de la corte del rey Artús. El lugar en el que vive Perceval es un paraje fuertemente idealizado en el que “los árboles florecen, la hierba, el bosque y los prados verdean, los pájaros cantan dulcemente en su latín por la mañana y toda criatura se inflama de alegría”¹¹¹, y “el corazón se llena de felicidad por la dulzura del tiempo y el canto gozoso de los pájaros”¹¹². Este bosque, como han estudiado Durand y otros¹¹³, es el centro de intimidad femenino en el que el futuro héroe puede gozar de la intimidad con la Madre-Tierra. Aquí, Perceval se encuentra en comunión gozosa con la paz de la Naturaleza. Frente a este centro paradisiaco, el del *Quijote* es bien distinto: Cervantes se limita a indicar vagamente el lugar en el que vive Alonso Quijano: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”¹¹⁴. Y, a medida que avanzan los primeros capítulos, vamos viendo que don Quijote vive en un pueblo que dista mucho de ser el lugar idílico del cuento del Grial: es un pueblo pobre, pequeño y vulgar.

En el mundo del arte y del mito todo tiende a magnificarse. El linaje del héroe tiene que estar al nivel de las esforzadas pruebas que tendrá que realizar. Otto Rank estudió el mito del nacimiento del héroe entre las leyendas de los reyes babilonios Gilgamesh y Sargon, el héroe hindú Karna, el rey persa Cyrus, los reyes griegos Edipo,

¹⁰⁸ Cfr. J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 53-61.

¹⁰⁹ El “complejo de retiro” no es otra cosa que el retomo a la madre. Cfr C. Baudouin, *Psychanalyse de V. Hugo*, Ginebra, Ed. Mt-Blanc, 1943, p. 114.

¹¹⁰ Cfr. J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p. 54.

¹¹¹ Ch. de Troyes, *Perceval o el cuento del grial*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 25.

¹¹² *Ibidem*, p. 25.

¹¹³ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 234-235; R. Bastide, *Sociologie et Psychanalyse*, cit., p. 63; G. Bachelard, *La poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F., 1957, pp. 170-172.

¹¹⁴ Cfr. M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, R.B.A., 1994, p. 97.

Hércules, Paris y Perseo, los fundadores romanos Rómulo y Remo, el héroe celta Tristán, los héroes germánicos Siegfried y Lohengrin, e incluso Moisés, Buda y Jesús, y comprobó que siempre se repetía el mismo patrón: el héroe es hijo de un rey y una reina, un dios o una diosa o cualquier otra pareja divina, que muchas veces dan a luz con dificultad, y usualmente un oráculo, un sueño o cualquier otra visión anticipa el nacimiento del futuro héroe¹¹⁵. Así, Apolo es un Dios, Hércules un semidiós, Ulises es hijo de los reyes Laertes y Anticleo¹¹⁶, Aquiles del rey Peleo y la ninfa Tetis¹¹⁷, Eneas de Anquises y la diosa Venus¹¹⁸, Perceval descende de los mejores caballeros de la corte del Rey Arturo¹¹⁹, y, en la versión hispana de los libros de caballerías, que son el antecedente directo subvertido por el *Quijote*, Tirante el Blanco es hijo de un señor feudal y pariente del duque de Bretaña¹²⁰, Amadís de Gaula es hijo del rey Perión y la reina Helisena¹²¹ y el caballero del Febo es hijo del emperador Trebacio¹²².

Otto Rank continúa analizando el mito del nacimiento del héroe y señala que muchas veces el héroe viene al mundo con una señal de peligro hacia el padre y que, por ello, es abandonado a su suerte en una cesta, en una barca o en una caja flotando sobre el agua. El héroe es rescatado por algún animal o alguna persona de extracción humilde que lo cría y lo amamanta hasta que se convierte en adulto, descubre quiénes son sus verdaderos padres, se venga del progenitor y finalmente recibe los honores que le corresponden. Rank interpreta este mito desde el psicoanálisis, aduciendo que durante la infancia las personas tendemos a idealizar a nuestros padres, pero, a medida que vamos haciéndonos mayores, interfieren en nuestro desarrollo, y tomamos conciencia de que no son tan perfectos como creíamos. El mito del nacimiento del héroe que lo entronca con un linaje mágico y/o fabuloso refleja el deseo de todos los seres humanos de volver a aquella etapa de la vida en la que nos sentíamos seguros y protegidos, porque creíamos en la perfección de nuestros padres y estos nos atendían en todo lo que necesitábamos. Las cestas y las cajas en las que son abandonados los héroes son símbolos del vientre materno, y las aguas en las que se abandonan representan el

¹¹⁵ Cfr. O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981.

¹¹⁶ Cfr. Homero, *La Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

¹¹⁷ Cfr. Homero, *La Ilíada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

¹¹⁸ Cfr. Virgilio, *La Eneida*, cit.

¹¹⁹ Cfr. Ch. de Troyes, *Perceval o el cuento del grial*, cit.

¹²⁰ Cfr. J. Martorell, *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

¹²¹ Cfr. G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Barcelona, Círculo de lectores, 1989.

¹²² Cfr. D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes y cavalleros o el caballero del Febo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

nacimiento. A su vez, los animales y las personas humildes que crían al héroe son nuestros débiles e inapreciables padres. El rey y la reina son una idealización de nuestros progenitores, y la venganza del héroe refleja la rabia contenida hacia nuestros padres por la forma en la que nos ha maltratado al interferir en nuestro camino vital¹²³.

El linaje de Alonso Quijano dista mucho del de estos grandes héroes solares. Tras la lectura del primer capítulo del *Quijote* nada sabemos de sus padres, y solo conocemos de él que es un hidalgo no demasiado rico. Por medio de esta lítote es subvertido el símbolo cíclico del nacimiento del héroe: así son los padres, así son los hijos. Pero si poco sabemos de los padres de don Quijote, sí que podemos estar seguros de que no le han dejado en herencia la sangre de los grandes nobles o de los dioses. Y si los padres encumbrados, como sostenía Otto Rank, simbolizan el deseo del retorno a la primera infancia, en la que aún nos sentíamos seguros bajo la idealizada protección paterna, la lítote convierte esa protección en un castillo de cartón piedra.

Segunda función

En el mundo del héroe hay una carencia que, como decíamos, simboliza la inadecuación psicológica, cultural y social de la persona que se ve obligada a experimentar un cambio de estatus. Esta carencia vuelve a ser subvertida en el *Quijote* por medio de la lítotes. En lugar de perder un anillo o de pertenecer a un mundo al borde de la ruina, Alonso Quijano no es más que un hombre triste y aburrido cuyo único entretenimiento es leer hora tras hora novelas de caballerías.

Tercera función

Un accidente o una ligereza que suelen ser agentes del destino descubren al héroe que su destino no es la intimidad con la Madre, sino que debe erigirse como paladín diairético contra el tiempo. Esto simboliza la necesidad de cambio y las expectativas que tiene la sociedad sobre el individuo para que lo lleve a cabo. En *El cuento del Grial, Perceval*, casualmente, se encuentra con unos caballeros de la corte del rey Arturo en el bosque. Inmediatamente el futuro héroe se queda fascinado por dichos caballeros y siente que debe ser como ellos¹²⁴. Es la llamada del destino, que simboliza la necesidad que tenemos todos los seres humanos de cambiar de estatus. El tiempo pasa, los individuos nos hacemos mayores y debemos adecuarnos a los nuevos roles sociales. Nadie llama a Alonso Quijano. No es más que una persona corriente y

¹²³ Cfr. O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, cit.

¹²⁴ Cfr. Ch. de Troyes, *Perceval o el cuento del grial*, cit., pp. 25-38.

vulgar que se vuelve loco y se inventa la llamada del destino de caballero andante, llamada que jamás ha existido.

Cuarta función

El héroe acepta la llamada. Una vez que ha sentido que debe cumplir con su destino, debe procurarse unas armas nobles con las que enfrentarse al tiempo y cortar sus ataduras. Durand ha dedicado varias páginas de sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario* al estudio de las armas del héroe: las que le ayudan a atacar a las fuerzas de las tinieblas (armas percutientes) y las que le ayudan a defenderse de ellas (armas protectoras). El último sentido de las armas es ayudar al héroe en la lucha contra los símbolos de las tinieblas. Generalmente, el héroe consigue estas armas de forma solemne, de forma coherente con la magnitud de la tarea que se propone enfrentar: bien se las ofrece una ayuda sobrenatural, como puede ser el caso de Aquiles¹²⁵ o de Eneas¹²⁶, a los que el Dios de los infiernos (Hades y Vulcano) les forjan las armas, o bien puede ganarlas en una primera batalla, como es el caso de Perceval, que le arrebató sus armas al Caballero Rojo¹²⁷. Y siempre la naturaleza y condición de las armas está a la altura del héroe. Recordemos el pasaje en el que Virgilio nos describe las armas de Eneas:

“Alborozado con tan alta honra y con el don de la diosa, no se harta Eneas de mirarlo, y examina cada prenda una por una, lleno de asombro; coge y revuelve en sus manos el terrible y penachudo yelmo, que vibra en llamas, la mortífera espada, la recia loriga de bronce, roja como la sangre, enorme, semejante a la cerúlea nube que inflaman los rayos del sol y esparce a lo lejos sus resplandores; luego contempla las ligeras grevas de plata y oro, y la lanza, y la maravillosa obra del escudo. En él había representado el dios ignipotente, sabedor del destino reservado a las edades futuras, toda la historia de Italia y los triunfos de los romanos...”¹²⁸.

Don Quijote no gana las armas en una gloriosa batalla, ni se las otorga el favor divino; desempolva las viejas armas de sus bisabuelos, y construye las partes que faltan como puede.

¹²⁵ Cfr. Homero, *La Ilíada*, cit.

¹²⁶ Cfr. Virgilio, *La Eneida*, cit.

¹²⁷ Cfr. Ch. de Troyes, *Perceval o el cuento del grial*, cit., pp. 45-53.

¹²⁸ Virgilio, *La Eneida*, cit., pp. 215-216.

“Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera...”¹²⁹.

Las armas que llevaba don Quijote en el siglo XVII son unas armas del siglo XV, con lo que se convierte en un gracioso arcaísmo viviente. Y, por si eso no fuera suficiente, el arma defensiva que se supone que debe proteger la cabeza no es más que un trozo de cartón que no resiste un solo golpe¹³⁰. Mientras que Perceval consigue sus armas en un honroso combate, don Quijote consigue una única y supuesta arma atacando a un pobre barbero. Las armas de Perceval son coherentes con el ilustre destino sobre el que se construye el motivo. Lo que don Quijote cree yelmo de oro purísimo, no es más que la bacía de un barbero¹³¹. Sus armas también son coherentes con su grotesco y subvertido destino.

Quinta función

Una vez que el héroe tiene sus armas para poder emprender la aventura, es corriente que aparezca un sacerdote iniciador que prepara al héroe por medio de una ceremonia iniciática para su lucha contra las tinieblas. Es un símbolo cíclico dominado por el ritmo de la repetición. En él, el héroe se transmuta definitivamente y acepta su destino, de forma que reproduce de manera simbólica con el sacerdote lo que a continuación llevará a cabo en su aventura contra las tinieblas. El sacerdote iniciador y la ceremonia iniciática representan la fuerza protectora del destino y la aprobación social del cambio de estatus. Como dice Campbell,

“Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino. La fantasía es la seguridad, la promesa de que la paz del Paraíso, que fue primero conocida dentro del vientre materno, no ha de perderse; que sostiene el presente y está en el futuro, tanto como en el pasado (es omega y es alfa), que aunque la omnipotencia parezca amenazada por los pasajes de los umbrales y despertares a la vida, la fuerza protectora está siempre presente dentro del santuario del corazón y existe en forma inmanente dentro o detrás de las extrañas apariencias del mundo. El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos

¹²⁹ M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., p. 103.

¹³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 103.

¹³¹ Cfr. *ibidem*, pp. 271-275.

aparecerán. Después de responder a su propia llamada y de seguir valerosamente las consecuencias que resultan, el héroe se encuentra poseedor de todas las fuerzas del inconsciente. La Madre Naturaleza misma apoya la poderosa empresa. Y en tanto que el acto del héroe coincide con aquello para lo que su sociedad está preparada, se hallará dirigiendo el gran ritmo de los procesos históricos...»¹³².

En los libros de caballerías, este primer rito iniciático se identifica con la ceremonia por la cual el héroe es nombrado caballero. Ningún héroe solar de las novelas de caballerías puede emprender sus aventuras sin haber sido nombrado antes caballero, o, lo que es lo mismo, sin haber participado en su propia ceremonia iniciática, en la que se le prepara para la aventura y la sociedad le reconoce el derecho a ella. El rito de nombramiento de caballero es un símbolo con el cual se sanciona al caballero que, a partir de ese momento, está preparado para llevar a cabo cualquier empresa, ya que desde ese instante las fuerzas protectoras del bien y de la sociedad están con él. Dado que esta ceremonia le prepara para una nueva vida de peligros en la que deberá demostrar su valiosa entereza, es un rito marcado por su solemnidad. Recordemos cómo los iniciandos Massai adquirían los artículos indispensables para la ceremonia dos meses antes, cómo plantaban un árbol junto a su casa, cómo sus madres les afeitaban la cabeza y cómo se lavaban el cuerpo para lavarse de los pecados de la juventud.

Veamos como Cervantes subvierte todos y cada uno de los motivos de este símbolo cíclico de ceremonia iniciática, comparándola con las de los libros de caballerías en los que se pudo inspirar:

El cavallero del Febo:

“Otro día, luego de mañana el Donzel del Febo con grande solemnidad fue llevado delante del sedán, muy acompañado de todos aquellos cavalleros y donzeles, para ser armado cavallero. Y como las ricas armas que el sabio Lirgandeo le avía dado se pusiesse, parecía con ellas tan grande y apuesto que más robusto y fuerte parecía ansí que dearmado, y no hubiera ninguno que an’si le viera que por de tan poca edad lo juzgara. Y como llegasse delante del soldán, acompañado de todos los cavalleros principales y donzeles de la corte, el Donzel del Febo se puso de inojos ante él y le suplicó la orden de cavallería le diesse. Y él, con algunas lágrimas que de quando en quando distilava por le ver tan puesto en tal peligro, con mucha pena lo abraçó, maravillado de quán valiente y robusto parecía armado. Y tomando la rica espada del donzel desnuda en la mano, le dio tres golpes con ella encima del yelmo. Y después, metiendo la espada en la vaina, se la ciñó en la cinta, y le baxó la visera del yelmo, diciendo:

¹³² J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p. 72.

-Los altos dioses os tengan de su mano, que yo os armo cavallero.

Y aviendo jurado primero los capítulos que le pidieron para guardar y mantener la orden que le davan, besando la mano al soldán se levantó, quedando armado cavallero”¹³³.

Cervantes recurre otra vez a la lýtotes para degradar la investidura de don Quijote. Este caballero no recibe la orden de caballería acompañado de lo mejor de la corte entre lágrimas de algún emocionado emperador. Don Quijote también se arrodilla para suplicarle que lo arme caballero ante aquel que lo hará, pero en lugar de recibir la orden de caballería de un emperador, símbolo de soberanía, es armado caballero por un vulgar ventero acompañado de unas prostitutas:

“Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino a donde Don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual -como que decía alguna devota oración-, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su mesma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias: pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada dijo la buena señora:

-Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides”¹³⁴.

En los ritos de iniciación, el encargado de realizar la ceremonia que simboliza el tránsito de un estatus a otro suele ser un individuo señalado por su distinción social, ya sea sacerdote, ya un rey, etc. El sacerdote o el rey encarnan en su persona a toda la sociedad. El símbolo de la soberanía que tiene la autoridad de convertir al individuo en héroe queda subvertido por medio de la lýtotes, al convertirse en un vulgar ventero sin más autoridad que la de mirar por el buen funcionamiento de su venta. El noble acompañamiento del Caballero del Febo queda reducido a un par de prostitutas, las lágrimas del emperador se convierten en una oración inventada entre dientes que ni siquiera llega a acabar y la bendición del emperador en la bendición de una prostituta.

¹³³ D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes y cavalleros o el caballero del Febo*, cit., p. 165-166.

¹³⁴ M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 120-121.

Asimismo, recordemos el mimo con que los iniciandos massai se lavaban y se cortaban el pelo en una etapa de purificación y preparación para la ceremonia ritual. Don Quijote pretende velar sus armas en un rito de purificación de las armas que le ayudarán en su lucha contra las fuerzas de las tinieblas. Los ritos de paso suelen hacerse en algún espacio separado, al margen de la sociedad, que se considera de alguna forma sagrado. En la simbología de las novelas de caballerías, este rito de purificación se hacía generalmente en lugares santos, como una ermita o una capilla. En cambio, Don Quijote purifica sus ridículas armas en un patio y sobre una pila, y, además, sus armas son profanadas por un arriero que quiere dar de beber a su montura y las tira al suelo¹³⁵.

Sexta función

Una vez que el héroe ha cruzado el umbral de la aldea y se adentra en el mundo de la aventura, es frecuente que reciba ayuda sobrenatural, como los iniciandos en cualquier rito de paso tienen un mentor o mentores que les ayudan en esta etapa de tránsito. Este mentor es el encargado de transmitir el conocimiento necesario para desempeñar el nuevo estatus. En *El cuento del Grial Perceval*, que ya ha sido nombrado caballero por el rey Arturo, se encuentra con Gomemant de Goor, quien le enseña cómo debe comportarse un caballero andante, tanto en la corte como en sus aventuras¹³⁶, y en *Tirante el Blanco* el rey ermitaño, en un discurso casi metafísico, le enseña al novel caballero todo lo que debe hacer y ser un caballero andante¹³⁷. Tanto Gomemant de Goor como el rey ermitaño son hombres que pertenecen a una casta superior y le enseñan a sus pupilos una filosofía de vida de grandes valores, que es la misma que la de la sociedad, pero idealizada. El mentor de Don Quijote es el ventero, que desde luego no pertenece a una casta superior, y no le enseña cómo debe ser un gran héroe, sino que le dice que debe llevar dinero para pagar allí por donde vaya y que se lleve camisas limpias para poder cambiarse de ropa. Enseñanzas que están tan apegadas a las necesidades de la vida real que resultan grotescas¹³⁸. El símbolo del maestro o del ayudante sobrenatural ha sido subvertido por medio de la lítotes. Se ha substituido al solemne maestro por un vulgar ventero, lo elevado ha sido substituido por lo bajo.

Séptima función

Una vez iniciado, el héroe está listo para emprender las pruebas que lo llevarán a

¹³⁵ Cfr. M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 118-119.

¹³⁶ Cfr. Ch. de Troyes, *Perceval o el cuento del grial*, cit., pp. 54-63.

¹³⁷ Cfr. J. Martorell, *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 96-114.

¹³⁸ Cfr. M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 116-118.

la consecución de un don que cambiará su mundo. Enfrentarse a las pruebas es enfrentarse a los miedos que siempre acompañan a los cambios vitales. En los ritos de paso siempre hay alguna prueba, como matar a un enemigo en combate o sobrevivir durante varios días en el bosque sin ayuda. Recordemos la famosa escena de la película de Elliot Silverstein, *Un hombre llamado caballo*, en la que el personaje interpretado por Richard Harris, que aspira a convertirse en un guerrero de la tribu, es suspendido en el aire durante horas por medio de las garras de águila que le introducen bajo los pezones. Generalmente, el camino de las pruebas es la parte en la que más se extienden los motivos de los viajes iniciáticos. El héroe tiene diversos enfrentamientos con los símbolos de las tinieblas encarnados en gigantes, brujas, dragones, etc. y vuelve triunfante a su pueblo. En palabras de Campbell,

“Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Esta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región...”¹³⁹.

Del mismo modo que los libros de caballerías se extienden muchísimo en las aventuras y pruebas que tiene que superar el héroe para vencer al tiempo y volver victorioso a su aldea, Cervantes dedica la mayor parte de su obra a las aventuras y andanzas de don Quijote. Evidentemente, no podemos pararnos a hacer un análisis de la subversión de todas estas pruebas en las que don Quijote se enfrenta a los símbolos de las tinieblas, porque dicho análisis requeriría decenas de hojas y aquí sólo nos proponemos demostrar cómo se articula la sintaxis de los motivos cómicos en una lógica encadenada de coherencia. Por eso, basta con un breve comentario en el que se indique el modo en que los símbolos son subvertidos casi siempre por medio de la lítotes: los grandes caballeros y príncipes, símbolos de la soberanía y del poder de régimen diurno, son reducidos a inofensivos mercaderes¹⁴⁰; los aterradores gigantes del régimen nocturno que se oponen al héroe en su lucha contra el tiempo, no son más que simples molinos de viento¹⁴¹ o inofensivos odres de vino¹⁴², que no asustan ni pueden

¹³⁹ Cfr. J. Campbell. J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p. 94.

¹⁴⁰ Cfr. M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 128-129.

¹⁴¹ Cfr. *ibidem*, pp. 154-157.

poner en peligro a nadie; los diabólicos encantadores que atrapan a las doncellas en las redes del tiempo por medio de sus maléficas artes, son inofensivos frailes de San Benito¹⁴³ y disciplinantes¹⁴⁴; los ejércitos armados del mal, de la muerte y del tiempo, no pueden poner en peligro al héroe, porque son rebaños de animales tan pacíficos como la ovejas¹⁴⁵; los misteriosos monstruos y fantasmas que pueblan la noche tenebrosa, no son más que encamisados¹⁴⁶; el ruido aterrador que se amplifica en la noche tenebrosa es el de unos batanes que golpean el agua¹⁴⁷; los caballeros sujetos por las cadenas, símbolo de las ataduras del tiempo, son unos delincuentes que van encadenados a pagar su delito remando en las galeras¹⁴⁸; el descenso del héroe a los infiernos para enfrentarse a las fuerzas maléficas del tiempo es un sueño en la cueva de Montesinos¹⁴⁹; las marionetas se convierten en doncellas ultrajadas, en caballeros en apuros y malvados encantadores¹⁵⁰; el barco encantado en medio del agua tenebrosa es un barco abandonado sin más¹⁵¹.

Y muchas de las pruebas que tiene que superar el héroe son engaños y burlas de otros personajes: la princesa Micomicona es Dorotea puesta de acuerdo con el cura y el barbero para llevar a Don Quijote a casa¹⁵²; el símbolo de la Muerte y del Mal, encarnado en el Diablo acompañado por un séquito de tenebrosos encantadores, es una burla de los duques¹⁵³; la ultrajada condesa Trifaldi, inocente mujer redentora amenazada por el maléfico gigante nocturno Malambmno, y el teriomorfo caballo Clavileño, también son engaños del Duque¹⁵⁴; los dos caballeros, el de los Espejos¹⁵⁵ y el de la Blanca Luna¹⁵⁶, paladines de las tinieblas, son el bachiller Sansón Carrasco, que quiere engañar a Don Quijote para que vuelva a casa.

Una función catalítica de este motivo, pero muy frecuente y muy relacionada

¹⁴² Cfr. *ibidem*, pp. 449-452.

¹⁴³ Cfr. *ibidem*, pp. 159-162.

¹⁴⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 600-604.

¹⁴⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 238-248.

¹⁴⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 250-254.

¹⁴⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 258-271.

¹⁴⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 283-294.

¹⁴⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 790-805.

¹⁵⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 820-829.

¹⁵¹ Cfr. *ibidem*, pp. 841-847.

¹⁵² Cfr. *ibidem*, pp. 377-394.

¹⁵³ Cfr. *ibidem*, pp. 887-895.

¹⁵⁴ Cfr. M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 905-920.

¹⁵⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 710-732.

¹⁵⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 1104-1112.

con las pruebas, es el del reposo del guerrero. En las novelas de caballerías este reposo se codificaba en una serie de episodios ambientados en un castillo en el que se daban encuentros amorosos propios del amor cortés. Lo normal era que el caballero andante llegase a un castillo y se quedase unos días. Allí conoce el ambiente cortesano idealizado de los habitantes del castillo, participando o no en esos encuentros amorosos. Este motivo suele ser un símbolo de la intimidad que alcanza el caballero como premio y descanso de sus aventuras. Aparecen bellas mujeres con las que hay uniones amorosas, propias de los símbolos de la intimidad, en noches acogedoras y bienhechoras. Estos pasajes de historias amorosas en castillos que se recogen con tanta frecuencia en las novelas de caballerías reproducen escenas típicas de la tradición del amor cortés. Como en la lírica provenzal, suelen aparecer una serie de personajes típicos que están cargados de significado simbólico.

Tomemos el ejemplo de *Tirante el Blanco*. En el entorno de este caballero aparecen las dos valoraciones de la mujer: la mujer nictomorfa que tienta al héroe para atraparlos en los lazos del tiempo, y la mujer nocturna que es de la que el caballero solar se enamora y a la que jura fidelidad. En *Tirante el Blanco*, el papel de mujer fatal lo juega la Emperatriz de Grecia, la cual, a espaldas de su marido, intenta seducir a Tirante¹⁵⁷ y apartarlo del camino de la virtud y de la trascendencia. Normalmente, y así se da en la obra que estamos utilizando como ejemplo, el héroe solar no se deja atrapar en los lazos de la mujer fatal y del devenir, sino que se mantiene firme en su propósito de permanecer fiel a la otra mujer, que no es sino la mujer redentora. La esperanza de gozar algún día de descanso en la intimidad de esta mujer bienhechora es lo que ayuda y da fuerzas al caballero para superar todas las pruebas, incluida la tentación por parte de la mujer o mujeres fatales. En *Tirante*, la mujer que ayuda al caballero a permanecer virtuoso es la Princesa de Grecia.

Por supuesto todas las mujeres que aparecen en estas escenas de amor cortés son idealizadas, haciendo alarde de todo tipo de virtudes físicas y morales, así como de una exquisita educación y discreción.

Alrededor de los amantes suelen aparecer los *maldicientes* o *maldecidores*, que son aquellos personajes que se oponen a que el caballero alcance la intimidad del amor con la mujer Redentora. Las armas que usan los *maldicientes* son siempre el engaño y

¹⁵⁷ Cfr. J. Martorell, *Tirante el Blanco*, cit., pp. 48-53.

la mentira, porque esas son las únicas con las que pueden intentar vencer al héroe solar. Así, en *Tirante* nos encontramos con la “Viuda Reposada”, que por medio de falsedades se opone al amor entre Tirante y la Princesa¹⁵⁸.

Y finalmente, como contrapunto a los *maldicientes*, hay toda una serie de personajes bienhechores que ayudan al héroe. Estos amantes normalmente suelen ser cortesanos que a su vez reproducen historias de amor entre ellos convirtiéndose en héroes solares y mujeres redentoras, pero siempre de un nivel inferior al protagonista. Tal es el caso de “Placer de mi vida” y de “Ypólito”¹⁵⁹.

Toda esta escena de amor cortés es ridiculizada y parodiada por Cervantes en la estancia de Don Quijote en el castillo de los duques con el fingido enamoramiento de Altisodora y en el episodio de la venta con Maritornes. Ya que los dos episodios son muy similares y subvierten los mismos símbolos, hemos de optar por uno, y hemos elegido el de Maritornes, porque a nuestro entender es más cómico y menos melancólico que la estancia de Don Quijote con los duques.

Don Quijote no llega a un castillo de un gran emperador, como hace Tirante, sino que llega a una venta, y, como consecuencia de ello, las mujeres que allí viven no son las idealizadas Emperatriz, Princesa de Grecia y “Placer de mi vida”, sino la mujer del ventero, la hija y una criada que son en todo lo opuesto a las bellas cortesanas:

“Servía en la venta, asimesmo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, v las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera”¹⁶⁰.

Como es normal en una venta, Don Quijote y Sancho no pueden gozar de la intimidad en ricas habitaciones y confortables camas, sino que tienen que dormir en el establo en compañía de un arriero y en unos pobres lechos¹⁶¹. Sin embargo, Don Quijote cree estar en un castillo, y espera que sin duda aparecerá la mujer fatal que lo tentará con la carne para ser atrapado en los lazos del tiempo. Pero la que llega es Maritornes, la fea y desagradable asturiana que quiere tener un encuentro sexual nada

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*, vols. 2-6.

¹⁵⁹ Cfr. *ibidem*, vols. 2-3.

¹⁶⁰ M. Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cit., pp. 221.

¹⁶¹ Cfr. *ibidem*, pp. 221-222.

íntimo y nada redentor con el arriero. Maritornes pasa a convertirse en versión parodiada por medio de la lítotes de la mujer fatal de los cuentos de caballerías. Esta parodia de la mujer fatal nos recuerda a las serranas del Arcipreste de Hita: vestida con una camisa de arpillera, unas vulgares cuentas de vidrio en los brazos, unos cabellos que parecen crines y un aliento que recuerda demasiado a lo cenado, poco puede tentar a un héroe solar que no sea un loco disparatado como Don Quijote. A partir de ese momento, la degradación es disparatada: el arriero, en tanto que *maldiciente* subvertido, y presa de sus deseos libidinosos -degradación por exageración- hacia la desagradable Maritornes, golpea a don Quijote, Sancho se pelea con Maritornes, y el ventero, otro *maldiciente*, entra en el establo y se une a la pelea¹⁶². Evidentemente, el encuentro amoroso-cortés de Don Quijote dista mucho de ser íntimo.

Y recordemos que la mujer Redentora que mantiene virtuoso a don Quijote no es una princesa refinada, sino una aldeana más bien basta: Aldonza Lorenzo, transfigurada por la imaginación disparatada de don Quijote en Dulcinea del Toboso.

Octava función

La última etapa del viaje iniciático es el regreso del héroe a su aldea. Simboliza la entrada del individuo en su nuevo estatus social. El héroe ha llevado a cabo todo este periplo iniciático y obtendrá un premio tras la superación de todas las pruebas. Este premio simboliza el nuevo estatus y la vida plena que llevará el iniciado a partir de ese momento. El premio permitirá al héroe vivir plenamente con libertad y restituye la falta que había en su mundo: Prometeo vuelve con el fuego de los Dioses y Jasón con el vellocino de oro¹⁶³; y a Eneas le es revelado el destino de los hombres. Además, el héroe solar no regresa derrotado a su aldea: puede morir en el intento, pero, si es derrotado, no regresa. Sin embargo, don Quijote necesita salir tres veces para obtener ese premio que le permite vivir plenamente, porque las tres veces es derrotado. Sólo en la última de sus aventuras, y a pesar de ser derrotado, obtiene el premio final: la conciencia de que todo su periplo iniciático no ha sido más que una payasada, que el mundo es cruel y que insistir en comportarse y vivir de acuerdo a los ideales sólo lleva a la muerte y la destrucción individual. Por si no fuese suficiente esta subversión, el héroe no puede llevar a partir de ese momento una vida plena, sino que ya sólo le queda la posibilidad de morir.

¹⁶² Cfr. *ibidem*, p. 234.

¹⁶³ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 36-37.

2. 4. 2. LA NO IMPLICACIÓN

La subversión, aunque es una condición necesaria, no se basta por sí misma para que surja la risa. En los poemas de Quevedo “Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños”¹⁶⁴ y en el “Salmo XVII”¹⁶⁵, se toca un símbolo tradicionalmente asociado a la dignidad guerrera de los símbolos que se levantaban en armas contra el devenir del tiempo: los muros. En los dos poemas el poeta atrae nuestra atención sobre la debilidad de dichos muros. Sin embargo, el primer caso resulta cómico, y el segundo no. Esto es debido a una condición importantísima sin la cual es imposible cualquier efecto cómico: la no-implicación. Ya desde Aristóteles se ha señalado la importancia del distanciamiento para que la risa tenga lugar¹⁶⁶. La diferencia entre el primer caso y el segundo estriba en que en el primero el lector carece por completo de la participación afectiva del segundo, porque “el sentimiento cómico nace con mayor facilidad que nunca en los casos indiferentes, allí donde no existen intensos sentimientos ni grandes intereses”¹⁶⁷. El “Salmo XVII” atrae al lector a un sueño del que no puede distanciarse, porque está planteado de tal modo que la patria del poeta se convierte en la patria del lector, es decir, que los afectos del lector y del poeta se funden. Precisamente en esto consiste la dialéctica de la literatura de la seriedad: el lector o el espectador participante afectivamente de lo contado¹⁶⁸. Sin embargo, el “Funeral a los muros de una fortaleza...” tiene un planteamiento radicalmente distinto: ya no se plantea como un sueño, sino como un juego. El lector, desde el título, cuyo carácter se escapa a las leyes de la lógica, está advertido de que participa de un juego y rehúsa toda participación afectiva como norma de dicho juego. El “Funeral...” se plantea como un absurdo sin lógica, se le hace un funeral, acto que se supone cargado de toda dignidad y gravedad posibles, a una fortaleza en la que cualquier atisbo de esa supuesta dignidad y grandeza es sistemáticamente destrozado. En la literatura cómica, el lector y el espectador limitan o incluso rehúsan selectivamente su participación afectiva¹⁶⁹. En el “Salmo XVII”, la decadencia conserva la dignidad de la grandeza de antaño; en el

¹⁶⁴ Quevedo, *Poemas escogidos*, cit., pp. 318-319.

¹⁶⁵ *ibidem*, cit., p. 71.

¹⁶⁶ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 2.4.

¹⁶⁷ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit., p. 278.

¹⁶⁸ Cfr. Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit., p. 27.

¹⁶⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 28-29.

“Funeral...”, el contraste resulta jocoso.

Podemos ver la necesidad de la no-implicación en infinidad de obras. En *Anfitrión*, de Plauto¹⁷⁰, Mercurio se transforma en criado y nos hace gracia, mientras que el pasaje en el que Ulises se hace pasar por mendigo en *La Odisea* resulta hasta trágico¹⁷¹. Incluso un mismo personaje puede resultarnos cómico o trágico según nos identifiquemos o no con él, tal es el caso del *Quijote*, novela en la que las risas y las lágrimas se alternan dependiendo de nuestra implicación o no. A este respecto, Bergson escribe lo siguiente:

“Probad por un momento a interesaros por cuánto se dice cuanto se hace; sentid con los que sienten; dad, en fin, a vuestra simpatía su más amplia expansión, y como al conjuro de una varita mágica, veréis que las cosas más frívolas se convierten en graves y que todo se reviste de matices severos. Desimpresionaos ahora, asistid a la vida como espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia. Basta que cerremos nuestros oídos a los acordes de la música en un salón de baile para que al punto nos parezcan ridículos los danzarines. ¿Cuántos hechos humanos resistirían esta prueba? ¿Cuántas cosas no veríamos pasar de lo grave a lo cómico, si las aislamos de la música del sentimiento que las acompaña? Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón”¹⁷².

Para que el lector no se implique con lo que está leyendo, existen fundamentalmente dos procedimientos: el juego y la sensación de superioridad.

Robert Escarpit ilustra la dialéctica del humor y lo cómico como juego a partir de la *Modesta proposición* de Jonathan Swift¹⁷³. El tema de este texto es la lacra secular del sistema agrario irlandés, que provocaba una penosa miseria a la gran masa de trabajadores agrícolas, mientras que los ricos propietarios ingleses se repartían la riqueza y el poder. Según Swift, Irlanda padece tres lacras: la falta de comida, la pobreza de sus habitantes y la superpoblación causada por la excesiva natalidad de los pobres. La solución a estos tres problemas, a ojos del humorista irlandés, es bien sencilla: que los pobres vendan a sus hijos como carne de matadero, lo que suministrará una fuente inagotable de alimentos, proveerá de recursos económicos a esos mismos pobres que venden a sus hijos y, al mismo tiempo, hará disminuir la población. A

¹⁷⁰ Cfr. Plauto, *Anfitrión*, cit.

¹⁷¹ Cfr. Homero, *La Odisea*, cit.,

¹⁷² Cfr. H. Bergson, *La risa*, Valencia, Prometeo, pp. 27-28.

¹⁷³ R. Escarpit, *El humor*, cit., pp. 89 y ss.

continuación, el autor prosigue con toda una serie de datos técnicos afectando mucha seriedad: da consejos acerca de los modos adecuados para criar el ganado humano, ofrece recetas de cocina, dice cómo se deben organizar los mataderos de los niños, etc. En palabras de Escarpit, lo que hace Swift en este texto consiste en la “suspensión de la evidencia”. Swift ignora simplemente que los niños no se comen. Al ignorar esta evidencia, el conjunto de la visión del mundo propuesto por el autor irlandés se vuelve absurdo. Al suspender la evidencia, tanto el lector como el autor saben que no se está hablando en serio, que lo que está contando no es más que un juego. Swift no pretende en ningún momento que los agricultores irlandeses vendan a sus hijos como carne para el matadero. En palabras de Escarpit,

“Podemos fácilmente verificar esta suspensión de la evidencia al señalar que si la obra de Swift cayera en manos de un miembro de una sociedad caníbal (felizmente imaginaria, pero de ningún modo imposible) que no compartieran nuestro tabú contra la utilización alimenticia de los niños, y donde tal práctica existiera efectivamente, nuestro antropófago encontraría quizás el opúsculo de Swift genial, aburrido, interesante o trivial, pero en ningún caso lo encontraría cómico. Su incapacidad para percibir la suspensión de la evidencia, y por ende la reducción al absurdo, le impedirá cualquier captación de lo cómico, o, para emplear la terminología de Château, su mundo se conectaría perfectamente con el de Swift y no le dejaría ningún escape hacia lo no-serio”¹⁷⁴.

La risa sólo es posible si los lectores tienen conciencia de que lo que se está contando en cualquier texto cómico no se hace en serio. Es necesario que se suponga en el autor una intención jocosa, que pretende hacer una broma, y que el acto de comunicación que se está estableciendo entre emisor y el receptor es un juego. Escarpit escribe al respecto lo siguiente:

“Nuestro supuesto caníbal no es el único que se haya inmunizado contra la risa al leer la *Modesta proposición*. Veamos una experiencia que he hecho a menudo y que está al alcance de cualquier profesor. Expongo ante un auditorio de estudiantes no prevenidos y que no conocen a Swift el contenido de la *Modesta proposición* mediante la lectura de los pasajes más característicos y el resumen del resto de la manera más accesible a los oyentes de nuestra época. Obtengo invariablemente una risa general. Entonces, sin cambiar el tono, señalo que Swift se volvió loco poco después de haber escrito estas páginas, insinuo que tal vez ya lo estaba al escribirlas (lo cual es exagerado), recuerdo los diversos textos

¹⁷⁴ R. Escarpit, *El humor*, cit., p. 92.

(especialmente en Gulliver) donde aparece su fobia a los niños. Siempre en tono amable, pero sin dar la impresión de duda, exagero estos datos y llevo así a mis oyentes a pensar que estamos ante una especie de loco sádico (que me perdonen los manes de Swift) y que lo que escribe es algo así como una confesión... Y de pronto veo que las risas se congelan. En un momento todo el mundo se pone serio. Si ahora intento mencionar algunos de los detalles menos chocantes de la *Modesta proposición* (otros mucho más crueles provocaban la risa hace unos minutos) suscito manifestaciones de protesta”¹⁷⁵.

El autor del texto cómico dispone de varios recursos para advertir al lector de que el intercambio comunicativo que se está dando entre ambos pertenece al dominio de lo cómico y que es, por tanto, un juego -esa “suspensión de la evidencia” de la que hablaba Escarpit-. Apenas ha leído un par de líneas del texto, el lector ha sido advertido y adopta la disposición de ánimo necesaria para el juego y la comicidad. Normalmente, el lector percibe estas advertencias por medio de la ruptura de los principios de la coherencia -se mezclan los tonos, los registros, etc.-, por medio de la ruptura de las convenciones en las reglas al uso y quebrando las reglas del decoro, del buen gusto y de la verosimilitud que rigen la literatura de la seriedad.

Además de la conciencia de juego, es imprescindible para la no implicación que el lector o el espectador se sientan superiores a la víctima. Como señalaba Aristóteles, el objeto de la comedia son los personajes bajos, los hombres peores de lo que realmente son, para que la risa no cause dolor¹⁷⁶. Un sentimiento de superioridad siempre acompaña a la risa. El lector que se ríe se distancia por medio de la superioridad: yo no soy como el personaje del que me estoy riendo, soy mejor que él. La risa anuncia sin excepción un repentino sentimiento de superioridad¹⁷⁷. Nos sentimos superiores a las personas de las que nos reímos, porque piensan de forma diferente a nosotros y toman en serio cosas que nosotros no consideramos. Según Bergson,

“el movimiento de evasión o de expansión es sólo el preludio de la risa, que el que se ríe entra en seguida en sí mismo, se afirma a sí mismo con más o menos orgullo y tiende a considerar a la persona del otro como una marioneta cuyos hilos tiene entre sus manos”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷⁶ Cfr. Aristóteles, *Poética*, capítulo V.

¹⁷⁷ Cfr. S. Langer, “The Comic Rhythm”, en R. W. Corrigan (ed.), *Comedy, Meaning and Form*, San Francisco, Chandler publishing Company, 1965, pp. 119-140.

¹⁷⁸ H. Bergson, *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 159.

El personaje grotesco, ridículo o paródico siempre se siente como inferior. Incluso cuando se subvierte un personaje que detenta una posición social reconocida como superior a la de los lectores, estos tienen que ver a dicho personaje rebajado en su condición para poder reírse. Tal es el caso de la risa que provoca la subversión de la autoridad paterna e incluso la de las divinidades. La rivalidad amorosa entre Edipo y Layo¹⁷⁹ es reproducida en innumerables comedias: *El avaro*¹⁸⁰ y *La escuela de mujeres*¹⁸¹, de Molière, *Asinaria* de Plauto¹⁸², *Dyoscolos* de Menandro¹⁸³, *Phormion* de Terencio¹⁸⁴, etc. El autor de comedia llama la atención sobre las debilidades de los padres y de los dioses para colocarlos por debajo del lector y del espectador: en *El anfitrión* de Plauto, Mercurio es bravucón y cruel y se congratula de los engaños de un libidinoso Júpiter¹⁸⁵; Dionisio es un cobarde que piensa morir de miedo en *Las Ranas*¹⁸⁶; Hermes es privado de sacrificios y acepta un lugar en la cocina en *Ploutos*¹⁸⁷, y Apolo es reducido a un violador frustrado por Quevedo en “A Dafne huyendo de Apolo”¹⁸⁸.

En cuanto a este sentimiento de superioridad necesario para que se produzca la risa, es necesario tener en cuenta la distinción entre “reírse de” y “reírse con”. El sentimiento de superioridad afecta al “reírse de”, es decir, al objeto de risa. No es lo mismo esto que la risa que provoca una persona ingeniosa dotada de una cierta superioridad intelectual. Este segundo caso no se puede incluir dentro de los objetos de la risa, ya que, en rigor, no nos reímos de la persona que está haciendo los comentarios ingeniosos, sino de aquellos personajes que son objeto de sus comentarios. Nos reímos con ellos, no de ellos.

¹⁷⁹ Cfr. Sófocles, *Edipo rey*, en *Ajax, Antígona, Edipo rey*, Madrid, Salvat-Alianza, 1969.

¹⁸⁰ Cfr. Molière, *El avaro*, cit.

¹⁸¹ Cfr. Molière, *La escuela de mujeres*, cit.

¹⁸² Cfr. Plauto, *Asinaria*, cit.

¹⁸³ Cfr. Menandro, *Dyoscolos*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 2000.

¹⁸⁴ Cfr. Terencio, *Formión*, cit.

¹⁸⁵ Cfr. Plauto, *Anfitrión*, cit.

¹⁸⁶ Cfr. Aristófanes, *Las Ranas*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 1996.

¹⁸⁷ Cfr. Aristófanes, *Ploutos*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 1996.

¹⁸⁸ Cfr. F. Quevedo, *Poemas escogidos*, cit., p. 200.

2. 4. 3. LA RISA Y EL ALIVIO DE LA TENSIÓN

En general, todas las teorías acerca de la naturaleza de la risa coinciden en afirmar que surge de una diferencia de potencial entre dos representaciones¹⁸⁹. Los seres humanos, ante cualquier fenómeno de la Naturaleza, prevemos qué es lo que sucederá a continuación, con el consiguiente gasto de energía psíquica que esto supone. Sin embargo, si lo que sucede a continuación no coincide con lo que nosotros habíamos previsto, nos encontramos con cierta cantidad de energía psíquica que hemos movilizado para nada. Al no tener salida, eliminamos esta energía sobrante por medio de la risa. Escribe Mauron al respecto:

“La risa es en principio un fenómeno económico. Surge como una descarga, de la diferencia de potencial de dos representaciones. La primera es la visión prevista como probable de lo que seguirá, según vamos construyéndola en cada minuto, más o menos consciente, que tiende siempre a formarse y preside nuestra actitud. Está cargada de afectos variados, pero se acompaña también de una cierta estimación del esfuerzo exigido para adaptarse a la nueva realidad. Esta especie de previsión implica una movilización de la atención, del interés, y, en general, de energía psíquica disponible de forma inmediata. Añadamos a esto que una representación de este tipo se forma también, aunque de modo más vago, en nuestro espíritu cuando consideramos como ejemplo lo que le pasa a otro. Este es el primer polo y su potencial. El segundo es la representación del acontecimiento real. Ha surgido una nueva situación, cuya imagen se carga con otros afectos y se acompaña de una estimación corregida. Si hay economía, el plus de energía psíquica, movilizada gratuitamente, se disipa sin más; y si esta disipación se hace difícil por la rapidez de la operación, se convierte psíquicamente en ese pequeño acceso de epilepsia que es la risa”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Cfr. Ch., Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988; H. Begson, *La risa*, cit.; I. Kant, *Critica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981; E. Kris, *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964; L. Dooley, “A note on Humor”, en *Psychoanalytic Review*, XXI, 1934, pp. 49-58; D. Morris, *El hombre al desnudo*, Madrid, Círculo de Lectores, 1987; H. Spencer, “The psychology of laughter”, en *Macmillan’s Magazine*, 1, 1850, pp. 395-402; Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit.; S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit.; T. Lipps, *Fundamentos de la estética*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923; A. Penjon, “La rire et la liberté”, en *Revue Philosophique*, 36, 1893, pp. 113-140; J. Dewey, “The theory of emotion”, en *Psychological Review*, 1, 1894, pp. 552-569; H. R. Marshall, *Pain, Pleasure and aesthetic*, New York, Macmillan, 1894; A. Allin, “On Laughter”, en *Psychological Review*, 10, 1903, pp. 306-315; S. Sidis, *The Psychology of laughter*, New York, Appleton, 1913; G. T. W. Patrick, *The Psychology of relaxation*, New York, Houghton, 1916 y A. Rapp, “Towards an eclectic and multilateral theory of laughter and humor” en *Journal of General Psychology*, 36, 1947, pp. 201-219.

¹⁹⁰ Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit., 20-21.

Aunque no fuera el primero en formularla, quizá el pensador que ha popularizado la idea de que la risa surge como resultado de la liberación de energía provocada por un alivio de la tensión fue Sigmund Freud. Según el padre del psicoanálisis, en el hombre coexisten diferentes formas de pensar o tendencias. Entre estas tendencias existe un conflicto continuo, ya que las tendencias se comportan como energías opuestas en la que la presencia de una excluye a las otras, aunque sin llegar a eliminar del todo la contraria, de modo que hay una tendencia que domina y otras que permanecen reprimidas. La tendencia dominante excluye de la conciencia todos aquellos sentimientos y derivados que caen bajo su acción y que en contacto con ella entrarían en conflicto. La subversión de símbolos triunfa sobre esa tendencia reprimida sacando placer de la angustia. Deja que esa tendencia reprimida salga, ya que recordemos que hacerla desaparecer era imposible, y nos diga que todo el sistema simbólico de las representaciones colectivas no sirve de nada. Esta tendencia sale y destruye las representaciones colectivas convirtiéndolas en algo grotesco con lo que les arrebatara su poder. Pero, para que esta tendencia no nos destruya a nosotros mismos, el chiste se encarga de que su salida sea cómica y nos produzca placer. Esta es la razón por la cual la degradación de símbolos nos provoca placer. De este modo, la degradación de símbolos se convierte en un mecanismo de defensa contra las angustias, pero un mecanismo de defensa muy especial, que se limita a transformar la energía destructora de la angustia en placer. Según Freud,

“Sólo considerando el desplazamiento humorístico como un proceso de defensa podemos establecer algunas conclusiones sobre él. Los procesos de defensa son lo que en lo psíquico corresponde a los reflejos de fuga y su misión es la de evitar el nacimiento de displacer producido por fuentes internas. Constituyen, pues, una especie de regulación de la vida anímica, pero por su automatismo llegan a resultar perjudiciales y tienen, por tanto, que ser sometidas al dominio del pensamiento consciente. Así, de una clase especial de esta defensa, la represión fallida, se ha demostrado que constituía el mecanismo de la génesis de la psiconeurosis. Podemos, ahora, considerar el humor como la principal de estas funciones de defensa, que -a diferencia de la represión- desprecia sustraer a la atención el contenido de representaciones ligado al afecto doloroso, y de este modo, domina al automatismo defensivo. Para conseguirlo, encuentra además el medio de despojar de su energía a la preparada producción de displacer y la convierte en placer sometiéndola a la descarga”¹⁹¹.

¹⁹¹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit., p. 296.

Este carácter de triunfo de la risa ha sido bien estudiado por los psicoanalistas al observar la génesis de la risa infantil. A partir de la observación de los juegos que provocan la risa en el niño (“cú-cú”, muecas, gestos...), los psicoanalistas están de acuerdo en afirmar que la risa del niño tiene siempre un carácter de triunfo sobre la angustia. El “cú-cú” amenaza al niño con la angustia del abandono, y las muecas y los gestos con ser agredido, pero estas angustias en seguida se resuelven en nada. Con la desaparición de la fuente del miedo, la energía psíquica que habían empleado en prepararse contra esa angustia se transforma en risa triunfal sobre ese miedo desaparecido.

Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, señala que la risa del hombre primitivo también tiene ese carácter triunfal:

“Si se considera lo que fue el hombre durante centenas de millones de años, un animal esencialmente sometido al miedo, y que todo suceso repentino, inesperado, debía encontrarlo dispuesto a la lucha y quizá a la muerte... no es de extrañar que cada sorpresa repentina, que se manifieste en las palabras o en las acciones, cree en el hombre, cuando aparece sin peligro ni daño, un estado de alegría, y le haga pasar de un sentimiento opuesto al del miedo; el ser tembloroso y metido en sí mismo, se relaja bruscamente y se abre sin reservas: el hombre ríe”¹⁹².

La Grecia clásica, haciéndose eco de ese carácter de la risa de triunfo sobre los miedos y las angustias, siempre al límite de ellas, colocaba a la comedia después de la tragedia, porque la risa era la forma de superar la angustia provocada por la tragedia para poder volver a incorporarse a la vida cotidiana. Hacia la segunda mitad del S. V a c., la comedia, en la celebración oficial de las dionisiacas, ocupaba un lugar liminar, entre las angustias de la tragedia y la vuelta a la vida cotidiana. Tras el enfrentamiento directo del espectador con sus miedos, la comedia se concebía como un paso intermedio entre la angustia y la vida cotidiana, en la cual se daba no sólo un proceso de descompresión, sino una superación de todos esos miedos. La comedia era concebida como un triunfo sobre los miedos y las angustias de la tragedia a través de la risa¹⁹³.

¹⁹² F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Buenos Aires, Aguilar, 1986, p. 169.

¹⁹³ Sobre el origen de la comedia, Cfr. E. R. Doods, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1989.

2. 5. EXPLICACIONES FUNCIONALES DE LOS MOTIVOS CÓMICOS

Aunque algunos autores muestren ciertas reticencias¹⁹⁴, en general, la comunidad antropológica parece estar de acuerdo en que todo lo que se refiere al humor está en estrecha relación con los aspectos relevantes de cada sociedad, con los intereses dominantes, con las actitudes y con los valores relativos a las identidades de estas sociedades¹⁹⁵. Si queremos entender la función social de un fenómeno como los motivos cómicos, es absolutamente indispensable relacionar el humor y la cultura, ya que es imposible comprender el primero sin la segunda.

Los primeros estudios antropológicos apenas prestaban atención a la dimensión social del humor. James Frazer o Edward Westmarck, en sus escasas aproximaciones al humor, lo estudiaron básicamente con un enfoque de anticuario, y la *Guía británica para el trabajo de campo en la Antropología Social* ni tan siquiera hace una sola referencia al humor, la risa o el chiste¹⁹⁶.

Radcliffe-Brown, desde su antropología funcionalista, vio en el humor una forma de continuidad social. Los chistes, según Radcliffe-Brown, son uno de los instrumentos que poseen las sociedades para reajustar la estructura social sin provocar grandes angustias en los individuos. Las relaciones sociales y las posiciones que desempeña cada individuo pueden generar fricciones. Las relaciones jocosas entre los individuos ayudan a superar estas fricciones y a que la estructura social permanezca estable¹⁹⁷.

En esta línea de la continuidad social, autores como Coates¹⁹⁸, Jáuregui¹⁹⁹,

¹⁹⁴ Autores como Finnegan Alford y Richard Alford sostienen que quede excluido como motivo de la risa y del humor todos aquellos temas que las sociedades toman más en serio. Así, por ejemplo, el sexo en las sociedades en las que se le otorga un alto valor y se controla estrictamente su práctica queda radicalmente excluido de las relaciones jocosas. Cfr. F. Alford y R. Alford, "A holo-cultural study of humor", *Ethos* 9 (2), 1981, pp. 149-164.

¹⁹⁵ Cfr. H. Driessen, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor*, Sequitur, Madrid, pp. 227-246, p. 227.

¹⁹⁶ Cfr. H. Driessen, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", cit., p. 230.

¹⁹⁷ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, "On joking relationships", en *Africa. Journal of the International African Institute* 13 (3), 1940, pp. 195-210; "A further note on joking relationships", en *Africa. Journal of the International African Institute* 19 (2), 1949, pp. 133-140.

¹⁹⁸ Cfr. J. Coates, "Talk in a play frame: More on laughter and intimacy", *Journal of Pragmatics* 39 (1), 2007, pp. 29-49.

Berger²⁰⁰, Zijderveld²⁰¹ o Le Goff²⁰² retoman la idea de la risa como castigo social, y consideran que el humor formaría parte de aquellos mecanismos que contribuyen a conformar el conocimiento que los miembros de una sociedad precisan compartir y que, por tanto, está al servicio del control social y sirve para reforzar las identidades colectivas, marcando las fronteras sociales y reforzando los lazos interpersonales. Otros, como Sharon Lockyer y Michael Pickering, creen que el humor, además de dar cuenta de las relaciones sociales existentes, sirve para reafirmar relaciones sociales desiguales, marcos normativos autoritarios y estereotipos raciales, sexuales y de género²⁰³.

Por su parte, Mary Douglas combina los planteamientos de Bergson y Freud y señala cómo la naturaleza del humor es el desafío al poder y al control social. De acuerdo con la antropóloga italiana, por medio del humor y del chiste, algo formal, organizado y controlado es atacado por algo informal, vital y enérgico. El humor relaciona dos elementos dispares y juega con las percepciones para que una pauta asentada socialmente sea cuestionada por otra que de alguna manera estaba oculta. Así, el humor es la sublimación de las tensiones y conflictos que se generan en la vida social²⁰⁴.

Mijail Bajtin, como Mary Douglas, ve en la risa y en el carnaval una función subversiva con respecto al orden social dominante y, al mismo tiempo, una función de control y orden social. Bajtin distingue entre risa culta y risa popular. La primera, como pensaban Coates, Jáuregui, Berger o Le Goff, se encarga de promover y consolidar un sistema de ideas en el interior de una estructura de poder y control. Por el contrario, la risa popular saca a la luz los resortes instintivos y emocionales que están detrás de las acciones de los hombres comunes. La sociedad impone a sus miembros una serie de dogmas y creencias frente a los que el hombre común reacciona, utilizando la risa como

¹⁹⁹ Cfr. E. Jáuregui, "Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 3 (1), 2008, pp. 46-63.

²⁰⁰ Cfr. P. Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999.

²⁰¹ Cfr. A. Zijderveld, "Trend report: The sociology of humour and laughter", *Current Sociology* 31 (3), 1983, pp. 1-100.

²⁰² Cfr. J. Le Goff, "La risa en la Edad Media", en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor*, cit., pp. 41-54.

²⁰³ Cfr. S. Lockyer y M. Pickering, "You must be joking: the sociological critique of humor and comic media", *Sociology Compass* 2/3, 2008, pp. 808-820.

²⁰⁴ Cfr. M. Douglas, "Jokes", en Ch. Mukerji y M. Schudson (eds.) *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California University Press, Berkeley, 1991, pp. 291-310.

un medio a través del cual disfrazar su inconformismo y expresar su visión rebelde del mundo²⁰⁵.

Christie Davies, en 1990, lanza la idea de un humor ligado a la etnicidad y el grupo étnico. Según esta autora, el humor se utiliza para atribuir, de una manera excesiva o absurda, deficiencias humanas a otros grupos étnicos. Davies se centra en el contenido de los chistes y elabora la noción de “guión étnico”. Por guión étnico entiende las ficciones convencionales por las que se caracteriza a los grupos étnicos y sobre las cuales se construyen los chistes. Un determinado grupo étnico utiliza el guión étnico de otro para construir chistes con los que atacarlo y denigrarlo. El humor está ligado a las representaciones colectivas de la sociedad y se usa como forma de agresión hacia otros grupos²⁰⁶.

Finalmente, para ciertos antropólogos, el humor es una compensación psicológica respecto de otros sentimientos, como por ejemplo la risa y el carnaval frente al miedo a la condenación eterna en la Edad media europea²⁰⁷.

En cierta manera, todas estas teorías acerca del humor son aplicables a los motivos cómicos en la literatura. Este hecho, que en primera instancia puede parecer una paradoja, ya que muchas de estas teorías parecen a primera vista incompatibles, es fácilmente explicable si entendemos el fenómeno humorístico desde la perspectiva abierta por Itamar Even-Zohar y su teoría de las sociedades polisistémicas²⁰⁸, a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones. Los motivos cómicos pueden tener diversas funciones dependiendo del estrato del polisistema desde el que se contemplan. La literatura cómica, en tanto que parte de la literatura general, desempeña las mismas funciones que literatura seria en relación a los estratos del polisistema.

En relación al estrato al que pertenece, la literatura puede ser la justificación y promoción simbólica de sus valores e intereses. Como decía Radcliffe-Brown, la literatura cómica puede funcionar como medio para superar las fricciones sociales que puedan darse en el seno del estrato y contribuir así a la estabilidad social. Al mismo

²⁰⁵ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.

²⁰⁶ Cfr. C. Davies, *Ethnic Humor Around the World*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

²⁰⁷ Cfr. A. Gurevich, “Bakhtin y el carnaval medieval”, en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor*, cit., pp. 54-61.

²⁰⁸ Cfr. I. Even-Zohar, “Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas”, cit., I. Even-Zohar, “Polysystem Theory”, cit.; I. Even-Zohar, “The ‘Literary System’”, cit.

tiempo, en la línea de Coates, Jáuregui, Berger, Zijderveld o Le Goff, la literatura cómica ayuda a configurar las identidades colectivas al crear un sentimiento de pertenencia. Christie Davies tenía razón cuando ligaba el humor a un determinado grupo, aunque, con mayor propiedad que de grupo étnico, cabría hablar de estrato del polisistema social, ya que las culturas y los grupos étnicos no son homogéneos. Cada estrato del polisistema posee sus propias representaciones colectivas -lo que en palabras de Christie Davies sería el “guión étnico”-. Dado que, como hemos visto, el humor rebajaba lo solemne a lo coloquial y le resta importancia a aquello que era su objeto, es lógico que, cuando se hace humor sobre un estrato del polisistema desde dentro de este mismo estrato, queden fuera aquellos aspectos que este estrato considera vitales para su perpetuación, como observaba Alford²⁰⁹. Así, la comedia burguesa de José María Pemán²¹⁰, Juan Ignacio Luca de Tena²¹¹ y Joaquín Calvo Sotelo²¹² presenta un humor complaciente con la alta burguesía y acorde con los principios ideológicos tradicionalistas de la naciente dictadura. Los conflictos que planteaban en los motivos (amorosos, intergeneracionales, etc.) son siempre menores. Los verdaderos pilares de las representaciones colectivas de la sociedad franquista, como la religión o la política, no son contemplados casi nunca en la comedia burguesa de los años cuarenta, que se limita a desarrollar una y otra vez asuntos matrimoniales, problemas de celos, infidelidades diversas y demás motivos ajenos al núcleo de las representaciones colectivas de la sociedad de la época. El humor de un estrato del polisistema hacia sí mismo, si no quiere poner en tela de juicio sus propias representaciones colectivas, tiene que atenuar el sentimiento de superioridad del espectador o del lector con respecto a esas representaciones. La sátira en las obras de José María Pemán, José López Rubio²¹³, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte²¹⁴, etc. nunca sobrepasa ciertos límites y es

²⁰⁹ Cfr. F. Alford y R Alford, “A holo-cultural study of humor”, cit.

²¹⁰ Cfr. J. M. Pemán, *Los tres etcéteras de don Simón*, Madrid, Escelicer, 1969 y J. M. Pemán, *La Viudita Naviera*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1961.

²¹¹ Cfr. J. I. Luca de Tena, *Don José, Pepe y Pepito*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1956; J. I. Luca de Tena, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, Barcelona, Círculo De Lectores, 1971 y J. I. Luca de Tena, *¿Dónde vas triste de ti?*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1961.

²¹² Cfr. J. Calvo Sotelo, *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, Madrid, Gráficas Cinema, 1951; J. Calvo Sotelo, *Milagro en la plaza del Progreso*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1954 y J. Calvo Sotelo, *Una muchachita de Valladolid*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1957.

²¹³ Cfr. J. López Rubio, *Celos del aire*, Madrid, Ediciones del ayuntamiento de Madrid, 2003; J. López Rubio, *La otra orilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988; J. López Rubio, *La venda en los ojos*, Madrid, Aguilar, 1969.

²¹⁴ Cfr. V. Ruiz Iriarte, *El landó de seis caballos / El pobrecito embustero*, Madrid,

siempre superficial y de buen tono. Es un teatro cómico que a nada compromete y cuya intención crítica se centra en las costumbres de la burguesía, pero tratada sin acritud. Jamás se ponen en cuestión los pilares básicos de las representaciones colectivas de la sociedad franquista. Esta forma de utilización de los motivos cómicos no va más allá de la compensación psicológica para aguantar la presión a la que nos somete nuestro propio estrato del polisistema.

Las contribuciones a la creación de identidades colectivas por parte de la literatura humorística funcionan en mayor medida de manera negativa que positiva. Aunque el teatro de José María Pemán o de Joaquín Calvo Sotelo sí contribuyó a la exaltación de ciertas representaciones colectivas de la época, el humor fundamentalmente crea un sentimiento de pertenencia a un determinado estrato del polisistema por oposición a otro. Como señalaba Christie Davies, el humor se utiliza como instrumento de agresión hacia otros grupos. Nada funciona mejor para crear un sentimiento de pertenencia que la existencia de un enemigo real o ficticio. Los nazis en los años treinta consiguieron una insospechada cohesión social señalando a los judíos como culpables de todos los males que quejaban a la sociedad de la época. De este modo, la función de agresión que tiene el humor es utilizado frecuentemente por la literatura humorística para crear un sentimiento de pertenencia por oposición a otro estrato del polisistema.

Al mismo tiempo que se crean sentimientos de pertenencia, los diferentes estratos periféricos y el estrato central utilizan el humor como arma para atacar las posiciones de los otros estratos. Freud pensaba que la función fundamental del humor era la continuidad social²¹⁵. Cuando existe un desajuste entre lo que se desea y lo que se puede conseguir, cuando entre lo que el psiquiatra austríaco llamó el “principio de placer” y el “principio de realidad”, se da cierta tensión, y esta se elimina por medio de la risa. La estructura social no cambia, la risa no supone una ruptura entre el individuo y la sociedad. Para Freud, la risa siempre sigue tres pasos: el individuo se encuentra en desacuerdo con la norma, se da una ruptura con la norma y una posterior reaceptación social. Sin embargo, aunque estoy de acuerdo con Freud en el sentido de que la risa tiene un componente liberador, liberarse de la norma opresiva no implica una posterior aceptación de la misma. Así, por ejemplo, el autor del *Lazarillo* recurre al motivo del

Ediciones Alfíl, 1953; V. Ruiz Iriarte, *Juego de niños*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1951.

²¹⁵ Cfr. S. Freud, *El chiste su relación con la inconsciente*, cit.

viaje iniciático del héroe cómico para atacar el sistema de representaciones colectivas sobre el que se construía la sociedad barroca del momento, y se niega a aceptar posteriormente ese sistema basado en el honor y en la religión. El humor, que como decía Bergson tiene una función de castigo social²¹⁶, siempre tiene un componente de rechazo de aquello que es su objeto. La función de agresión de la que hablaba Christie Davies es utilizada por los diferentes estratos del polisistema para atacar las representaciones colectivas de los demás. Baudelaire²¹⁷, Freud²¹⁸, Kant²¹⁹, Desmond Morris²²⁰, Bergson²²¹, Kris²²², Mauron²²³ o Lipps²²⁴ señalaban que la risa surge de una diferencia de potencial entre dos representaciones. La función de castigo de la risa se fundamenta en que esta se basa en el miedo que se resuelve en nada. Se castiga aquello que es objeto de la risa en el sentido de que aquello que debería dar miedo o, al menos, imponer respeto, se desprecia con la risa. Contrariamente a la opinión de Freud²²⁵ y de Bergson²²⁶, no existen chistes inocentes. Son todos malintencionados, ya que en la risa y en el humor siempre hay algo que es denigrado. Decir que *La venganza de don Mendo*²²⁷ tan sólo se propone divertir al espectador es, cuando menos, ingenuo. El estrato central del polisistema utiliza el humor como arma para degradar, satirizar y, en definitiva, desprestigiar las representaciones colectivas que amenazan con sustituirlo como canónico. En el caso de *La venganza de don Mendo*, se subvierten todas las representaciones colectivas del estrato del polisistema literario romántico que ocupaba la posición central anteriormente. Es un ataque fácil, porque el estrato literario romántico ya había pasado a una posición marginal. Es humillar al vencido, pero es ataque al fin y al cabo. Se tiende a ver en la risa defensiva del estrato central una risa amable, intrascendente. Ello se debe a que es una risa conservadora, no subversiva, pero, en nuestra opinión, de ninguna manera amable e intrascendente. Es, probablemente, la forma más opresiva de humor, ya que está destinada a reprimir y

²¹⁶ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit.

²¹⁷ Cfr. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, cit.

²¹⁸ Cfr. S. Freud, *El chiste su relación con la inconsciente*, cit.

²¹⁹ Cfr. I. Kant, *Critica del juicio*, cit.

²²⁰ Cfr. D. Morris, *El hombre al desnudo*, cit.

²²¹ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit.

²²² Cfr. E. Kris, *Psicoanálisis de lo cómico*, cit.

²²³ Cfr. Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit.

²²⁴ Cfr. T. Lipps, *Fundamentos de la estética*, cit.

²²⁵ Cfr. S. Freud, *El chiste su relación con la inconsciente*, cit.

²²⁶ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit.

²²⁷ Cfr. A. Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*, cit.

condenar a la marginalidad todo lo no canónico. En este sentido, como sostenían Lockyer y Pickering, el humor es un instrumento para mantener las desigualdades sociales.

El componente de castigo en la risa también es utilizado por los estratos periféricos para amenazar la posición del estrato central. Es la función subversiva del humor de la que hablaban Mary Douglas y Mijail Bajtin. *El libro de Buen Amor* recurre al motivo del héroe iniciático cómico para subvertir todos los valores del poder. Este humor subversivo funciona especialmente bien en la literatura y el arte porque el lector que sabe que se va a enfrentar a las representaciones colectivas del poder moviliza muchísima más energía que cuando se hace lo propio con las representaciones periféricas, ya que la autoridad ejerce una represión directa y consciente sobre él. Dice Freud acerca del éxito de este tipo de humor:

“El estorbo del insulto o de la respuesta ofensiva, por circunstancias exteriores, es un caso tan frecuente, que el chiste tendencioso es usado con especialísima preferencia para hacer viable la agresión o la crítica contra superiores provistos de autoridad. El chiste representa entonces una rebelión contra la autoridad, una liberación del yugo de la misma. En este factor yace asimismo el encanto de la caricatura, de lo cual reímos aunque su acierto sea mínimo, simplemente porque contamos como mérito de la misma dicha rebelión contra la autoridad”²²⁸.

2. 6. EXPLICACIONES INTENCIONALES DE LOS MOTIVOS CÓMICOS

Como sucedía con los motivos en general, ya fuesen de la seriedad o cómicos, no podemos hablar de una intención en un motivo porque es algo abstracto. Sólo podemos hablar de intenciones cuando se concretan en las obras. Las intenciones hay que analizarlas la práctica, en el análisis de cada autor individual. Un mismo motivo cómico puede ser utilizado con diversas intenciones. Así por ejemplo, el Arcipreste de Hita subvierte el motivo del viaje iniciático con una intención claramente subversiva desde un estrato periférico hacia el estrato central. En esta obra se pone en tela de juicio las representaciones colectivas y la ideología sobre las que se sustentaba el estrato central del polisistema. El honor, la nobleza, la iglesia, etc. son degradados y

²²⁸ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, cit., p. 125.

cuestionados. Sin embargo, la intención con la que Alonso Castillo de Solórzano²²⁹ subvierte el mismo motivo es radicalmente distinta. Castillo Solórzano no utiliza la figura del pícaro para satirizar y denunciar los vicios de la sociedad, sino, muy al contrario, para ridiculizar al propio pícaro. Desde la primera página de la novela es la condición retorcida de su personalidad la que inclina al protagonista hacia el mal. Él es el responsable de sus desgracias. El mundo y la sociedad son justos con él: su vida acaba mal porque él se comporta mal. Frente a la subversión desde el estrato periférico de *El Libro de Buen Amor*, las *Aventuras del Bachiller Trapaza* se hace desde la posición defensiva del estrato central con respecto a los nuevos valores que le amenazaban. Alonso Castillo de Solórzano nos proporciona la visión conservadora del estrato dominante.

²²⁹ Cfr. A. Castillo de Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986.

**III. ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO Y COMPARADO
DEL MOTIVO HUMORÍSTICO DEL VIAJE
EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA E INGLESA:
*GUZMÁN DE ALFARACHE, EL BUSCÓN,
TOM JONES Y MOLL FLANDERS***

1. EL MOTIVO PICAresco

El pícaro y la picaresca han suscitado especial atención ya desde los primeros estudios filológicos españoles¹. Por ello no es de extrañar que sean tantos y tan variados los argumentos e ideas que se han lanzado sobre dichas categorías analíticas. Sin embargo, y a pesar de tan loables esfuerzos, aún hoy en día sigue sin haber un consenso sobre su significado.

Fernando Cabo Aseguinolaza analiza las orientaciones fundamentales de la crítica picaresca, distinguiendo entre una orientación referencialista, una orientación formal y una orientación comparatista. A grandes rasgos, la orientación referencialista sostiene que las novelas picarescas reflejan de forma realista el estado social de la época en la que se sitúan sus protagonistas, de manera que el realismo se convierte en la clave del género; la orientación formal insiste en la forma autobiográfica y en el punto de vista único que se deriva de la misma, y la orientación comparatista insiste en el carácter supranacional del modelo picaresco, que no se limita a la literatura española, sino que se extiende por otras literaturas europeas².

Este último enfoque comparatista justifica el análisis comparativo que realizaremos en este trabajo entre la novela picaresca española e inglesa. Y en cuanto a las orientaciones referencialista y formal, constituyen las dos posturas básicas, en cierta forma antitéticas, que han tratado de definir lo picaresco atendiendo, respectivamente, al contenido y a la forma como rasgos definitorios de lo picaresco.

Los estudiosos que consideran que lo picaresco está definido por el contenido son, con mucho, los más numerosos. Desde su punto de vista, la picaresca se define por la persistencia en diferentes obras de determinados temas. Un primer grupo, quizá también el más numeroso, vincula la picaresca a las condiciones sociales, económicas y políticas de la España de los siglos XVI y XVII. Américo Castro, en 1935, publicó un

¹ Según Fernando Cabo Aseguinolaza, “la imagen actual de la picaresca [...] es resultado en sus grandes líneas de la crítica de los siglos XIX y XX; si bien [...] algunos de sus elementos fundamentales proceden del siglo XVIII” (F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 10). Como indica Cabo, fue Juan José López de Sedano quien, en su *Parnaso Español*, de 1770, propuso por primera el concepto de “invención y estilo picaresco”, y la noción de “novela picaresca” no se afianzó entre la crítica hasta la última década del siglo XIX (cfr. *ibidem*, pp. 11-16). Vid. además F. Cabo Aseguinolaza, “La novela picaresca y los modelos de la historia literaria”, en *Edad de Oro*, 20, 2001, pp. 23-38.

² *Ibidem*, pp. 16-44.

artículo con el título “Perspectiva de la novela picaresca”³, en el que, partiendo de *El Lazarillo de Tormes*, consideraba la picaresca como resultado de las fuerzas individualistas en oposición a los mitos heroicos tradicionales de los cantares de gesta y las novelas de caballerías. En una sociedad como la española de la época, preocupada por la honra y que fundamentaba sus valores morales en la noción de casta, el género picaresco sólo podía exhibir personajes populares de genealogía antihonrosa. Poco después, el mismo Américo Castro afinó esta idea y ligó más directamente la literatura picaresca con los judíos conversos de la sociedad española de los siglos XVI y XVII, al considerar que la preocupación por la hidalguía propia de la novela picaresca y la visión negativa del mundo eran consecuencia de la posición social de los conversos⁴.

Marcel Bataillon⁵ y Maurice Molho⁶ ahondaron en sendos estudios en esta línea abierta por Américo Castro, que vincula lo picaresco a la honra. Para el primero, la situación de los conversos fue la causa directa del auge de la novela picaresca y del tono cómico que, en su opinión, tiene. El segundo considera que “precisamente porque el honor es en España el principio rector de toda la vida social y moral... es por lo que se instituye, aquí y no en otros sitios, el mito del pícaro, ejemplar encarnación del antihonor”⁷, y vincula este antihonor a cierto carácter subversivo de este tipo de obras. Antonio Rey Hazas⁸ incide en ese carácter subversivo de la novela picaresca al sostener que la poética de dicha novela se adecua perfectamente por sus factores formales, estructurales y semánticos a la intención de ciertos escritores que, por motivaciones más o menos afines, realizan una protesta social a través de la literatura. Como Alan Francis⁹ o José Antonio Maravall¹⁰, Rey Hazas diferencia los autores claramente subversivos de aquellos que están integrados en la sociedad y que, por tanto, utilizan la estructura picaresca para censurar moralmente desde la ideología integradora.

En la línea de Molho de considerar la literatura picaresca como una sátira social

³ Cfr. A. Castro, “Perspectiva de la novela picaresca”, en A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 83-105.

⁴ Cfr. A. Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 581.

⁵ Cfr. M. Bataillon, “Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)” en M. Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 203-243.

⁶ Cfr. M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ Cfr. A. Rey Hazas, “Poética comprometida de la novela picaresca”, en *Nuevo hispanismo*, I, 1982, pp. 53-76. Vid. además A. Rey Hazas, *La novela picaresca*, Madrid, Anaya, 1990.

⁹ Cfr. A. Francis, *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978.

¹⁰ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.

subversiva de la España de la época, F. W. Chandler ya veía a principios del siglo pasado en la literatura picaresca una forma de expresión satírica y correctiva que utiliza la comicidad de una figura antiheroica, y que es el resultado de la sociedad del momento¹¹.

Frente a estos autores citados y a otros como Ludwig Pfand¹², Manuel Montoliu¹³ o Carlos E. Mesa¹⁴, que ligan indisolublemente la picaresca y la España del Barroco, existe otra corriente crítica que atiende al contenido de la novela picaresca, pero que no la restringe al ámbito hispánico. Parker¹⁵, en un estudio de 1975, identifica la literatura picaresca con la literatura de delincuencia, de modo que la nómina de obras que podemos incluir bajo este membrete se amplía a obras de la literatura europea como el *Simplicissimus* de Grimmelshausen, *Moll Flanders* de Defoe o *Gil Blas* de Lesage.

José Antonio Maravall¹⁶ y Tierno Galván¹⁷ proponen abandonar las limitaciones que supone considerar las obras desde una perspectiva exclusivamente literaria y abordarlas desde categorías socio-económicas. Ambos autores, salvando ciertas diferencias entre ellos, consideran que la novela picaresca es la expresión literaria de una sociedad en crisis. El viejo modelo feudal está siendo sustituido por estructuras socioeconómicas capitalistas. El pícaro encarna a las nuevas clases capitalistas que aspiran a medrar en una sociedad extremadamente jerarquizada e inmovilista, cuya cúpula de poder está ocupada por las clases aristocráticas ultraconservadoras que, con frecuencia, utilizan la novela picaresca como forma de propaganda simbólica de sus valores, como contención de la amenaza que suponía para ellos la movilidad social asociada a la nueva burguesía, y como alerta ante ciertos aspectos de la sociedad que debían ser cambiados para evitar que una excrecencia socialmente peligrosa como el pícaro apareciese. En esta línea, Carlos Blanco Aguinaga¹⁸ señala que habría que poner

¹¹ Cfr. F. W. Chandler, *La novela picaresca en España*, Madrid, España Moderna, 1912.

¹² Cfr. L. Pfand, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona, Gili, 1933, pp. 291-320.

¹³ Cfr. M. Montoliu, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1942, pp. 253-324.

¹⁴ Cfr. C. E. Mesa, "Divagaciones sobre literatura picaresca", en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI, 1971, pp. 558-617.

¹⁵ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1975.

¹⁶ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit.

¹⁷ Cfr. E. Tierno Galván, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974.

¹⁸ Cfr. C. Blanco Aguinaga, "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 49-65.

en relación la picaresca con el sistema socioeconómico de la etapa de transición del modo de producción feudal al capitalista, y con los diferentes momentos e ideologías que en dicha etapa se originan. En consecuencia, tanto Maravall como Tierno Galván sostienen que la picaresca no puede limitarse a España, sino que hay que ampliarla a Inglaterra o Francia, ya que esta transición del feudalismo al capitalismo no es exclusiva de España.

Aunque menores en número, la perspectiva formalista para estudiar la picaresca no ha carecido de nombres ilustres¹⁹. Fernando Lázaro Carreter propuso considerar el concepto de picaresca en su proceso de formación, es decir, atendiendo al orden secuencial en el que fueron concebidas las obras. De este modo, tendremos que distinguir entre los autores que abrieron camino inaugurando una poética y los que, aceptándola sin más o transformándola, se apropiaron de ella²⁰. Lázaro Carreter se propone, a través de una visión dinámica, salir del razonamiento circular a que lleva la intención de definir el género según el procedimiento inductivo, que extrae rasgos comunes de un conjunto de obras o que prejuzga a una de ellas como espécimen puro. Juzga excesiva la atención que se le ha prestado al contenido y propone dedicar la atención a los rasgos estructurales. De acuerdo con Lázaro Carreter, la base constructiva del género está en *El Lazarillo de Tormes* y en el *Guzmán de Alfarache*: sucesión de peripecias narradas de forma autobiográfica, un relato de la realidad cotidiana articulado en torno al servicio a varios amos y relato como explicación de un estado final.

Desde una perspectiva más limitada, si bien más profunda, Francisco Rico²¹ y Alfonso Rey²² coinciden bastante con las posiciones de Lázaro Carreter, al vincular el primero novela picaresca con el punto de vista y el segundo con el “narrador fidedigno”. A partir de un estudio de *El Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico considera el punto de vista narrativo como principio de coherencia de la trama, estilo, tesis y estructura de la novela picaresca. Fernando Cabo Aseguinolaza, por su parte, destaca la importancia del relato autobiográfico en la novela picaresca, pero

¹⁹ Cfr. al respecto F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., pp. 45-73.

²⁰ Cfr. F. Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto de novela picaresca”, en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.

²¹ Cfr. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

²² Cfr. A. Rey, “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, en *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 55-75.

enmarcándolo en un contexto más amplio de tipo dialógico (al que denomina “acto picaresco”), en el que la narración del pícaro, como se indica expresamente en el *Lazarillo de Tormes*, se realiza a instancias de otro personaje:

“Mi hipótesis es que esta configuración de la autobiografía de Lázaro, como inmersa en una situación independiente, y anterior a ella, es la que define en general la autobiografía picaresca. Será ésta, pues, relato motivado, dependiente, fenoménico, interesado, impuesto. Lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que esta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo sus significado: el yo de la situación de la narración”²³.

No obstante, aunque el nivel de la situación narrativa resulte necesario para la definición del relato picaresco, no es suficiente en sí mismo, en opinión de Fernando Cabo, para dar cuenta de la naturaleza de las obras vinculadas a la picaresca, pues es preciso considerar otros aspectos, como los relacionados con su estilo y con la recepción inmanente de las obras²⁴.

En nuestra opinión, el problema fundamental con el que se encuentran las perspectivas formalistas y de contenido es que son demasiado rígidas y limitadas. Atendiendo a los aspectos exclusivamente formales, una obra como *Las Aventuras del Bachiller Trapaza* no podría ser considerada en modo alguno una novela picaresca, ya que no recurre a la narración autobiográfica en primera persona, a pesar de que, con la excepción única de este rasgo, se podrían identificar la totalidad de sus características con las de *El Buscón* de Quevedo, considerada por todos como una obra central y canónica del género. Asimismo, los estudiosos que vinculan la picaresca a la sociedad española del momento incurren en los mismos errores que los antiguos comparatistas franceses: caen una y otra vez en la afirmación de la existencia de la literatura nacional diferenciada de las literaturas de otros países. Considerar picaresca una novela como

²³ F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., p. 63.

²⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 74-142. Vid. además F. Cabo Aseguinolaza, “Palabra de pícaro: la representación discursiva como representación del mundo”, en *Tropelías*, 15-17, 2004-2006, pp. 21-31.

Marcos de Obregón y no hacer lo mismo con el *Gil Blas* de Lesage, cuando las deudas de la primera con la segunda son tales que llegó a ser considerada por varios críticos de la época como una traducción un tanto libre, es, cuando menos, discutible. No incurren en ese error los estudios de José Antonio Maravall ni de Tierno Galván, al vincular lo picaresco a procesos socioeconómicos supranacionales. Para poder entender el fenómeno picaresco en toda su complejidad, consideramos que sería adecuado partir de una perspectiva lo más amplia posible, que permita aunar dentro de dicho fenómeno obras procedentes de diferentes países y de diferentes momentos históricos.

En 1974, Ulrich Wicks²⁵ publicó un artículo que, a nuestro entender, contribuyó de manera muy significativa a resolver el problema de la picaresca. En este artículo, Wicks denuncia la confusa utilización que se ha hecho del término picaresca: por un lado, nos hemos referido con este término a un episodio cerrado propio de la literatura de los siglos XVI y XVII en España, y, por otro, se utilizó para referirse de forma ahistórica a una tradición narrativa abierta. Wicks propuso reconciliar ambos usos a partir de un acercamiento modal a la naturaleza de la narrativa picaresca basada en el espectro de modos de la ficción que diseñó Robert Scholes²⁶ para las posibles relaciones entre mundo real y ficticio. Los modos son tipos ideales y no compartimentos estancos en los que encasillar las diferentes obras, de modo que una obra puede participar de varios modos a la vez, aunque siempre predominará uno de ellos. Esto es debido a que los modos son formas narrativas “primitivas”, que no imponen ninguna concreción específica. Estas concreciones vendrán dadas por los usos individuales e históricos que hace cada autor. Wicks define el modo picaresco como “el de un protagonista antiheroico, peor que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro, en el cual se encuentra en un eterno viaje de problemas que le permiten ser alternativamente explotador y víctima de ese mundo”²⁷. Este modo picaresco, que satisface de forma inconsciente nuestro deseo de viajar por un mundo desordenado y caótico, se opone al modo *romance* que responde a nuestra necesidad inconsciente de participar en un mundo armónico, ordenado y bello.

Precisamente de esta oposición entre el modo *romance* y el modo picaresco

²⁵ Cfr. U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, en *Publications of the Modern Language Association*, Gravenhage, 89, 1974, pp. 240-249.

²⁶ Cfr. R. Scholes, “Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre” en *Novel*, 2, 1969, pp. 101-11.

²⁷ U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, cit., p. 242.

surge una de las características definitorias del modo picaresco, que no había sido contemplada por Wicks en su definición: la comicidad. Resulta significativo que todas las obras construidas en torno al modo picaresco siempre contengan, en mayor o menor medida, pasajes cómicos. Ello es debido a que el lector percibe inevitablemente la oposición entre el héroe picaresco, peor que nosotros y que se enfrenta un mundo peor que el nuestro, con el héroe épico o trágico, muy por encima de nuestras cualidades de hombres corrientes y en lucha con un mundo sublimado. Cualquiera de las cuatro teorías de la risa recogidas en la parte teórica -teorías del contraste, de la ambivalencia, de la incongruencia y de la sorpresa- pone de manifiesto que la risa, y por tanto la comicidad, surgen del contraste entre el mundo armónico y ordenado de la seriedad y el paródico y subvertido de lo cómico. Incluso una obra con un contenido tan religioso como *Guzmán de Alfarache* incurre una y otra vez en situaciones cómicas, al presentarnos un personaje que actúa exactamente al contrario de lo que se espera de él y una sociedad que es el reverso de los mundos sublimados de las tragedias y las epopeyas. Así, por ejemplo, los lances amorosos de Guzmán arrancan más de una carcajada al lector al percibir este, probablemente de forma inconsciente, el contraste entre el modo en que se desarrollan los amoríos de Guzmán y la forma en que lo hacían en las obras construidas en torno al modo romance. Frente a las relaciones amorosas idealizadas de los caballeros andantes o de las novelas pastoriles, Guzmán parece moverse siempre por el interés personal, cuando no por la lujuria. El amor puro e idealizado de Tirante y la princesa de Grecia o de Hipólito y Placer de mi Vida en *Tirante el Blanco* es reducido casi a un intercambio comercial entre Guzmán y la hija de un empresario estafador en el primer matrimonio del pícaro, o, como sucede en su segundo matrimonio, a la relación entre un proxeneta y su prostituta.

Pocas obras se han mantenido tan fieles al modo picaresco como *El Buscón*²⁸. No hay un solo aspecto de la obra que no sea peor que la realidad: el protagonista, Pablos, es un héroe mezquino, egoísta y cruel; la sociedad es un inmeso campo de batalla en el que hombres degradados luchan entre ellos movidos únicamente por el

²⁸ De entre las ediciones existentes de la obra de Quevedo, podemos destacar las siguientes: F. de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993; F. de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, en P. Jauralde Pou, *La novela picaresca*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001; F. de Quevedo, *El Buscón*, ed. de P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005 y F. de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española, -Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

interés personal; y los lances y aventuras a los que tiene que someterse el protagonista en su lucha por salir adelante en esta sociedad degradada son necesariamente ridículos y disparatados. De ahí que *El Buscón* sea, de las cuatro obras contempladas en este trabajo de investigación, la que presenta más elementos cómicos. De hecho, difícilmente podrá encontrar el lector un sólo pasaje serio en la obra de Quevedo. Absolutamente todo el mundo recreado por Quevedo es el reverso del modo romance y, por lo tanto, resulta cómico.

Frente a los héroes idealizados del modo romance, Quevedo nos presenta un protagonista mezquino y miserable: no hay nada de los gloriosos linajes de las novelas de caballerías o grandes obras épicas, sino que, muy al contrario, Pablos es hijo de un barbero ladrón y una bruja prostituta; las heroicas aventuras de Roldán u Odiseo son gamberradas en la escuela, robos a su amo don Diego o falsa mendicidad de la mano de don Toribio; y grandes señoras y terroríficos gigantes son reducidos al licenciado Cabra, un clérigo avaro que mata de hambre a sus pupilos, un ama ladrona que no duda en compincharse con Pablos para robar al noble don Diego, un maestro de esgrima loco que huye cuando tiene que batirse o una cofradía de pícaros que se dedica a la falsa mendicidad.

La franca carcajada que acompaña al lector de *El Buscón* se ve mitigada en *Moll Flanders*, aunque ello no quiere decir que la obra carezca de pasajes cómicos. La obra de Defoe nos presenta a una protagonista peor que nosotros -una ladrona que llega hasta prostituirse-, en lucha con un mundo poblado por seres curiosos e interesados, por lo que no es de extrañar que surja en el lector una sonrisa con alguno de los pasajes contruidos como el revés de la seriedad del modo romance. Así, las puras y elevadas relaciones amorosas de los personajes de *Tirante el Blanco*, que citábamos como ejemplo de las propias del modo romance al hablar de el *Guzmán de Alfarache*, contrastan con el engaño que Moll y su amiga urden para conseguir que el capitán del barco se case con la segunda. Y lo mismo sucede, por citar otro ejemplo, con el episodio del juicio en Londres, donde, en lugar de luchar por una sociedad mejor, como sería propio del modo romance, la protagonista se hace pasar por una gran señora para burlar por segunda vez al tendero que la había denunciado.

El eje de las aventuras de Tom Jones es el amor. No sólo su objetivo es casarse con Sophia Western, sino que, para conseguirlo, los problemas a los que se enfrenta en ese viaje son grotescos lances amorosos. Como sucedía en el *Guzmán de Alfarache*, la

comicidad surge al reducir el trivializado amor de obras como *Pamela o la virtud recompensada*, de Samuel Richardson, al escarceo sexual con la hija de George el Negro entre unos arbustos, inmediatamente seguida por una pelea al ser sorprendidos los amantes por el reverendo Thwackum y Blifil.

Probablemente de forma inconsciente, lo que está haciendo Wicks con mucho acierto al proponer la categoría analítica “modo picaresco” es desplazar los estudios de la picaresca desde la perspectiva genérica hacia la propia de la temología de la literatura comparada, ya que, como fácilmente se observará, existe cierta correspondencia entre el concepto de *modo*, el de *mito* de Claudio Guillén²⁹ -con cuyas ideas Wicks confiesa tener muchas deudas- y el de *motivo* que hemos desarrollado en la parte teórica de esta investigación, y que Elisabeth Frenzel definió como situación o constelación que sirve como modelo arquetípico, que posee cierto dinamismo que lo convierte en la base sobre la que los diferentes autores construyen sus propias creaciones estéticas³⁰. Este desplazamiento nos permite superar las limitaciones de las perspectivas formalistas y de contenido, al dotar al concepto de picaresca de una amplitud lo suficientemente grande como para abarcar gran cantidad de obras que comparten características comunes y, al mismo tiempo, vincular estas obras con el entorno sociocultural individual de cada una, ya que no hay que olvidar que una de las premisas fundamentales de la literatura comparada, de la que nos hemos hecho eco en los presupuestos metodológicos de esta investigación, es la atención a “lo uno y lo diverso”. Así, esta investigación se acerca al fenómeno de la picaresca enfocándola como un motivo y no como un género literario, con la intención de sacar a la luz las características comunes que podrían definir dicho motivo y, al mismo tiempo, sin perder de vista la individualidad de cada obra, que la vincula a un momento, un lugar y un autor determinados, y que hace de ella una obra única.

²⁹ Claudio Guillén define *mito* como “una situación esencial o estructura de significado” (C. Guillén, “Towards a Definition of the Picaresque”, en *Third Congress of the International Comparative Literature Association*, Gravenhage, Mouton, 1962, pp. 252-266, p. 253.)

³⁰ Cfr. C. Naupert, “Temología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?”, cit., p. 22.

2. EXPLICACIÓN GENÉTICA DEL MOTIVO PICAresco

En la parte teórica de esta tesis doctoral hemos señalado que las explicaciones genéticas de cualquier fenómeno relativo a la literatura cómica pasaban por trazar la relación del fenómeno con respecto al mismo fenómeno en su versión seria, y la relación de dicho fenómeno cómico como otros fenómenos cómicos análogos.

2. 1. EL MOTIVO DEL VIAJE INICIÁTICO Y EL MOTIVO PICAresco

Muchos han sido los autores que han señalado la naturaleza cómica del motivo picaresco¹, y ya desde los primeros estudios se ha dicho que la picaresca es el envés del mundo idealizado de las novelas de caballerías². Sin embargo, en nuestra opinión, una afirmación de esta naturaleza, aunque no es falsa, es demasiado general como para aportar una explicación concluyente de la picaresca. En este aspecto, el enfoque temático y la literatura comparada pueden ayudarnos a sacar a la luz datos más específicos que nos ayuden a concretar más la explicación.

Al definir lo picaresco como un motivo en lugar de como un género, hemos afirmado que una de las características fundamentales del motivo es la comicidad. El carácter cómico de dos de las cuatro novelas que serán objeto de estudio de esta tesis doctoral es evidente: *El Buscón* de Quevedo y *Tom Jones* presentan un tono cómico y festivo inequívoco. No sucede así con *Guzmán de Alfarache* y *Moll Flanders*. En cuanto a la obra de Mateo Alemán, consta de un componente narrativo y de un componente argumentativo. Martínez Bonati³ distingue en los textos narrativos con narrador heterodiegético las frases miméticas del narrador, que poseen el atributo de veracidad y son las que narran la historia de los personajes, las frases no miméticas del narrador, que transmiten las ideas del narrador atribuibles en último término al autor, y las frases de los personajes, que son las que pronuncian los propios personajes. Las frases miméticas del narrador se “enajenan” en mundo, de modo que el lector no percibe esas frases como lenguaje, sino que aprecia directamente los hechos que transmiten, mientras que las otras sí que se perciben como lenguaje: las frases no miméticas del narrador se

¹ Cfr. M. Bataillon, “Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)”, cit; F. W. Chandler, *La novela picaresca en España*, cit.

² Cfr. A. Castro, “Perspectiva de la novela picaresca”, cit.

³ Cfr. F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Seix Barral, 1972.

perciben como el lenguaje del narrador, y las frases de los personajes como el lenguaje de los personajes.

El narrador de *Guzmán de Alfarache* no es heterodiegético, sino homodiegético -autodiegético-, de manera que las frases no miméticas del narrador son atribuibles al propio Guzmán. Así pues, el componente narrativo del *Guzmán* se desarrolla a través de las frases miméticas del narrador autodiegético, y su componente argumentativo a través de las frases no miméticas del narrador autodiegético. Resulta obvio a cualquier lector que el componente argumentativo -las continuas reflexiones morales de Guzmán- no tiene ningún efecto cómico. Sin embargo, las frases miméticas del narrador, por medio de las cuales Guzmán escribe las cosas que le ocurren, sí lo poseen. Nos se puede negar el efecto cómico, por ejemplo, del episodio en el que Guzmán es burlado por sus familiares en Génova.

Asimismo, en ocasiones, las frases de los personajes también provocan la sonrisa del lector, ya que con frecuencia son ingeniosas.

Hoy en día puede que el efecto cómico de las frases miméticas del narrador y las frases de los personajes se vea atenuado por tres razones fundamentales. En primer lugar, han pasado muchos años desde su publicación, y las historias que se cuentan pueden no parecerle demasiado graciosas al lector actual, pero sin duda sí lo eran para los lectores de la época. En segundo lugar, el componente argumentativo es muy extenso, y su moralidad puede atenuar la sensación de que la obra en su conjunto sea cómica. Y en tercer lugar, en la segunda parte del *Guzmán*, Alemán corrige continuamente a Mateo Luján de Sayavedra, el autor del *Guzmán* apócrifo, e imita sus episodios, de manera que la comicidad muchas veces deriva de la comparación entre los episodios de Alemán y los episodios de Luján que se imitan. Si no se tiene en cuenta este aspecto satírico de la segunda parte de la obra, no se puede advertir la comicidad⁴. Así, el pasaje en el que el Guzmán de Alemán parte camino de su condena a galeras y es despedido por las prostitutas, que lloran escandalosamente y se mesan los cabellos, constituye una burla del mismo pasaje en el que el Guzmán de Mateo Luján de Sayavedra, saliendo de Valencia también camino de galeras, busca con la mirada a su

⁴ Sobre la dialéctica entre el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y la obra apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra, cfr. A. Martín Jiménez, «Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

amada Isabela, por culpa de la que ha acabado condenado, y no la encuentra⁵. En este caso, la comicidad del pasaje de Alemán no surge no tanto del contraste con el referente de la seriedad, como con el referente de la obra de Luján.

En cuanto a *Moll Flanders*, es evidente que no busca la carcajada franca del lector, como podría ser el caso de *El Buscón* de Quevedo. Sin embargo, esta forma de risa abierta y directa no es una condición sin la cual no podemos considerar una obra cómica. Como se ha señalado en reiteradas ocasiones, existe otra suerte de comicidad, más sutil, que no busca el estallido inmediato, sino la sonrisa por medio de la burla fina y disimulada. Tal es el caso de *Moll Flanders*. El tono irónico de la obra es innegable, y prueba de ello son las primeras páginas en las que el supuesto editor alude a la necesidad de haber tamizado las palabras de la protagonista, o el episodio de Mint, donde Moll y su amiga burlan al capitán de barco para que se case con la segunda. Asimismo, como veremos en el apartado dedicado a la explicación causal del motivo picaresco, la obra responde a todas y cada una de las características de lo cómico.

Todo motivo cómico tiene que tener un referente en la literatura de la seriedad para que la risa surja del contraste entre ambas, ya sea entre lo que debería ser y realmente es (teorías de la incongruencia), entre las emociones experimentadas por el lector (teorías de la ambivalencia), o porque los elementos aparentemente inconexos encuentran de repente su lugar (teorías de la configuración). En la parte teórica hemos hecho reiteradas alusiones al motivo del viaje iniciático que desarrolló Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*⁶. Joseph Campbell no es un estudioso de la literatura, sino de la psicología y la antropología, pero esto no resulta un inconveniente, sino todo lo contrario, ya que los motivos literarios expresan artísticamente las representaciones colectivas de las diferentes culturas. El motivo del viaje iniciático se construye en torno al viaje físico del protagonista. Durante este viaje, el héroe se enfrenta a una serie de pruebas que, una vez superadas, le otorgan un don, y vuelve renovado al lugar del que partió. Por medio de este motivo, se expresa simbólicamente el cambio de rol o de estatus que los individuos experimentamos a lo largo de nuestras vidas. Los seres humanos pasamos de niños a adultos, de solteros a casados, de profanos a iniciados, etc., en la totalidad de las culturas a lo largo del mundo. No hay sociedad en la que las

⁵ Cfr. A. Martín Jiménez, «Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas, cit., pp. 46-47.

⁶ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit.

personas no cambien de estatus en algún momento de sus vidas -aunque solo sea porque experiencias como la maternidad o la entrada en la madurez son universales-. De ahí que el motivo del viaje iniciático forme parte de las representaciones colectivas de culturas pertenecientes a los cinco continentes. Buda, Jesús, Mahoma, Moisés, Jasón, Ulises, Eneas y Dante se embarcan en viajes físicos que simbolizan cambios de estatus. Incluso la narrativa moderna y el cine recurren con frecuencia a este motivo (*El señor de los anillos* o *La Guerra de las Galaxias*). El pícaro, a su manera, también emprende un viaje físico para cambiar de estatus. Insatisfecho con la situación económica en la que se encuentra, abandonará su aldea en busca del medro social y económico que le permita llevar una vida más desahogada. En su afán de medro, el protagonista tendrá que enfrentarse a una serie de aventuras que lo pondrán a prueba. Del mismo modo que el esforzado Ulises tiene que enfrentarse a lestrigones y cíclopes en su regreso a Itaca, el pícaro se enfrenta al hambre, a las miserias y a la hostilidad social. El pícaro, movido por su voluntad de medro, deja atrás familia y amigos y prueba suerte recorriendo diferentes ciudades. En el motivo picaresco, tanto el protagonista como el mundo al que este tiene que enfrentarse para cambiar de estatus es peor que el nuestro. Ni Pablos, ni Guzmán, ni Moll Flanders son los esforzados héroes del modo romance. Los tres tratan de medrar socialmente no apelando a sus virtudes, sino a través del robo y del engaño, lo que, inevitablemente, tendrá un efecto cómico en el lector. Citemos, por ejemplo, el episodio en que Guzmán de Alfarache, compinchado con Sayavedra y un amigo de este que estaba al servicio de un mercader rico, le roba ha dicho mercader alterando sus libros de cuentas. El beneficio pecuniario que podría anunciar un futuro cambio de estatus, en lugar de ser el premio secundario tras una aventura, como sería propio del modo romance, es el resultado de un mezquino y premeditado engaño. El referente serio del modo romance choca con el motivo picaresco que se presenta provocando de este modo la risa en el lector.

Exactamente lo mismo sucede con el personaje y el mundo que nos presenta Quevedo en *El Buscón*. La risa surge del choque entre el referente serio y sus princesas, sus gloriosas y esforzadas aventuras y sus virtuosos héroes, y el mundo y el héroe dibujados por Quevedo, que no son más que el hijo de un barbero ladrón y una prostituta y una sucesión de individuos ridículos, como un licenciado que mata de hambre a sus pupilos, amas ladronas o una cofradía de mendigos especialista en remedar la ropa para ocultar su miseria, cuyos miembros se dan aires de grandes señores

para engañar a sus víctimas.

En cierta manera, Américo Castro estaba en lo cierto cuando afirmaba que la novela picaresca era el envés de las idealizadas novelas de caballerías, bizantinas y pastoriles, ya que era a través de estos tres géneros como se expresaba el motivo del viaje iniciático en la España del siglo XVII. Cualquiera de esos tres géneros desarrolla historias en torno al viaje del protagonista. Los lectores de la época conocían la representación colectiva a la que alude el motivo del viaje iniciático gracias a estos géneros. Sin embargo, no podemos afirmar que la literatura picaresca sea el envés de las novelas de caballerías, bizantinas o pastoriles, porque eso supondría limitar el motivo picaresco a la España del siglo XVII y, como acabamos de ver, el motivo picaresco aparece y reaparece en España, Inglaterra, Francia y Alemania a lo largo al menos de doscientos años -y tampoco cabría esta limitación temporal, ya que varias novelas de Eduardo Mendoza nos presentan a un personaje bajo, peor que nosotros, enfrentado a un mundo hostil⁷. Nos resulta evidente que la risa del lector español del siglo XVII surgía ante la comparación inmediata de las novelas de caballerías o las bizantinas con la novela picaresca, y que, a medida que el lector va perdiendo este referente inmediato, se va perdiendo la comicidad. Prueba de ello es que los lectores actuales se ríen mucho más con *El laberinto de las aceitunas* que con cualquier novela picaresca, ya que la representación colectiva del viaje iniciático expresado simbólicamente a través de un detective nos es mucho más cercana que los libros de caballerías. Pero ello no significa que el motivo picaresco sea el envés de la literatura cabaleresca, sino que el motivo picaresco es el reverso del motivo del viaje iniciático, y que este motivo se expresa simbólicamente en las diferentes culturas de modos diferentes. En una cultura en la que todavía coletean los últimos vestigios del sistema feudal, el motivo del viaje iniciático se expresa simbólicamente por medio de caballeros y pastores idealizados, y su envés, el motivo picaresco, por medio de un individuo mezquino y cínico que no dudaba en recurrir al robo y al engaño con tal de mejorar su posición económica. Hoy en día, en una sociedad científica, el motivo del viaje iniciático suele expresarse, entre otras posibilidades, a través de un detective que se enfrenta al crimen con las armas asociadas a la ciencia: la razón y la inteligencia. El motivo picaresco, en su versión moderna, se

⁷ Cfr. las siguientes obras de Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seis Barral, 1978; *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seis Barral, 1982; *El misterio del tocador de señoras*, Barcelona, Seis Barral, 2001 y *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona, Seis Barral, 2011.

expresa por medio de un individuo demenciado cuyos razonamientos son absolutamente irracionales. Los héroes encarnan los valores de la sociedad. La sociedad ha cambiado. En la sociedad feudal, que se basa en la posesión de las armas, lo lógico es que el héroe sea un caballero. A finales del renacimiento, cuando Cervantes quiere hacer reír a sus lectores, presenta a un personaje que es el revés de un caballero andante. Los lectores del *Quijote* perciben las dos interpretaciones posibles y surge la risa. El siglo XX es una sociedad científica. La ciencia es el resultado de la revolución racionalista y la razón es el instrumento que los hombres del siglo XX tienen para conocer el mundo. Así surgen los detectives como héroes. El detective es la concreción simbólica de esta sociedad, porque se mueve por el mundo con las armas propias del mundo científico: la razón y la inteligencia. La ciencia y la razón sirven al hombre del siglo XX para poner orden en el caos. El mal se simboliza por algo que rompe esa armonía. Un crimen atenta contra la ley porque rompe esa armonía. El crimen inquieta porque rompe el orden. El detective se enfrenta a ese crimen encarnando los valores de la sociedad, usando la inteligencia y la razón y, en concreto, el método deductivo. Cuando el detective descubre al criminal, triunfa sobre los miedos de la sociedad. Como acabamos de decir, Eduardo Mendoza recurre al motivo picaresco. El protagonista de su novela es un hombre peor que nosotros que se enfrenta a un mundo peor que el nuestro y cuyo periplo vital le convierte alternativamente en víctima y verdugo. Este protagonista es el revés de héroe cartesiano de novelistas como Agatha Christie o Conan Doyle. En primer lugar, carece por completo de razón, ya que es un loco, y, en segundo lugar, su lenguaje expresa una forma de razonar totalmente demenciada, ya que el protagonista en todo momento trata de parecer certero y agudo y no deja de ser un pobre imbécil.

Pongamos por ejemplo un episodio de *La cripta embrujada*: al protagonista, el comisario y unas monjas le encargan resolver el caso de la desaparición de unas niñas en un internado de monjas. Para ello lo sacan del manicomio y le dejan libertad para investigar. Lo primero que hace es ir a un burdel donde trabaja su hermana para preguntar allí si alguien sabe algo. Con su hermana está un hombre alto y fornido del que el protagonista deduce por su aspecto que es extranjero, probablemente un marinero cliente de su hermana, pero, al referirse a él, el otro contesta en perfecto español y con cierto deje aragonés. Evidentemente, en aquel burdel nadie sabe nada de las chicas desaparecidas. Tras una breve charla con su hermana, el protagonista se dirige a una pensión cochambrosa donde se dispone a pasar la noche. Apenas si ha llegado cuando el

supuesto cliente de su hermana llama a la puerta. El protagonista abre y el recién llegado irrumpe en la habitación apartándolo con una pistola. A partir del aspecto del intruso, el protagonista infiere un carácter vanidoso y ambigüedad sexual. En consecuencia, le dirige unas palabras con la intención de halagarle y, en cuanto se distraiga, reducirlo. En cuanto ve la oportunidad, lo golpea en la entrepierna y se vanagloria de su inteligencia hasta que cae en la cuenta de que el individuo ya estaba muerto. Entonces decide huir saltando por la ventana. Como había hecho anteriormente, vuelve a hacer una serie de inferencias sobre sus posibilidades de llegar de un salto hasta la casa vecina. Por supuesto, todo su razonamiento resulta erróneo. Afortunadamente para él, unos restos de basura amortiguan el golpe, pero lo dejan sucio y asqueroso.

El procedimiento para provocar la risa que usa Eduardo Mendoza en este episodio es exactamente el mismo que emplea cualquiera de los autores de novela picaresca. El primer paso consiste en la simplificación. De todos los rasgos posibles, Mendoza caracteriza a su personaje atendiendo solamente a uno: la inteligencia. A continuación, de acuerdo con las reglas aristotélicas, debe caricaturizarlo haciendo que este rasgo huya del término medio. En relación a la inteligencia por exceso es ser un superdotado y por defecto un idiota. Mendoza recurre a la lítotes para caricaturizar por defecto: el protagonista es un loco imbécil. El siguiente paso es el desenmascaramiento. El lector, al presentarnos a un detective demenciado, percibe el contraste entre el motivo de la seriedad (un detective como realmente debería ser) y lo que realmente se presenta ante sus ojos. La lítotes (la falta de inteligencia del protagonista) lo desenmascara. No es un detective tan sagaz como él se cree, pues todos sus razonamientos han sido erróneos. En primer lugar, dirigirse a un burdel a preguntar si alguien sabe algo de la desaparición de unas niñas de un internado de monjas es una estupidez, porque las posibilidades de que alguien pueda darle una pista en un lugar cualquiera, sin aparente relación con el caso, en una ciudad de dos millones de personas, son ridículas. En segundo lugar, sus inferencias acerca de la nacionalidad del acompañante de su hermana, del carácter del mismo y de sus posibilidades de llegar de un salto hasta el edificio contiguo son erróneas: el acompañante de su hermana es aragonés, sus halagos son innecesarios porque está muerto y el salto acaba con él entre bolsas de basura. De este modo, Mendoza atrae la atención del lector sobre las debilidades de su personaje, al que despoja de la dignidad del detective que él se había atribuido. Surge entonces la risa

entre el contraste del detective que debería ser y lo que realmente es.

La comicidad del motivo picaresco se desprende del contraste entre la versión seria del viaje iniciático -sea cual sea su expresión- y el mismo mundo, pero degradado, que se nos presenta en el motivo picaresco. El mundo solemne del viaje iniciático de la literatura seria es traspuesto en lo coloquial picaresco. En el siglo XVII español, la representación colectiva que se correspondía con el motivo del viaje iniciático serio se expresaba simbólicamente a través de las novelas de caballerías, las pastoriles y las vidas de santos, y en el siglo XVII inglés a través, por ejemplo, de la literatura idealizada de Richardson. A estas obras hay que añadirles las lecturas clásicas conocidas por todos, como las epopeyas griegas o la *Biblia*. En todas estas obras el motivo de la seriedad se presentaba siempre de forma idealizada. Tanto los héroes épicos de las novelas de caballerías, como los de las epopeyas clásicas, encarnan en su figura las virtudes castrenses -valor, honor, arrojo, fuerza...-; la *Biblia* y las vidas de santos llevan hasta el extremo virtudes religiosas como la piedad, el sacrificio y la generosidad; *Pamela o la virtud recompensada*, las novelas bizantinas y las novelas pastoriles nos presentan protagonistas movidos por los más altos ideales y unas relaciones puras. El motivo picaresco, dada su naturaleza cómica, traspone todo este idealismo en lo coloquial: la piedad, el sacrificio y la generosidad religiosa son convertidas en egoísmo y ruindad, las virtudes castrenses son reducidas a cobardía y engaño y las relaciones puras en sórdida lucha entre individuos.

2. 2. LA TRADICIÓN LITERARIA DEL MOTIVO PICARESCO

A pesar de que la tradición filológica sitúa el origen de la novela picaresca en el siglo XVI o XVII español -depende de si el estudioso de la literatura acepta el *Lazarillo de Tormes* como novela picaresca o no-, el *Lazarillo* no es la primera concreción literaria del motivo picaresco entendido como “el de un protagonista antiheroico, peor que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro, en el cual se encuentra en un eterno viaje de problemas que le permiten ser alternativamente explotador y víctima de ese mundo”⁸. Este conflicto de un héroe bajo con un entorno hostil ha sido casi una constante en la literatura universal. Ya aparece en el *Satyricon* de Petronio

⁸ U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, cit., p. 242.

Árbitro, en *El asno de oro* de Lucio Apuleyo y en otras obras clásicas, para reaparecer en la Edad Media a través de la literatura goliardesca, uno de cuyos representantes hispánicos es Juan Ruiz, arcipreste de Hita, autor del *Libro de Buen Amor*; en las maqamat árabes de fines del siglo X del persa Al Hamadani; en los fabliaux franceses de los siglos XII y XIV; en la novela en verso *Espill* (1460) del valenciano Jaume Roig; en las narraciones folclóricas del ladino aldeano medieval *Till Eulenspiegel*, compendiadas por primera vez en 1515 en una antología alemana; en Giovanni Boccaccio y en el Arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo; en *La Celestina* de Fernando de Rojas y sus continuaciones; en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado; en *El Momo* de León Battista Alberti, y en un largo etcétera⁹. No podemos, por tanto, ofrecer una explicación genética de las diversas concreciones del motivo desde los orígenes de la literatura universal, y que rastree su evolución a lo largo de dos mil años de historia y de cinco continentes. Por ello, nos hemos visto obligados a reducir nuestra explicación genética a aquellas obras en las que la trama está dominada por el motivo picaresco y no es un elemento de contenido menor, y centrarnos en España y en Inglaterra, que es dónde fueron escritas las obras objeto de estudio de esta tesis doctoral, y en Francia y en Alemania, ya que sirven de puente entre España e Inglaterra. Es verdad que la comparación entre Mateo Alemán, Quevedo, Daniel Defoe y Henry Fielding podría llevarse a cabo sin hacer referencia alguna a Lesage o Grimmshausen, pero también es cierto que es más completa por incorporar dos obras de transición, que progresivamente van introduciendo elementos de la nueva sensibilidad ilustrada y capitalista en el motivo.

En España, cronológicamente, la primera obra dominada exclusivamente por el motivo picaresco es *El Lazarillo de Tormes*. Las tres primeras ediciones conservadas de la novela *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* son de 1554, y corresponden a Burgos, Amberes y Alcalá de Henares. Para la fecha de redacción, el filólogo puede encontrar algunas pistas en el propio texto: se dice que el padre de Lázaro murió en una expedición a los Gelves, se citan los “cuidados del rey de Francia” y unas Cortes celebradas en Toledo. La expedición militar puede referirse a la de 1510 o 1520, hubo unas Cortes en Toledo en 1525 y otras en 1538 y 1539, y los cuidados del rey de Francia pueden aludir a la prisión de Francisco I en 1525, tras la derrota de Pavía.

⁹ Cfr. C. E. Mesa, “Divagaciones sobre literatura picaresca”, cit., pp. 564-565.

De todo ello concluimos que la obra fue redactada por fuerza entre 1525 y 1554¹⁰.

En cuanto a la autoría, tampoco hay ningún dato definitivo que haya hecho decantarse unánimamente a la crítica por un autor u otro. Hay quienes han propuesto a fray Juan de Ortega, quienes han optado por Diego Hurtado de Mendoza, quienes lo han hecho por algún escritor cercano a los hermanos Valdés, por Sebastián de Orozco y otras muchas posibilidades, por lo que consideramos que lo más acertado es seguir considerando anónima la obra.

La novela se presenta como una autobiografía escrita a modo de carta por Lázaro de Tormes a un destinatario al que se le llama “Vuestra Merced”, el arcipreste de San Salvador, que es el protector del narrador. La razón por la cual Lázaro escribe esta carta es que, siendo pregonero en Toledo y, estando ya felizmente casado, recibe una carta de un desconocido en la que se le pide que se le relate “el caso”, que no es sino el rumor de que la mujer del propio Lázaro es la amante del arcipreste de San Salvador. Con esta excusa, Lázaro muestra especial interés por demostrar a quien denomina “Vuestra Merced” que su situación actual es el resultado del ignominioso camino marcado desde su nacimiento.

La obra consta de un prólogo en el que el protagonista expone las razones por las cuales escribe la carta y por siete capítulos de extensión muy desigual en los que cuenta sus aventuras. Los tres primeros tratados relatan la infancia del protagonista junto a los tres primeros años que tuvo en su vida: el ciego, el clérigo y el hidalgo. El hambre domina esta primera parte de la vida de Lázaro y es el motor que desencadena la acción. El tratado cuarto es extremadamente breve, y en él se cuenta la experiencia de Lázaro con un fraile de la Merced; en el quinto aparece por primera vez en la obra una aventura

¹⁰ No existe unanimidad entre los críticos a la hora de datar *El Lazarillo de Tormes*. Estudiosos como Joseph Rikapito o Rosa Navarro Durán optan por una fecha temprana, cercana a 1530, mientras que otros como José Manuel Blecua, Amado Isasi Angulo o Francisco Rico optan por una fecha de composición próxima a la edición de 1554. Cfr. A. Blecua, “Fecha de composición”, en *El Lazarillo de Tormes*, ed. de A. Blecua, Madrid, Castalia, 1975, pp. 9-15; A. Isasi Angulo, *Lazarillo de Tormes*, ed. de A. Angulo, Barcelona, Editorial Bruguera, 1978, pp. 62-64; R. Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del “Lazarillo de Tormes”*, Madrid, Gredos, 2004 y F. Rico, “Primeras ediciones, fecha”, en *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 21-30.

J. V. Rikapito, “Las cortes”, en *Lazarillo de Tormes*, ed. de J. V. Rikapito, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 15-24.

en la que Lázaro no es el protagonista, sino que se centra en su amo el buldero; en el séptimo se nos habla de un alguacil, y la obra concluye cuando el protagonista consigue el cargo real de pregonero de vinos casándose con la criada del arcipreste de la iglesia toledana de San Salvador. Dado que la extensión de los tratados es extremadamente desigual, la unidad de la obra se funda en la autobiografía y en la explicación de la situación de deshonor desde la que narra el protagonista.

A partir de este breve argumento, y gracias al extraordinario éxito obtenido, quedaron fijadas las convenciones de lo que comúnmente se ha venido llamando novela picaresca española, que tantos autores siguieron en mayor o menor medida a lo largo del siglo XVII¹¹ y que no es sino la forma que toma el motivo picaresco en España.

Primeramente, se trata de un relato autobiográfico, lo que determina el punto de vista de la obra, que nos ofrece una visión unilateral del mundo narrado. Así, el protagonista se desdobra en autor y personaje. El protagonista-autor parte del presente para explicar el pasado e incorpora una lección moral en el desenlace, y el protagonista-personaje lleva a cabo una serie de aventuras que sirven como ejemplo de lo errado de su actuación. El resto de personajes que circulan por la obra están subordinados a esta perspectiva pegada al punto de vista del personaje.

La narración autobiográfica acarrea inevitablemente que se trate de un relato retrospectivo, ya que se cuenta la historia desde el presente de la narración para evocar el pasado de lo narrado.

Las peripecias de Lázaro se presentan por medio de una sucesión de episodios independientes entre sí, pero que quedan integrados en la estructura general del relato por la presencia en todos ellos del protagonista. Tiene, por tanto, un carácter episódico que confiere a la novela una estructura abierta, que permitiría incluir o excluir determinados pasajes sin que por ello se resienta la unidad del libro. En palabras de Zamora Vicente,

“el personaje habla en primera persona y narra su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida, condicionada constantemente por el medio hostil. Todo va siendo, en el devenir de la novela, adjetivo y lateral. Lo único que le da consistencia es la circunstancia del héroe, de ser vivido todo por el mismo personaje. Las cosas y los acaeceres no tienen concatenación alguna, son puros azares, como la vida, lo menos sujeto a una ley previa. Esto condiciona también

¹¹ Cfr. A. Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columba, 1962, p. 15.

la estructura del libro, que, naturalmente, no tiene tampoco esquemas preconcebidos. Muchos capítulos podrían quizás ser suprimidos sin que la economía total sufriera”¹².

Las diferentes aventuras del pícaro, que suelen estar relacionadas con el servicio de varios amos o con su vagabundeo, hacen que la obra quede configurada como una novela itinerante, lo que permite al autor desplegar ante el lector diversos y variados personajes y situaciones, de los que hace una pintura satírica. Acercándose a la caricatura, deforma la realidad, y así nos muestra el lado negativo de la sociedad. Tiene, por tanto, un indiscutible carácter moralizador, que viene dado no solo por esta pintura satírica de la sociedad, sino por la conclusión final, por la situación a la que se ve abocado el pícaro al final de su vida y desde la que nos cuenta sus aventuras. Se nos presenta una vida llena de engaños y errores como antiejemlo. A juicio de Zamora Vicente,

“de todos los episodios se desprende una evidente actitud moralizadora. El estoicismo con que soporta todos los reveses (inevitables, frecuentes reveses) y la fría autocrítica con que prepara y valora sus andanzas demuestran que el tan socorrido “senequismo” de la vida española informa al pícaro muy cumplidamente. Esa ética deducida (el autor no tiene interés en exponerla concienzudamente) se apoya en la experiencia larga (suele hablar ya viejo), cuando el personaje se ve de vuelta de las cosas y las gentes. Como digo, se trata de una filosofía de tipo practicista, que no se expone cuidadosa ni detalladamente, sino que se desprende de la actitud general ante los hechos. Sin embargo, en algunas ocasiones, el autor se ve en la necesidad de desarrollar razonamientos para justificar esa actitud, y llega verdaderas disertaciones sobre casuística moral. Pretende usar de lo picaresco como un truco que le valga para ampliar su lección moral, su ladera pedagógica”¹³.

Este afán moralizador no es obstáculo para que *El Lazarillo* sea una obra cómica, sino que, muy al contrario, es cómica precisamente porque intenta moralizar. A lo largo de su periplo vital, Lázaro sirve a siete amos: un ciego, un clérigo, un hidalgo pobre, un fraile de la merced, un buldero, un alguacil y al arcipreste. Cada uno de estos personajes representa vicios sociales que, a juicio del autor, deberían enmendarse. Así, el segundo amo de Lázaro, el clérigo, se comporta con el muchacho con un egoísmo incalificable, hasta el extremo de que el pícaro está a punto de morir de hambre. Aunque

¹² A. Zamora Vicente, *Qué es la literatura picaresca*, cit., p. 15.

¹³ *Ibidem*, pp. 15-16.

tiene bastantes provisiones con las que ambos podrían alimentarse, las guarda bajo llave en un arca, y apenas si le da una cebolla al pícaro cada cuatro días como único sustento. En el mejor de los casos, cuando entraba en aquella casa una cabeza de cordero, a Lázaro le correspondía roer los huesos, no sin que antes el clérigo se hubiese comido hasta los ojos. En el ofertorio, no había blanca que entrase en la concha sin que él la registrase y, por si no fuese suficiente, justificaba su mezquindad con una supuesta templanza que debían contemplar los hombres de Dios. Aunque esto no era estorbo para que en cofradías y mortuorios, cuando el gasto de la comida recaía en otros, comiese hasta hartarse.

El autor del *Lazarillo* recurre a todos los procedimientos de la subversión para parodiar y así moralizar sobre los vicios que, a su juicio, se habían generalizado entre las autoridades eclesiásticas. El primer paso para presentarnos al personaje es la simplificación. El autor del *Lazarillo* no nos presenta a un clérigo con varios rasgos de carácter, sino que reduce su psicología a un sólo rasgo: la tacañería. La elección de este rasgo no es una cuestión aleatoria, sino que funcionará como una sinécdoque. La tacañería del clérigo simboliza la excesiva preocupación del estamento eclesial por los bienes materiales. La risa surge por la disociación en la percepción de dos estructuras habitualmente incompatibles -según defienden las teorías del contraste, de la ambivalencia, de la sorpresa y de la incongruencia- entre el comportamiento ridículo del avaro clérigo y la autoridad que los clérigos ostentaban en la realidad. Para ello, el autor del *Lazarillo* recurre a lo que Aristóteles llamaría una huida del término medio. En relación con el dar y el recibir, lo esperable del clérigo es que se comporte con liberalidad; sin embargo, por medio de la litotes se nos presenta por defecto esta cualidad: el clérigo es de una tacañería casi delirante. El proceso responde a dos de las tres formas que Freud propuso para la degradación. En primer lugar, se extrae un rasgo de carácter que se exagera -en este caso la avaricia-. Al aislar este rasgo, que antes pasaba desapercibido, resulta cómico. Y, en segundo lugar, se le arrebató la dignidad y la autoridad al personaje, atrayendo nuestra atención sobre su debilidad -la tacañería- para desenmascararlo. Así se convierte a este representante de los clérigos en un personaje ridículo, y se utiliza el carácter punitivo de la risa para moralizar sobre el afán desmedido de la Iglesia por acaparar bienes materiales.

El mismo procedimiento sigue el autor del *Lazarillo* con el tercer amo, aunque esta vez, en lugar de ridiculizar por medio de litotes, lo hace por exageración. El tercer

amo de Lázaro es un hidalgo empobrecido que recorre las calles de Toledo dándose aires de gran señor y limpiándose entre los dientes con una paja, como si acabase de hartarse de comer, cuando, en realidad, no tiene una blanca con la que comprar un miserable mendrugo de pan. Su casa es oscura, sin un solo mueble, excepto una pobre cama en la que tienen que usar las calzas y la capa como almohada, y lo único que tiene para compartir con su criado en un jarro de agua sacada del río. Flirtea con una mujeres en una huerta y, cuando estas le piden que las invite al almuerzo, se le muda la cara y balbucea unas excusas ininteligibles. Lo único que puede llevarse a la boca es lo poco que Lázaro obtiene mendigando de casa en casa, lo que no parece mal a su señor, con tal de que nadie se entere de que viven juntos.

Otra vez el autor capta la esencia del personaje reduciendo su carácter a un único rasgo -la obsesión por las apariencias- para disociar la percepción entre dos estructuras habitualmente incompatibles: lo que debería ser un noble y lo que realmente es. La lítote para huir del término medio del clérigo se convierte aquí en una exageración. El hidalgo está obsesionado por su honra, hasta el punto de vivir una vida de pura apariencia. No le importa que Lázaro mendigue para alimentarlos a ambos, con tal de que nadie lo sepa. Caricatura y desenmascaramiento vuelven a ser los procedimientos para ridiculizar a una sociedad que vive obsesionada con la opinión ajena. La preocupación por la honra del hidalgo es exagerada, y se le desenmascara atrayendo la atención del lector sobre la cruda realidad, y es que bajo las actitudes y los títulos de gran señor hay un hombre más miserable incluso que su propio criado. El carácter punitivo de la risa funciona como elemento moralizador utilizando al hidalgo empobrecido como una sinécdoque de una sociedad movida por la honra externa y las apariencias.

Finalmente, el deseo de ascenso social mueve todas las aventuras de Lázaro. El pícaro imita el comportamiento de las personas con honra para medrar; sin embargo, el efecto alcanzado no es más que una parodia, ya que se trata de un personaje de origen bajo.

La segunda aparición del motivo picaresco en España viene representada por el *Guzmán de Alfarache*, publicada en dos partes: *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599) y *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (Lisboa, 1604).

Como Lázaro, Guzmán es de origen humilde. Su padre fue un ladrón, acusado

de homosexual y renegado, y su madre una bella y deshonesto dama mantenida por un caballero anciano. El padre de Guzmán seduce a su madre mientras esta aún está casada con el confiado anciano. Fruto de esta unión, nace Guzmán como hijo bastardo. Sin embargo, la madre embauca al anciano caballero y le hace pasar a Guzmán como hijo suyo. A la muerte del anciano, la madre de Guzmán se casa con el hombre con el que mantenía relaciones adúlteras, fruto de las cuales había concebido un hijo. La dama aporta al matrimonio diez mil escudos que había robado a su primer marido en previsión de posibles eventualidades, que serán dilapidados por su nuevo marido al querer llevar una vida de gran señor.

A los doce años, Guzmán se queda huérfano de padre y con unos bienes tan mermados que, ante el miedo a la pobreza, tras adoptar el nombre propio de Guzmán por el apellido materno y el sobrenombre de Alfarache por la posesión en la que se suponía que había sido engendrado, abandona su casa en busca de una vida mejor.

La primera aventura de Guzmán es en una venta donde le dan de comer huevos empollados. Al abandonar la venta, se encuentra con un arriero con el que se dirigirá a otro mesón en el que le dan de comer carne de un mulo ya descompuesto en lugar de ternera, y le roban la capa. Es falsamente acusado de robo, por lo que pasa brevemente por la cárcel y, al salir, pidiendo limosna, llega a una tercera venta donde entra a servir. Bajo la tutela del mesonero, aprende las artes del robo y el engaño, hasta que decide abandonarlo para marcharse a Madrid.

En la capital se junta con otros pícaros con los que empieza a tratar el oficio de la “florida picardía”, y al fin logra colocarse como ayudante de un cocinero, a quien sirve hasta que su afición al juego lo lleva a cometer repetidos hurtos. Es descubierto y despedido y, ya en la calle, va a la búsqueda de un nuevo oficio, y concluye al servicio de un recadero con un esportillo. Aprovechándose de las condiciones de este trabajo, roba dos mil quinientos reales a un especiero y huye a Toledo, donde utiliza ese dinero para vivir como un gran señor. Actuando como tal, da con unas damas que lo estafan, y el pícaro decide mudarse a Almagro con la pretensión de hacerse soldado. Sin embargo, es demasiado joven para alistarse y tiene que contentarse con entrar al servicio de un capitán, que lo lleva consigo a Génova, donde espera encontrar la protección y la ayuda de los parientes de su padre. Pero lo único que consigue es que estos lo burlen y lo manteen, por lo cual tiene que emprender camino hacia Roma, adonde llega mendigando. Allí, en vista del buen resultado que le había dado la mendicidad, decide

continuar con este modo de vida y se une a una cofradía de mendigos, hasta que un cardenal se compadece de él y lo hace su paje. Este cardenal trata de reconducir el comportamiento de Guzmán hacia el bien, pero su naturaleza maligna hace que acabe siendo despedido y entre al servicio del embajador de Francia.

En la segunda parte de la obra, estando Guzmán al servicio del embajador de Francia, el número y la gravedad de sus travesuras aumentan hasta el punto de que se ve obligado a abandonar la Ciudad Eterna camino de Siena y Florencia.

Un rufián llamado Sayavedra (que representa al pícaro protagonista del *Guzmán apócrifo*, firmado por Matelo Luján de *Sayavedra*) se hace pasar por su amigo y, compinchado con otros truhanes, roba a Guzmán los baúles que había mandado por delante, y así el pícaro se encuentra en Siena sin más que la ropa que lleva puesta.

Tiempo después, se reencuentra con Sayavedra, que le convence de que no fue sino un instrumento en manos de los otros rufianes. Guzmán accede a perdonarlo y lo toma por criado. Ambos van a Florencia y a Bolonia, donde Guzmán encuentra a uno de los rufianes antiguos cómplices de Sayavedra. A través de la justicia, trata de recuperar lo que le han robado, pero el querrellado resulta ser una persona de gran influencia en la ciudad, y Guzmán acaba por segunda vez en la cárcel injustamente.

Abandonado el penal, gana gran cantidad de dinero haciendo trampa a las cartas en una posada, y huye hacia Milán acompañado de Sayavedra. Allí, su criado encuentra a un viejo compinche llamado Aguilera, que trabaja en el escritorio de un rico mercader. Los tres se ponen de acuerdo y consiguen estafar al mercader tres mil escudos.

Guzmán y Sayavedra vuelven a Génova como grandes señores ricos y, aprovechando esta apariencia, Guzmán se vengó de los parientes que tan mal lo habían tratado en su primera visita a la ciudad. Embarca en la galera del capitán Favelo, de quien se había hecho muy amigo en Génova, y vuelve a España. Durante la travesía, Sayavedra se vuelve loco y se arroja al mar, donde perecer ahogado.

Ya en España, pasando por Zaragoza, se dirige a Madrid. Allí se casa con la hija de un oscuro mercader que le enseña a hacer timos casi legales. El excesivo ritmo de vida les lleva a agotar pronto el dinero y, viéndose privada de todo lujo, su mujer le hace la vida imposible hasta que Guzmán enviuda.

Con el poco dinero que le queda, decide ordenarse sacerdote en Alcalá, y así pasa siete años en la universidad, pero cuando está punto de concluir sus estudios, se enamora de la hija de un mesonero, con la que se casa. Al poco, fallece el mesonero,

dejando al matrimonio arruinado. Ante aquella desdicha, Guzmán, su mujer, su cuñada, y su suegra se instalan en Madrid. Con una sorprendente falta de escrúpulos, Guzmán empuja a su mujer a la prostitución y vive como proxeneta, hasta que, por causa de un ministro de la justicia que gozaba de los favores de su mujer, es obligado a huir a Sevilla.

En su ciudad natal, Guzmán se reencuentra con su madre y se la lleva a vivir con él, pero la relación entre esposa y suegra es difícil, y su mujer acaba fugándose a Italia con un capitán de la marina. Guzmán vuelve a sus viejas costumbres y, tras una serie de hurtos compinchado con su madre, roba a una dama a cuyo servicio entra como administrador y es condenado a galeras. Tras una serie de castigos injustos provocados por el odio que le profesa otro galeote, antiguo cómplice suyo, consigue el indulto por denunciar una conspiración que se fraguaba a bordo. Estando en galeras, el protagonista vuelve su alma hacia Dios, se convierte y se arrepiente de todo lo hecho en su vida.

Resulta evidente la deuda de Mateo Alemán con *El Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, como veremos en páginas posteriores, el autor de Guzmán de Alfarache no se limita a reproducir con pequeñas variantes una estructura y un contenido ya dado algo más de cincuenta años antes, sino que se propone utilizar esa estructura y la nueva figura del pícaro para dotarla de un significado radicalmente distinto, propio de la España contrarreformista en la que escribió Alemán, y alejado del reiterado erasmismo de la obra anónima de 1554. Según Katharina Niemeyer, la obra de Alemán daría “lugar a la institucionalización del género que se efectuó a través de la continuación apócrifa de Juan Martí y el comentario (ficcional) en el Don Quijote”¹⁴.

En primer lugar, el componente moral presente en *El Lazarillo de Tormes* se acentúa en el *Guzmán de Alfarache*, hasta el punto de que Mateo Alemán introduce continuas digresiones morales que rompen con frecuencia el hilo de la narración. Lo que en *El Lazarillo* eran breves comentarios, como dejados caer al azar o referidos a partir de la ironía de las situaciones, como hemos visto en el caso del clérigo y del escudero, en el *Guzmán de Alfarache* se convierten en larguísimos pasajes morales que, por momentos, producen la impresión de que la acción es una mera excusa para el desarrollo de las ideas morales. Según Carlos E. Mesa, “con *Guzmán de Alfarache* el

¹⁴ K. Niemeyer, “... el ser de un pícaro sujeto de este libro. *La primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)”, en Meyer-Minnemann y S. Schlicers (eds.) *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp.77-116, p. 78.

género se carga de intención moral y se convierte en atalaya de la vida humana”¹⁵. En palabras de este autor,

“la ambivalencia genérica del texto se manifiestan más visiblemente en la copresencia difícil y tan comentada de dos discursos al parecer superpuestos: la narración de la historia picaresca y el discurso moralizante -”conseja” y “consejo” en la terminología del propio autor. A ello se agregan las referencias, más o menos marcadas, a una cantidad asombrosa de obras, géneros y discursos al alcance de un humanista de la época”¹⁶.

Este componente moral no se limita a las digresiones morales sobre elementos o situaciones que se cruzan en la vida de Guzmán, sino que planea sobre toda la obra y domina la naturaleza del héroe. Sin embargo, esto no es óbice para que la obra de Alemán deje de ser cómica. *Guzmán de Alfarache* está construido sobre el motivo picaresco y, por ello, es intrínsecamente cómica. Como sucedía con *El Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* es el reverso de modo romance o del viaje iniciático de las novelas serias. El lector percibe el contraste de estas dos representaciones y surge así la risa. La obra de Mateo Alemán está plagada de aventuras cómicas que no son sino subversiones cómicas de las aventuras propias del héroe de la seriedad. El carácter cómico de la obra está presente desde su comienzo. Frente a los linajudos personajes de la novelas de caballerías, Mateo Alemán nos presenta al hijo de un renegado acusado de homosexualidad y una madre libertina, casada con un anciano caballero al que no duda en hacerle pasar un hijo bastardo como propio. Y las aventuras de Guzmán, como las de Lázaro, tienen con frecuencia un trasfondo cómico.

La obra de Mateo Alemán es infinitamente más pesimista que su predecesora. Lázaro es una víctima social, y su comportamiento es el resultado de la necesidad de sobrevivir en una sociedad hostil. El pícaro del siglo XVI se siente incómodo con su conducta y está deseoso de trabajar y llevar una vida ordenada, pero son las circunstancias de la vida, la sociedad y el destino las que le obligan a torcerse en el camino de la vida. Por el contrario, Guzmán de Alfarache es un vagabundo que evita en todo lo posible el trabajo y que procura vivir sin remordimientos de sus astucias, de la mala ley, de engaños y de trapacerías. El pícaro de Mateo Alemán está revestido de

¹⁵ C. E. Mesa, “Divagaciones sobre literatura picaresca”, cit., p. 565.

¹⁶ K. Niemeyer, “... el ser de un pícaro sujeto de este libro. *La primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)”, cit., p. 79.

todos los atributos más deplorables que degradan al individuo. Según Zamora Vicente,

“(es) el libro más amargo, que deja una imprecisa sensación de malestar y desasosiego cada vez que interrumpimos su lectura. Las diferencias con el *Lazarillo* son bien notorias. Empecemos por la más radical: no podemos pensar a Lázaro, por nada de lo que hace, yendo a parar con sus huesos en la cárcel. Lo que Lázaro va diciéndonos nos hace mirarlo con una simpatía disculpada; deseamos casi que no lo pillen en ninguno de sus desafueros. En cambio, Guzmán, al que no oímos una sola palabra de comprensión o de ternura, se nos agiganta cada vez más como un delincuente. Por eso termina en galeras, para respiro de todos. Está sobrando en la estructura social a la que burla. Cuando Lázaro sirve al clérigo, Lázaro, aún sin proponérselo, lo disculpa [...]. Guzmán no piensa más que en la venganza cruel, desproporcionada, a la que añade, aparte el escarnio, que no le importa mucho, el daño en lo que más quiere el presunto enemigo: en la hacienda. Y solamente para eso vive”¹⁷.

El autor de *El Lazarillo de Tormes* vinculaba de manera directa pobreza y picardía. Como se ha señalado, el comportamiento del pícaro es consecuencia de una serie de condicionantes sociales que lo van arrinconando hasta el punto de obligarlo a obrar mal. Sin embargo, la naturaleza de Lázaro no es mala. En este sentido, el argumento más veces esgrimido es la tierna mirada que ofrece el narrador-protagonista sobre su tercer amo, el hidalgo, al que no duda en ayudar, con el que comparte su pan y al que se ve obligado a abandonar en aras de su propia supervivencia. Por el contrario, Mateo Alemán nos presenta a un pícaro que es un tipo carácterológico y moral. La marginación socioeconómica no es el rasgo que ha marcado su carácter. Sus padres no son pobres, sino moralmente malos, corrompidos y sin honor. Convierte así Mateo Alemán la explicación sociológica de la maldad del pícaro de *El Lazarillo de Tormes* en la maldad intrínseca del ser humano, en su pecado original. Guzmán de Alfarache deja de ser una víctima social para convertirse en un representante de la maldad inherente al hombre, que la Biblia simbolizó con el pecado original¹⁸. Sobre el molde en el que el autor de *El Lazarillo de Tormes* había vertido su concreción del motivo picaresco, Mateo Alemán intenta trascender y presentarnos la naturaleza universal del ser humano.

Para ello, el foco sobre el que centran la risa cambia. Ya desde las primeras

¹⁷ A. Zamora Vicente, *Qué es la literatura picaresca*, cit., p. 44.

¹⁸ Cfr. C. Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre los tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, pp. 313-342 y M. Cavillac, *Gueux et marchands dans le “Guzmán de Alfarache” (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l’Espagne du Siècle d’Or*, Bordeaux, Éditions Bière, 1983, pp. 75-84.

piezas cómicas de Aristófanes se ha utilizado el carácter punitivo que tiene la risa para moralizar. Aquello que se considera inadecuado se castiga con la risa, con la intención de que un determinado rasgo de carácter o conducta sea modificado.

El autor del *Lazarillo* parece sostener que los vicios humanos surgen como resultado de unas relaciones sociales injustas, y de ahí que el objeto de su sátira no sea su protagonista, sino los personajes con los que se encuentra en su periplo vital. El autor del *Lazarillo* convierte a estos personajes en metáforas de los estamentos sociales a los que pertenecen: el clérigo es un representante del clero, el hidalgo de la nobleza, etc. De este modo, el autor del *Lazarillo* hace una feroz crítica de la sociedad en su conjunto.

Aunque en la obra de Mateo Alemán hay algo de crítica social, su significado es radicalmente distinto al del *Lazarillo de Tormes*. Mientras que el autor de esta obra jamás se reía de su pícaro, Mateo Alemán lo convierte en el centro de sus burlas. Guzmán es un símbolo del pecado original del mundo, un símbolo de que el origen de los males del mundo está en la misma naturaleza del ser humano. De ahí que la inmensa mayoría de los chistes tengan como objeto al propio pícaro, poniendo de manifiesto la mezquindad y la ruindad inherentes a su carácter y, por extensión, inherentes al ser humano. Guzmán roba en casa del cocinero al que sirve en Madrid, se aprovecha de su oficio de recadero para robar 2.500 reales al esportillero, prostituye a su mujer y comete todo tipo de robos y latrocinios propios de su naturaleza maligna. Mateo Alemán rechaza este tipo de conducta, y por eso castiga a su pícaro con la risa.

Centrémonos, por ejemplo, en el episodio que lleva a Guzmán a abandonar Roma. Después de haber sido despedido del servicio del cardenal, el pícaro entra a servir al embajador de Francia, a cuyo mando lleva a cabo un sinnúmero de engaños y aventuras. En la última de estas aventuras, Guzmán trata de ejercer de mediador entre su amo el embajador y una noble señora llamada Favia, de la que el embajador estaba prendado. La dama se muestra virtuosa y permanece fiel a su marido, pero los rumores parecen acechar su honor. La criada de Favia, Nicoleta, es prenda de Guzmán e, inspirada por este, trata de mover el ánimo de su señora en favor del embajador de Francia. Favia, que quiere vengarse de Guzmán y su infiel criada, se finge rendida y le dice a Nicoleta que fije una cita con Guzmán. Guzmán acude a la cita, pero durante varias noches nadie da señales de vida, hasta una noche especialmente lluviosa que tiene al pícaro empapado y lleno de lodo esperando en la calle. Por fin, Guzmán ve abrirse una puerta y oye la voz de Nicoleta, que lo llama. Entra y se encuentra en una

habitación a oscuras con la criada y su señora. El ama despide a la criada y se finge asustada. Pide a Guzmán que se esconda en un aposento mientras ella va a vigilar. El aposento -todo está a oscuras- resulta ser un corral lleno de basura y porquería, y Guzmán sólo consigue volver a casa a las dos de la madrugada sucio y aterido del frío. A la noche siguiente, el pícaro se vuelve a citar con Nicoleta en una calleja estrecha llena de barro, donde es arrollado por un gran cebón lleno de estiércol que lo arrastra por las calles.

En este episodio Mateo Alemán utiliza el carácter punitivo de la risa para cargar contra el comportamiento de su pícaro y moralizar sobre él. El primer procedimiento pasa por la simplificación. De todos los rasgos de carácter de Guzmán, sólo se contempla la soberbia, que es lo que lleva al pícaro a pensar que puede salir airoso de este lance y vencer el ánimo de una dama virtuosa en favor de un degenerado como el embajador de Francia. Una vez aislado el rasgo de carácter, el siguiente paso consiste en caricaturizarlo huyendo del término medio. En este caso, se opta por la exageración. En relación con la estima personal, el defecto sería la minusvaloración personal y la exageración la soberbia. A continuación, el lector percibe el contraste entre lo que debería ser -la pureza de los lances amorosos de las novelas de caballerías o del amor cortés- y lo que realmente es -un sórdido intento de seducción en el que Guzmán ejerce de celestino-, y así el autor pasa de la caricatura al desenmascaramiento, despojando a Guzmán de la falsa dignidad que detentaba, y atrayendo la atención sobre sus debilidades físicas -Guzmán acaba lleno de barro y de estiércol-.

Precisamente para llevar a cabo este propósito de universalizar la naturaleza del pícaro, Mateo Alemán se ve obligado a introducir ciertas innovaciones sobre la estructura de *El Lazarillo de Tormes*, basada en el servicio a varios amos. No abandona Mateo Alemán el desempeño del oficio de criado por parte del pícaro, pero, para poder desarrollar plenamente la naturaleza de este, una estructura tan cerrada se quedaba demasiado pequeña. Por ello, Mateo Alemán deja que a lo largo de gran parte de las páginas de su obra Guzmán actúe por cuenta propia y no al servicio de nadie. Así, Guzmán se convierte en su propio dueño y en el protagonista de sus aventuras. Guzmán ya no es un pobre niño que se ve obligado a servir, sino que toma también la iniciativa para urdir sus propios engaños, que van mucho más allá de robarle unas cuantas monedas o un poco de comida a un amo descuidado.

Esta nueva naturaleza, tan distinta de la de su predecesor, será la que, con ciertas

excepciones, predomine en las sucesivas concreciones del motivo picaresco en la narrativa española del siglo XVII. Esta radical diferencia, que alinea a *El Lazarillo de Tormes* en oposición a toda la narrativa picaresca del siglo posterior, ha llevado a numerosos autores a considerar que *El Lazarillo de Tormes* no era una novela picaresca¹⁹. De ahí que Salillas sostenga que “el *Lazarillo*, por su asunto, no trata más que un modo de picardía, y no la picardía propiamente dicha, que se tradujo por primera vez en la obra de Mateo Alemán, bautizado por el público con el título antepuesto de *pícaro Guzmán de Alfarache*”²⁰.

Entre la primera parte del *Guzmán de Alfarache* publicada en 1599 y la segunda de 1604, salió una segunda parte apócrifa en 1602, atribuida a Juan Martí, un abogado valenciano, que firmó el libro bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra. Mucho se ha hablado de esta continuación, y ciertos indicios han llevado a considerar a los críticos que Mateo Luján de Sayavedra debió conocer de alguna forma la segunda parte que estaba escribiendo o que ya había escrito Mateo Alemán, y que se aprovechó de ella²¹.

Las coincidencias entre la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* de Mateo Alemán y la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra son, cuando menos, sorprendentes. La historia del Guzmán apócrifo arranca en Roma, que es donde había terminado la primera parte de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Guzmán conoce a dos bribones españoles que lo convencen para que robe en casa del embajador y huya con ellos. A la primera oportunidad, estos bribones roban a Guzmán, que se ve obligado a seguir camino de Nápoles. Por el camino traba amistad con un clérigo que lo toma a su servicio, pero tiene la mala suerte de encontrarse en una venta con dos pícaros que había conocido en Roma y que lo saludan alegremente. Es descubierto por el clérigo, pero Guzmán sabe

¹⁹ Cfr. K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, “¿Es *El Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? Genericidad y evolución del género en las versiones, continuaciones y transformaciones de *La vida de Lazarillo de Tormes* desde las ediciones de 1554 hasta la refundición de 1620 por Juan de Luna”, en K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, cit., pp. 41-76 y A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

²⁰ R. Salillas, *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico) con dos vocabularios generales*, Madrid, Librería Victoriano Sánchez, 1896.

²¹ Cfr. A. Zamora Vicente, *Qué es la literatura picaresca*, cit., p. 46. Sobre las complejas relaciones entre las dos partes del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra, vid. además A. Martín Jiménez, «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»: dos casos similares de continuaciones apócrifas, cit., pp. 39-48.

engatusarlo. Tras una serie de peripecias motivadas por las rivalidades entre Guzmán y el resto de criados del clérigo, el pícaro es ascendido a mayordomo. Tiene lugar una serie de intrigas amorosas en las que Guzmán es burlado y, como consecuencia de ellas, es expulsado del servicio del clérigo y va a dar con sus huesos en la cárcel. Al salir de la penitenciaría, entra al servicio de un cocinero de un virrey. En este oficio, se dedica a robar viandas en la cocina para revenderlas luego. A continuación, se dirige a Roma, y de ahí a Barcelona. Abandona a su amo para peregrinar a la virgen de Monserrat y se reencuentra con Micer Morcón (jefe de una banda de mendigos que había aparecido en la primera parte de Alemán), dedicándose a estafar apelando a la falsa mendicidad, hasta que decide hacerse estudiante en Alcalá. Allí pasa el tiempo viviendo como un pícaro al servicio de tres amos. Al tercero lo acuchillan durante una refriega y, cuando está recuperado, pide a Guzmán que vaya con él a Madrid, cosa que acepta. En Madrid vuelve a dedicarse al juego, a las riñas y a los engaños amorosos, y acaba acuchillando al galán de una mujer de mala vida a la que había seducido. Decide hacerse fraile, pero pronto cambia de opinión y entra al servicio de otro amo. Se integra después en una compañía de actores, donde mantiene una relación con una de las actrices que le cuesta gran parte de su dinero. Para poder mantener el ritmo de gastos que esta le exige, roba capas en Valencia, pero es detenido y condenado a galeras.

Como sucedía con la obra de Mateo Alemán, no se castiga con la risa a la sociedad, sino al propio pícaro. Ya desde el primer episodio de la obra queda claro el carácter ridículo y mezquino del protagonista, cuando Guzmán, a instancias de los malhechores españoles, roba en casa del embajador al que servía. Sin embargo, como se trata de castigar al pícaro con la risa, esta aventura no podía acabar bien, y Luján de Sayavedra recurre al recurso tradicional del ladrón robado cuando los instigadores del robo, en cuanto tienen la primera oportunidad, despojan a Guzmán del botín y lo dejan solo y desamparado camino de Nápoles.

En opinión de Sabine Schlickers²², la obra de Mateo Luján de Sayavedra concreta uno de los aspectos del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán: no construyó un hombre perfecto, sino a un ser humano con inclinación perversa. Esta falta de dimensión espiritual en la obra y la consiguiente reducción del pícaro simplemente a un

²² S. Schlickers, “Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural de Sevilla (Valencia, 1602)” en K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, cit., pp. 145-176, p. 136.

individuo inclinado hacia el mal se convertirá en el modelo de los siguientes protagonistas de los motivos picarescos españoles, razón por la cual, a nuestro entender, las siguientes concreciones del motivo no alcanzan la altura y la calidad literaria de Mateo Alemán. En palabras de Schlickers,

“el proto-pícaro no será el «hombre perfecto» de Alemán, sino el ente con perversa inclinación de Martí. Esto significa que Martí no adapta la discrepancia entre narrador y yo narrado del GdA I [...], relación básica que se reforzará en el GdA II con la conversión en sentido ideológico-religioso y narrativo-poetológico, sino que ignora deliberadamente la legitimación moralizante para otorgarle la palabra a un pícaro. Con ello, Martí da un empuje decisivo al desarrollo genérico de la novela picaresca: en los hipertextos picarescos, los narradores-pícaros ya no se presentarán como arrepentidos (con la excepción de Marcos de Obregón) y las consejas disminuirán considerablemente”²³.

A pesar de estas diferencias en cuanto al carácter del pícaro, la obra apócrifa apenas aporta nada nuevo con respecto al *Guzmán* original, ya que demuestra gran cantidad de paralelos en cuestiones de contenido o expresión. Como en el *Guzmán* original, las digresiones morales predominan sobre la acción principal, y siguen el mismo esquema de sentencias-ejemplos intercalados en la narración de Mateo Alemán. Sin embargo, los críticos suelen calificar estas digresiones como pedantes y dogmáticas²⁴, y, por otra parte, no son originales²⁵.

²³ S. Schlickers, “Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural de Sevilla (Valencia, 1602)”, cit., p. 136.

²⁴ Cfr. J. L. Alborg, *Historia literatura española*, Madrid, Gredos, 1967, p. 142, D. McGrady, “Mateo Luján de Sayavedra y López pinciano”, en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 21, 1996, pp. 331-340, A. Francis, “Juan Martí y el Guzmán apócrifo, ¿picaresca decadente o problemática?”, en *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 152-171, p. 153.

²⁵ Labourdique y Cavillac identifican plagios de textos ascéticos y didácticos, sobre todo de los sermones de fray Alonso de Cabrera, Alejo Venegas (*La agonía del tránsito de la muerte*), Pinciano (*Filosofía antigua poética*), Pedro Mexía Silva (*De varia lección*), Pérez de Herrera (*Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*), Juan Gutiérrez (*Practicarum Quaestionum*). Cfr. B. Labourdique y M. Cavillac, “Quelques sources du Guzmán apocryphe de Mateo Luján”, en *Bulletin Hispanic*, 71, 1969, pp. 191-217. Más recientemente, Juan Ignacio Laguna Fernández ha puesto de manifiesto que varios pasajes del *Guzmán* apócrifo están tomados de la *Philosophía Moral* de Juan de Torres, y evidencia que otros fragmentos constituyen calcos literales o casi literales de pasajes de otras obras, como *Il manifesto successo; Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano*, de Marco Antonio de Camos; *Thesoro de los soberanos misterios y excelencias divinas*, de Domingo García; *Thesoro de varias consideraciones sobre el psalmo de misericordias ‘Domini in eternum cantabo’*, de Juan Suárez de Godoy; *Addiciones a la sylva spiritual*, de Antonio

En 1604, coincidiendo cronológicamente con la publicación de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, sale a la luz el *Guitón Honofre* de Gregorio González²⁶. La obra, como sus antecesoras, está narrada en primera persona por el pícaro-protagonista. Sin embargo, a diferencia de estas, no mantiene el tópico de la denigración de los progenitores, sino que Honofre nace en el seno de una familia de labradores honrados de Palazuelos, cerca de Sigüenza. Tras quedarse huérfano, es acogido por un tutor, en cuya casa es maltratado y relegado en favor del hijo de tutor por parte del ama. Pero este maltrato no queda impune, ya que Honofre, fiel a su naturaleza picaresca, le devuelve el maltrato redoblado al ama. Poco tiempo después, entra al servicio de un sacristán de la catedral de Sigüenza. Es víctima de una frutera de la que, como en el caso del ama, se vengará con redoblada crueldad. Asimila los prácticos consejos del sacristán y, aunque vuelve a ser burlado por los pupilos alojados en casa de su amo, se las arregla para engañar al avaro Sacristán y vengarse de forma desproporcionada. Por ello se ve obligado a huir y a entrar al servicio de un estudiante muy devoto llamado don Diego, al que acompaña a Alcalá, Madrid y Salamanca. Cuando don Diego decide hacerse jesuita, Honofre emprende su carrera criminal. Roba a los jesuitas de Salamanca y se hace rico en Valladolid, ocupando falsamente la identidad de un recaudador de impuestos reales. Sin embargo, es descubierto y condenado a la cárcel, de donde consigue huir para refugiarse en un convento dominico de Zaragoza. En este punto concluye la primera parte de la obra, prometiendo una continuación que nunca aparecerá.

Generalmente, y probablemente con justicia, los críticos han tendido a verter opiniones negativas sobre esta obra. José Miguel Oltra, dada la cantidad de referencias que aluden a *El Lazarillo de Tormes* y al *Guzmán de Alfarache*, casi acusa de plagio al autor y culpa a Gregorio González de haber degradado el género por no haber comprendido a Mateo Alemán y al *Lazarillo*²⁷, y Francisco Rico lo tacha de “monigote

Álvarez; *Prediche del reverendissimo mons.(...)*, de Cornelio Musso; *Libro de la oración y consideración*, de Fray Luis de Granada y *Relación del aparato que se hizo en la ciudad de valencia para el recibimiento de la Serenísima Reyna Doña margarita de Austria...*, de Juan Bautista Confalíonero (cfr. J. I. Laguna Fernández, *La «Philosophía Moral» en el «Guzmán» apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almud, 2012, pp. 17 y ss.).

²⁶ Vid. al respecto F. Cabo Aseguinolaza, “*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco”, en *Revista de literatura*, tomo 48, nº 96, 1986, pp. 367-386.

²⁷ Cfr. J. M. Oltra, “Los modelos narrativos de *El Guitón Honofre* de Gregorio González”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, Colegio Universitario de La Rioja, Logroño,

pintarrajeado”²⁸. Sin embargo, esto no es óbice para reconocer su importancia, al menos como puente entre las dos grandes concreciones del motivo picaresco: Mateo Alemán y Quevedo. Dice Oltra al respecto:

“No supo González percibir el complejo mundo moral de Alemán, ni tenía la habilidad para escribir una obra puramente burlesca como *La Pícaro Justina*, ni tampoco se ciñó a lo estrictamente narrativo como Quevedo. El *Guitón* es un libro intermedio, un híbrido que se sitúa en la línea que lleva del *Guzmán* al *Buscón*”²⁹.

Aunque narrada también en primera persona por un protagonista ficticio, difiere sustancialmente del *Guzmán de Alfarache* y de *El Lazarillo de Tormes*. Mientras que Guzmán y Lázaro contaban su vida pasada para entender mejor su estado presente o entenderse mejor a ellos mismos, no hay distancia entre el Honofre-narrador y el Honofre-personaje, ya que entre ambos parece haber cierta comunidad ideológica. Guzmán y Lázaro han cambiado, y la persona que narra desde el presente no es la misma que la que realizó las acciones narradas en el pasado. Honofre no ha cambiado; sigue siendo exactamente el mismo³⁰. Este hecho, que en nuestra opinión le resta profundidad psicológica a la obra, puede servir de puente entre el pícaro reflexivo y arrepentido de *El Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, con el bribón redomado que se reafirma en su bellaquería de Quevedo.

La obra de Gregorio González no renuncia a introducir digresiones al estilo de Mateo Alemán. Como señala Sabine Schlickers, la estructura sentencia-ejemplo (la relación típica del *Guzmán de Alfarache*) se encuentra con frecuencia en el *Guitón Honofre*. Sin embargo, las digresiones del narrador de Gregorio González se caracterizan fundamentalmente por ser disparatadas, y no tienen ninguna finalidad moralizante. A modo de ejemplo, la propia Schlickers rescata el episodio en el que el protagonista conversa cortésmente con la frutera de la que pretende vengarse, defiende después por medio de una digresión la cortesía, e insulta a los lectores para, a

1984, pp. 55-76.

²⁸ F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 144.

²⁹ J. M. Oltra, “Los modelos narrativos de El Guitón Honofre de Gregorio González” en *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, 1984, pp. 55-76, p.67.

³⁰ Cfr. S. Schlickers, “Gregorio González, el Guitón Honofre (1604)” en K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución*, cit., p. 179.

continuación, vengarse; o cuando Honofre pasa hambre, el sacristán, por medio de una digresión, elogia la abstinencia y luego cena³¹.

El carácter moralizante de la obra, más que de las digresiones morales, se desprende del uso del carácter punitivo de la risa que hace el autor. Como sucedía en el caso de Mateo Alemán y su epígono Luján de Sayavedra, lo censurado, más que la sociedad, es el propio pícaro. El origen del mal en el mundo no está en unas relaciones sociales injustas, sino en la naturaleza humana. Por eso, casi todos los chistes de *El Guitón Honofre* tienen como objeto poner de relieve el carácter mezquino del protagonista. Así, aunque de una forma u otra el ama, la frutera o el sacristán avaro al que sirve en Sigüenza lo han ofendido, la venganza del pícaro es absolutamente desproporcionada. Especialmente significativo en este sentido es el episodio en que Onofre roba a los jesuitas de Salamanca. Habiendo disputado con ellos por la herencia de su antiguo amo don Diego, Onofre decide robar a los religiosos, lo que da pie a una ingeniosa e hilarante aventura que acaba con el pícaro encerrado en una chimenea durante varios días.

Por lo demás, la obra de Gregorio González apenas si aporta nada nuevo a la concreción del motivo picaresco, más allá de introducir ciertos aspectos de ambiente cortesano. Según Begoña Rodríguez Rodríguez, la obra se limita a imitar una serie de rasgos procedentes de sus predecesores: fortunas y adversidades (*El Lazarillo de Tormes*) y habilidades mercantilistas (*Guzmán de Alfarache*) y desfachatez y bellaquería (*El Buscón*)³² -esto último en el caso de que la obra de Quevedo fuera anterior al *Guitón Honofre*-.

Cronológicamente, es difícil situar *La vida del Buscón* o *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* de Francisco de Quevedo. La obra fue publicada por primera vez en 1626, aunque sabemos que varios años antes circularon copias manuscritas, algunas de las cuales conservamos aún hoy en día³³.

³¹ Cfr. *ibidem*, p. 184.

³² Cfr. B. Rodríguez Rodríguez, "Panorama crítico-bibliográfico de la novela picaresca", en *Antología de la novela picaresca española (2005)*, Centro de Estudios Cervantinos, Nuevo Siglo S. L., Madrid, 2004, pp. 9-23, p. 20.

³³ Lázaro Carreter, en un estudio ya clásico, data la obra entre 1605 y 1610. Cfr. F. Lázaro Carreter, "Originalidad del *Buscón*", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 319-337. Alfonso Martín Jiménez considera que en *El Buscón* de Quevedo hay un episodio en el que aparece un soldado a través del cual se realiza una burla del

El protagonista de la obra es Pablos que, como sus antecedentes Lázaro y Guzmán, es de origen injurioso: su padre es un barbero ladrón y su madre una bruja prostituta. Por si esta ascendencia no fuese suficiente para denigrar al pícaro, tiene un hermano de siete años que roba a los clientes de su padre y que muere como consecuencia de una paliza que le dan en la cárcel al ser descubierto.

Siendo todavía niño, Pablos entra en la escuela, donde conoce a don Diego, el hijo de un noble poderoso de la ciudad. Tras una serie de gamberradas en la escuela, Pablos entra al servicio de don Diego y ambos se desplazan a la casa del licenciado Cabra, un clérigo avaro que los mata de hambre. Casi muertos de inanición, consiguen ser rescatados por la familia de don Diego, y Pablo acompaña a su joven amo a Alcalá de Henares, donde don Diego pretende estudiar lo que le faltaba de Gramática. En la Ciudad universitaria, Pablos es víctima de crueles novatadas por parte de los estudiantes, pero decide aprender de las experiencias, y así se convierte en un experto del engaño que no duda en ponerse de acuerdo con un ama para robar al mismo don Diego, que tanto le había beneficiado. Las travesuras del pícaro llegan a oídos de don Alonso, el padre don Diego, que le pide a su hijo que vuelva a Segovia sin su criado.

Gracias a su tío, verdugo de Segovia, Pablos se entera de que su padre ha sido ajusticiado y que su madre está presa en la cárcel de la Inquisición de Toledo, y que probablemente será quemada en un auto de fe. Pablos vuelve a Segovia con la intención de cobrar la herencia y conocer a sus parientes, pero, al hacerlo, decide huir de ellos.

El libro segundo se abre con el camino desde Alcalá hasta Segovia y con los disparatados personajes con los que el pícaro se encuentra: un loco arbitrista que cree conocer todos los remedios para los problemas que aquejan al país, y que pretende que

manuscrito de la versión definitiva de la *Vida* de Jerónimo de Pasamonte (que circuló después de 1605), y que Avellaneda contestó a esa burla en el *Quijote* apócrifo, por lo que la escritura del *Guzmán* hubo de ser anterior a la del *Quijote* de Avellaneda, cuyo manuscrito fue puesto en circulación entre 1610 y 1612. Por ello, *El Buscón* se habría compuesto entre febrero de 1605 y junio de 1612 (cfr. A. Martín Jiménez, “*El Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda”, en *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 123-144). Fernando Cabo Aseguinolaza, por su parte, considera que “hay elementos de primer orden en el *Buscón* que se explican mucho mejor al situarlos bajo la perspectiva de la recepción del *Quijote* por parte de la ficción de los primeros decenios del XVII en el ámbito del Madrid cortesano”, lo que “nos llevaría a un *Buscón* posterior a 1614 o 1615 y acaso también a la vuelta definitiva de Quevedo tras sus años en Italia, en el entorno del cambio de reinado en 1621” (cfr. F. Cabo Aseguinolaza, “*El Buscón* a la luz de los *Quijotes*”, en *La Perinola*, 13, 2009, pp. 229-248; vid. además “Francisco de Quevedo y *La vida del Buscón*”, estudio anexo a Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, cit., pp. 181-241, pp. 181-202).

el rey seque el mar con esponjas para conquistar Amberes; un maestro de esgrima desquiciado que huye ante un mulato cuando tiene que batirse; un clérigo viejo absolutamente enajenado por la poesía que ha hecho un disparatado libro dedicado a once mil vírgenes; un soldado matón; un ermitaño que hace trampas en el juego y un genovés rico.

En el libro tercero, Pablos se une a una cofradía de pícaros y rufianes de la mano de don Toribio, que ejerce de maestro en el arte del engaño. El grupo es delatado y todos acaban en la cárcel, pero Pablos logra salir de allí sobornando a todos los oficiales de justicia, desde el carcelero hasta el escribano. Se dirige a una posada en la que se hace pasar por rico y, usando nombres falsos, trata de casarse con una alta dama, pero es descubierto por su antiguo amo, don Diego, que hace que lo apaleen.

Pablos decide irse a Toledo, porque allí nadie lo conoce. Se une a una compañía de cómicos, donde desempeña papeles de malvado. Poco después, deja la compañía y se hace galán de monjas, hasta que, cansado de no poder acostarse con su amada, decide mudarse a Sevilla. En esta ciudad se gana la vida haciendo trampas en el juego. Tiene un incidente con la ley y debe acogerse a sagrado para salvarse. En la iglesia, intima con una mujer de vida sospechosa a la que propone ir a las Indias, y la novela concluye diciendo que en el Nuevo Continente no le fue mejor.

La obra fue escrita en el momento de mayor éxito de la novela picaresca, gracias a la fortuna de *Guzmán de Alfarache* y al redescubrimiento de *El Lazarillo de Tormes*. Son, por tanto, estas dos obras el referente inmediato de Quevedo. De ellas adopta el armazón narrativo global, pero, como sucedió con Mateo Alemán, no se limita a repetir una fórmula dada.

La vida del Buscón vuelve a la forma narrativa de *El Lazarillo de Tormes*, que no presentaba una intención moralizante explícita. Quevedo elimina cualquier digresión moral para presentarnos una obra que es narración pura. Ello, claro está, no quiere decir que la obra carezca de un sentido moral³⁴, sino que este le es transmitido al lector por medio de la acentuación, la deformación y la sátira de los personajes³⁵, que son tratados más como tipos que como personas, y a través de cuya parodia el autor intenta transmitir su visión sobre la inmoralidad y la corrupción de las costumbres de la España

³⁴ Cfr. Cfr. F. Lázaro Carreter, "Originalidad del *Buscón*", cit.

³⁵ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

de la época. Pero lo que en Lázaro era fidelidad a la realidad e ironía, en Quevedo es deformación, crueldad y hasta indiferencia hacia el sufrimiento.

Quevedo utiliza el carácter punitivo de la risa para atacar cruelmente todo aquello que circula por su novela. En primer lugar, como sucedía en *Guzmán de Alfarache*, el pícaro protagonista es subvertido sistemáticamente para castigar con la risa su voluntad de medro social. Tras la muerte de su padre y la prisión de su madre en una cárcel de la Inquisición, y después de conocer a sus parientes, Pablos se propone cambiar de estatus. A ojos de Quevedo, reconocido conformista con el inmovilista sistema social barroco, este intento de mejora es una aberración moral, y de ahí que todos y cada uno de los pasos que da Pablos en pos de este objetivo sean ridiculizados. En este sentido, el libro tercero es quizá el que más se centra en los intentos de Pablos por medrar. Tras encontrarse en el libro segundo con una serie de personajes disparatados camino de Segovia, el libro tercero se abre en el momento en que Pablos se une a la cofradía de buscones de don Toribio, los que le enseñan a vestirse de gran señor para robar y estafar impunemente. Estas actividades los llevan a la cárcel, de donde Pablos consigue salir sobornando a los funcionarios de justicia. A continuación, Pablos se hace pasar por un gran señor para casarse con una dama de alta alcurnia, pero su antiguo amo don Diego lo descubre y Pablos acaba apaleado. En ambos casos, el procedimiento para provocar la risa y, por tanto, para castigar al pícaro con ella es el mismo. El primer paso consiste en simplificar por reducción el carácter del pícaro. Quevedo capta la esencia del pícaro seleccionando tan sólo los dos rasgos que él considera significativos de su carácter: el afán desmedido de medro y la ruindad moral. Por medio de esta simplificación, Quevedo deshumaniza al pícaro, consiguiendo de este modo un requisito fundamental para que surja la risa: la no implicación. El segundo paso consiste en la caricatura. De acuerdo con Aristóteles, para que esta tenga lugar es necesario huir del término medio. De los dos rasgos que ha elegido Quevedo para definir al personaje uno se caricaturiza por medio de la exageración y el otro de la lítotes. La justa aspiración de todo ser humano de mejorar su vida es convertida en el desmedido afán de medro del pícaro. En lugar de aceptar su posición social y tratar de mejorar dentro de las posibilidades de dicha posición, Pablos trata de subvertir todo el orden social haciéndose pasar por un caballero, ya sea fingiendo unas ropas de gran señor con don Toribio y sus secuaces, ya sea paseando en un caballo prestado ante su dama o contando una y otra vez las mismas monedas para así multiplicarlas en la mente

de las personas que lo están escuchando. La posesión de un código individual que guía nuestros actos es caricaturizado en Pablos por medio de la lítotes. Pablos carece de dicho código moral, ya que lo único que parece importarle es medrar socialmente y, si para ello tiene que engañar y robar, como sucede en este caso, está dispuesto a hacerlo sin ningún remordimiento.

El tercer paso para provocar la risa pasa por el procedimiento que Sigmund Freud llamó desenmascaramiento. Atrayendo la atención sobre las debilidades de Pablos -en este caso la soberbia y la avaricia-, se demuestra que Pablos no es lo que parece, y así le roba su dignidad.

En todas las teorías de la risa se nos dice que esta surge por el choque o la superposición de dos planos. Por medio del desenmascaramiento, Quevedo nos presenta el contraste entre lo que realmente es Pablos -un individuo soberbio y ruin- y lo que parece o intenta ser -un gran señor-. Estalla entonces la carcajada del lector, que castiga así al pícaro y se siente superior a él.

Pero, como hemos señalado, la sátira en Quevedo no se limita al pícaro. Todo cuanto aparece en su novela es objeto de chanzas. El avaro licenciado Cabra que mata de hambre a sus pupilos es objeto de innumerables burlas y hasta personajes secundarios que apenas si tienen influencia en la vida del protagonista, como son los individuos disparatados con los que se encuentra camino de Segovia en el libro tercero, son ridiculizados. El primero de ellos es un loco que cree conocer todos los males que aquejan al país y que pretende ganar la guerra de Flandes secando el mar con esponjas. Quevedo vuelve a reducir la caracterización del personaje a un solo rasgo que considera significativo -la inteligencia- que caricaturiza presentándola por defecto por medio de una lítotes -es un loco-. Esta caricatura lo desenmascara -no es un individuo tan listo como él se cree, sino que es un pobre demente- y del choque de los dos planos -lo que cree ser el personaje y lo que realmente es- surge la risa. Lo mismo sucede con el maestro de esgrima, que sostiene haber revolucionado el arte de la esgrima atendiendo a disparatadas fórmulas matemáticas y que, ante la primera oportunidad de batirse y demostrar sus habilidades, huye cobardemente. Vuelve Quevedo a la caricatura y al desenmascaramiento para provocar la carcajada franca del lector, y continúa así con el clérigo que ha escrito un libro dedicado a 11.000 vírgenes, con el soldado matón, con el ermitaño que hace trampas en el juego y, en general, con todos los personajes que desfilan por su novela, con la única excepción de don Diego, representante de la

nobleza, estamento al que el ultraconservador Quevedo no puede sino admirar.

El protagonista-narrador tampoco es ingenuo como Lázaro, ni escarmentado como Guzmán. Nada en las palabras de Pablos nos hace concluir que se arrepienta de sus trapacerías. Parece, muy al contrario, regodearse en ellas³⁶. En este sentido, el pícaro de Quevedo no evoluciona psicológicamente como lo hacían sus predecesores. Su actitud no cambia esencialmente desde las primeras páginas, en las que narra su nacimiento, a las últimas, en las que se nos comunica su intención de partir hacia las Indias. Íntimamente relacionado con esta falta de evolución del personaje está la del punto de vista de la obra. Aunque es Pablos el que narra su propia historia, su voz muy a menudo se ve dominada por la del propio Quevedo, de modo que la personalidad del pícaro queda oculta por la del autor. En este sentido, el pícaro de Quevedo está mucho más cerca del Guitón Honofre que de Lázaro o de Guzmán. Como en el caso de la obra de Gregorio González, no hay distancia ideológica entre el protagonista-narrador y el protagonista-personaje, entre el pícaro del presente de la narración y el pícaro del pasado narrado. Señalando este rasgo idéntico en las dos obras, nos proponemos poner de relieve una nueva línea abierta en la concreción del motivo picaresco, que a partir de estas dos obras se convertirá en constante.

La estructura del *Guitón Honofre* es mucho más abierta que la de *El Lazarillo de Tormes* o la de *Guzmán de Alfarache*. El protagonista no llega a ninguna conclusión final, ni alcanza un relativo medro social, como Lázaro, ni encuentra sentido de la vida en la religión, como Guzmán. Sencillamente, se le cuenta al lector que planea ir a las Indias y que allí no le fue mejor, pero no sabemos nada de sus aventuras. Pablos no narra su historia para justificar la situación presente en la que se encuentra, como hacían Lázaro o Guzmán, sino simplemente por el placer de narrar. En este sentido, Quevedo es mucho más cruel con su personaje que sus predecesores, ya que le niega a su protagonista toda posibilidad de medro, ya sea material, como en el caso de Lázaro, o espiritual, como en el de Guzmán. Pablos acaba la obra como la empezó: el hijo del ladrón y de una prostituta acaba fugándose a las Indias con otra mujer de vida sospechosa.

Un año después de la publicación de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, tiene lugar uno de los hitos más importantes de la picaresca: la aparición de *La Pícaro*

³⁶ Cfr. T. Altenberg, "El Buscón de Quevedo", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, cit., pp. 353-390, pp. 355-356.

Justina, obra tradicionalmente atribuida a Francisco López de Úbeda, si bien las investigaciones recientes de Javier Blasco y Anastasio Rojo Vega apuntan hacia el dominico fray Baltasar Navarrete, catedrático de teología en la universidad de Valladolid³⁷.

La obra está dividida en cuatro libros: “la pícaro montañesa”, “la pícaro romera”, “la pícaro pleitista” y “la pícaro novia”.

En el primero de ellos se le cuenta el origen, la educación y los primeros pasos de la protagonista, extendiéndose muy pormenorizadamente en la descripción de sus padres y antepasados. En el segundo, Justina abandona su hogar para ir a bailar e ir de romería en romería. Su primera aventura es un galanteo a que es sometida por un tocinerero morisco, justo antes de que la pícaro sea raptada por unos estudiantes disfrazados de religiosos a los que la propia Justina acaba burlando. A continuación, se marcha a León, ciudad que no deja de criticar y en donde burla y engaña a un estudiante, a un ermitaño ladrón, a una mesonera y a un bachiller. Finalmente, la pícaro se encuentra con un grupo de asturianos, lo que sirve para que el autor se burle de la pretensión de nobleza de los españoles del momento. En el tercer libro, la pícaro tiene que pleitear con sus hermanos por la herencia de sus padres. Gracias a su ingenio, consigue burlarlos y se marcha a Rioseco, nombre que encubre el de Madrid, para pedir justicia al Almirante. Justina conoce a una vieja bruja morisca y se hace pasar por su nieta para quedarse con la herencia. El último libro está dedicado a todos los novios que pretendieron a Justina, que se acaba casando con un hidalgo pobre de origen vizcaíno con el que pretende ascender socialmente, pero que de nada sirve, porque ni siquiera el matrimonio basta para que deje de ser villana.

En términos generales, *La Pícaro Justina* sigue el mismo esquema propuesto para el motivo por Mateo Alemán, *El Lazarillo de Tormes*, el *Guitón Honofre* y Quevedo: el uso de la primera persona autobiográfica, el origen vil y la estructura de viaje. Sin embargo, introduce una novedad sustancial que abrirá una nueva línea que culminará en la obra *Moll Flanders*, de Daniel Defoe: el protagonista es una mujer.

³⁷ Cfr. A. Rojo Vega, “Propuesta de nuevo autor para La Pícaro Justina: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)”, en *Cuadernos de Filología Hispánica*, XXII, 2004, pp. 201-228; J. Blasco Pascual, “Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]”, Avance de las Actas del Congreso Internacional “El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas”, Valladolid, Beltenebros Minor, Avances, II, 2005 y J. Blasco Pascual, “La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*”, en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109.

Jorge Manrique de Aragón ve en este sustancial cambio en el sexo del personaje protagonista una reivindicación del papel de la mujer y cierto proto-feminismo³⁸. No podemos estar en mayor desacuerdo, sobre todo si tenemos en cuenta que ya en el prólogo la protagonista se propone como un antiejempl³⁹, así como determinadas afirmaciones sobre la naturaleza de la mujer que se ponen en boca de la protagonista⁴⁰ y los razonamientos sobre las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres⁴¹. Más bien pensamos que el autor de *La Pícaro Justina* se proponía utilizar a su personaje para representar la mentalidad femenina. De ahí que la inmensa mayoría de las digresiones que interrumpen la acción sean para exponer ideas acerca de cómo son las mujeres. En este sentido, *La Pícaro Justina* vuelve al retrato psicológico que se hace del pícaro en *El Lazarillo de Tormes* y en el *Guzmán de Alfarache*, y que habían olvidado el *Guitón Honofre* y *El Buscón*, con la salvedad de que aquí no se trata de trazar la psicología de un personaje desviado como un pícaro, sino más bien de utilizar el formato picaresco, que tanto éxito tuvo en la época, para hacer un retrato del alma femenina. Por

³⁸ Cfr. J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, Barcelona, Hijos de J. Bosch, 1970.

³⁹ Dice la pícaro: “Y, en parte, no se engañará quien pensare de mí aquesto, porque yo, en el discurso deste mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida, ni transformar como Circe o Medea, ni deslumbrar como Silvia, que si esto pretendiera no pusiera las redes en la plaza del mundo ni las marañas por escrito y de molde. Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar a los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado. No hablo con los necios, que para ser oidores de mi sala, a los tales cuéntolos por sordos, y aun tenía a gran merced si para en caso de leer fuesen ciegos, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezasen a cierra ojos, que con ellos” (F. López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, en Jauralde Pou, P. (de.), *La novela picaresca*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 1036-1037).

⁴⁰ Dificilmente una feminista diría algo como “Con todo eso, les quiero decir una verdad, que aunque aborrecía estudiantes, sentí y me dio pena que no me hablasen y mirasen, y mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo. Somos, sin duda, las mujeres como puentes, que si no estamos cargadas de ojos, se abre y hiende la obra, y antes quebramos por falta de ojos que por sobra de pasajeros, aunque sean muy pesados. Somos las mujeres como mosquitos, que se van con más deseo al vino más fuerte en que más presto se ahogan. Somos como rabos de pulpo, que quien más le azota, le come mejor sazonado. Somos como mariposas, que dejando la apacibilidad del sol y de la luna, con toda propiedad morimos por la abrasadora luz de la candela, donde juntamente hallamos el desengaño y el castigo. Muere muy antes una mujer por un atrevido que ofendió su honor, y aun su gusto, que por un comedido que la guarda el aire, que es un no sé qué y sí sé qué raro. Las mujeres, del disgusto hacemos salsa de agraz al gusto. El diablo entienda el guisado” (F. López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, cit., pp. 1205-1206).

⁴¹ Por muy necesario que sea situar las palabras en el contexto y entender que cualquier afirmación es relativa al mismo, es muy difícil aceptar que una afirmación como “Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer...” (F. López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, cit., p. 1127) sea proto-feminista.

momentos, el lector tiene la sensación de que el motivo picaresco fue sólo una excusa para verter opiniones sobre las mujeres, cómo se comportan y cómo son.

De acuerdo con Antonio Rey Hazas⁴², *El libro del entretenimiento de La Pícaro Justina* desarrolla el tema del determinismo por ambiente y nacimiento que ya habíamos visto en *El Lazarillo de Tormes*. Frente a la idea del pecado original del *Guzmán de Alfarache*, López de Úbeda achaca los comportamientos desviados como el de su pícaro al entorno social:

“Y no me digas que estos males se heredan, porque de puro usados se hacen connaturales, y por eso se heredan como naturales. Cree que no es así, sino que viejo y nuevo, natural y accesorio, todo lo heredan los hijos [...]. Pero en las cosas racionales hay más notorios ejemplos: una ama ladrona crió con su leche a un emperador, y salió tan inclinado a hurtar, que por satisfacer su inclinación hurtaba”⁴³.

En 1612 y 1614 ven la luz *La hija de la Celestina* y su continuación *La ingeniosa Elena* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El relato tiene como protagonista a Elena, una prostituta que recorre las tierras de España utilizando su belleza y la lujuria de sus pretendientes para todo tipo de engaños. La obra, que vuelve a tener como protagonista a una mujer, introduce en la concreción del motivo ciertos toques cortesanos, la muerte de la protagonista y el abandono del uso de la primera persona narrativa en favor de una tercera y de extensos pasajes dialogados, con la consiguiente pérdida de profundización psicológica en el carácter de la protagonista - elección, por otra parte, inevitable, ya que sería del todo inverosímil que narrase en primera persona una protagonista que acaba muerta al final de la obra-

Lejos de preocuparse por cuestiones filosóficas, como hacían los autores de *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* o incluso *La Pícaro Justina*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo se limita presentarnos una condena de la prostitución y un aviso ante las lacras que esta podría acarrear a los hombres. Mientras que el narrador perdona fácilmente las travesuras lujuriosas de los personajes masculinos, se muestra inflexible con el comportamiento sexual de la protagonista, a la que no duda en condenar a muerte para alivio de la sociedad. A juicio de Zafra,

⁴² Cfr. A. Rey Hazas, 1989.

⁴³ F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de La pícaro Justina*, cit., pp. 1076-1077.

“En la narración de Salas la condena de la pícaro no es simplemente legal, aunque la mano judicial sube a Elena al cadalso y le da garrote para después encubirla, sino también social y moral. Social, porque vuelve a poner orden en la estructura por la que se rige la sociedad, y desenmascara a la que pretendía usurpar y mezclarse, aunque sólo fuera durante el momento del engaño y de la farsa, con un nivel al que no pertenece. Moral, porque ejemplifica los abusos y engaños que se describen en los libros de conducta [...]. Con el mismo tono de sermón típico de los tratados morales, el narrador de *La hija de Celestina* insta al que busca los placeres en los brazos de la prostituta a que cambie de vida”⁴⁴.

También cercana a la novela cortesana y ejemplar es la perspectiva femenina que nos ofrece María de Zayas y Sotomayor en *El castigo de la miseria*, otra novela que tiene como protagonista a una pícaro prostituta, aunque el mensaje difiere ciertamente del de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Mientras este ve “en la pícaro-prostituta al elemento desestabilizador que trae desorden y caos a la sociedad desde todos los ángulos: legal, moral o social, Zayas la hace acompañar por esos maridos que no supieron poner coto a su deseo y fueron copartícipes del desorden”⁴⁵. Doña Isidora, la prostituta protagonista de la novela de María de Zayas y Sotomayor, recibe un castigo exclusivamente moral, pues acaba pidiendo limosna por las calles de Madrid expuesta a la vergüenza pública. Zafra afirma lo siguiente.

“En este sentido, el castigo de doña Isidora resulta bastante efectivo ya que acaba recibiendo el final que toda prostituta teme y queda sola y despreciada de aquellos que antes buscaban sus servicios. Además, con este final el narrador-hombre pone de manifiesto que no sólo el miserable don Marcos recibió lo que se merecía sino también la que ideó el engaño”⁴⁶.

La obra *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, publicada en 1618, es, sin lugar a dudas, de todas las novelas que la crítica tradicionalmente había considerado como picarescas, la que más se aleja del motivo picaresco. En primer lugar, el protagonista no es, como diría Wicks, ni “antiheroico”, ni

⁴⁴ E. Zafra, “El mundo de la prostitución en *La hija de Celestina*: el castigo del desorden”, Congreso Abierto, Publicación en la Red de las actas del 40 Congreso de la Asociación Canadiense de hispanistas 2004, en <http://goo.gl/GB1V6>.

⁴⁵ E. Zafra, *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009, p. 144.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 164-165.

“peor que nosotros”⁴⁷. Marcos sorprende por la bondad de su carácter y por la nobleza de sus sentimientos, tratando siempre de ayudar a la gente que lo necesita y de aliviar las injusticias. La mayoría de los robos y burlas que se cuentan en la obra no los hace Marcos, sino gente con la que tienen la desgracia o la ventura de cruzarse. En segundo lugar, los frecuentes saltos temporales y muchas de las peripecias narradas acercan más al *Marcos de Obregón* a la novela bizantina de encuentros y desencuentros azarosos, que a las burlas y los engaños propios de un personaje vil enfrentado a un mundo hostil, típico del motivo picaresco. En tercer lugar, el componente autobiográfico de la obra ha sido señalado en numerosísimas ocasiones, y no han sido pocos los críticos que han visto en Marcos de Obregón una proyección literaria de la verdadera vida de Vicente Espinel. Y en cuarto lugar, Marcos no es el protagonista principal de los acontecimientos narrados en la obra, sino que más bien es un testigo que nos cuenta lo visto con gesto de suficiencia. Por todo ello, la obra “resulta, en realidad, un libro de memorias enmarcado en un patrón pretendidamente picaresco del que conserva el relato autobiográfico, el servicio a varios amos o la alternancia entre anécdota y digresión, pero en el que ni siquiera el personaje responde a la definición del pícaro”⁴⁸.

Sin embargo, no contemplar al *Marcos de Obregón* dentro de la explicación genética sería un grave error, ya que esta narración agradable, que presenta un mundo amable recorrido por un protagonista bueno y cuyas peripecias no dejan de ser cordiales enredos, tan alejados de la cruda hostilidad del *Lazarillo* o del *Guzmán*, es el desplazamiento del motivo sobre el que se construirán las futuras concreciones del mismo en la Francia ilustrada de Lesage o en la Inglaterra de Fielding. Como decía Fernando Lázaro Carreter cuando hablaba de la picaresca como género⁴⁹, aunque sus palabras podrían aplicarse perfectamente al concepto de motivo picaresco, para poder comprender la novela picaresca es necesaria una perspectiva diacrónica en la que se constaten los diferentes modos en los que cada autor ha ido concretando el motivo. Así pues, el *Marcos de Obregón* abre una nueva línea de concreciones del motivo picaresco que incidirán más en el enfrentamiento bondadoso del protagonista con el mundo, que en la naturaleza vil del pícaro y de la sociedad. De aquella definición que nos daba Wicks del modo picaresco como “el de un protagonista antiheroico, peor que nosotros,

⁴⁷ U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, cit., p. 242.

⁴⁸ B. Rodríguez Rodríguez, “Panorama crítico-bibliográfico de la novela picaresca”, cit., p. 22.

⁴⁹ Cfr. F. Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto de novela picaresca”, cit.

atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro, en el cual se encuentra en un eterno viaje de problemas que le permiten ser alternativamente explotador y víctima de ese mundo”⁵⁰, *Marcos de Obregón* y sus continuaciones, el *Gil Blas* de Lesage y el *Tom Jones* de Fielding, incidirán más en ese “eterno viaje de problemas” que permitía al protagonista “ser alternativamente explotador y víctima” del mundo, que en el “protagonista antiheroico, peor que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro” (como sucedían en *El Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, *La Pícaro Justina* o el *Guitón Honofre*). En consecuencia, la risa en el *Marcos de Obregón* se centra más en los enredos en los que se ve envuelto el protagonista que en el pícaro o en el mundo que lo rodea, ya que estos, en última instancia, no son peores que el lector y el mundo real.

Tampoco se puede decir que *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619), de Carlos García, sea una concreción pura del motivo. El tema principal de esta obra, a medio camino entre el ensayo, la crónica y la novela, es el robo. Andrés, el protagonista es un ladrón al que el narrador conoce en la cárcel y al que cede la palabra en el libro segundo para que nos cuente los pormenores de su profesión. Así, enumera las leyes que rigen a las cofradías de delincuentes y clasifica los diversos tipos de ladrones en salteadores, estafadores, grumetes, capeadores, etc. Se trata más de literatura del hampa y de novela criminal al estilo de *Till Eulenspiegel* o la tradición del *Liber vagatorum* que de una manifestación del motivo picaresco propiamente dicho. Asimismo, esta obra no tiene estructura itinerante, ni su protagonista entra al servicio de varios amos, ni recoge nada de la problemática moral que había caracterizado a las diversas concreciones del motivo picaresco. Florencio Sevilla Arroyo sostiene lo siguiente:

“De picaresca, ciertamente, aquí no quedan sino las trapacerías de Andresillo, no poco divertidas -eso sí- como cuentecillos que son protagonizados aquí por el ladronzuelo o por alguno de sus colegas: robo de las botas, hurto de las gallinas, entrada en una casa, sarta de perlas, fuga de las galeras, etc. Pero el camino no va de las rapacerías del muchacho -de lo autobiográfico-, a las peroratas descriptivas de la cárcel o de la vida delictiva organizada -a lo digresivo-; más bien la trayectoria es inversa, pues no se trata exactamente de la rememoración pseudoautobiográfica de un delincuente entrecortada por los comentarios ascéticos que la reconducen hacia lo moral -caso del Guzmán de Alfarache-, sino de un

⁵⁰ U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, cit., p. 242.

diálogo teórico sobre el tema del hurto salpimentado con algunos pasajes, elegidos sin orden ni concierto, de la vida truhanesca llevada por el narrador”⁵¹.

De ahí que *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, más que del enfrentamiento de un ser inferior contra un mundo hostil, se trate de una recreación del mundo del hampa. El interés de esta obra es, por tanto, más documental que de manifestación literaria del motivo.

En 1620 se publican dos novelas que desarrollan el motivo en su forma más pura: *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, de Juan de Luna, y *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa. Pero ninguna de las dos aporta nada nuevo a la concreción del motivo. La primera es una violenta sátira anticlerical, movida probablemente por la confesión protestante del autor, en la que se incide en la deformación caricaturesca de la realidad y la deshumanización de los personajes que había hecho Quevedo en *El Buscón*, y la segunda es una mezcla entre ascetismo y burla de lo cortesano con lo bribiático⁵².

Alonso, mozo de muchos años o El donado hablador (1624), de Jerónimo Alcalá Yáñez, es una obra escrita en forma de diálogo que sigue la línea planteada por Vicente Espinel y su *Marcos de Obregón*, al presentarnos una sátira indulgente a través de un héroe que no participa de las aventuras, sino que se limita a verlas de lejos y a censurarlas. La obra vuelve al afán didáctico de las primeras manifestaciones del motivo, lo que perjudica notablemente la andadura de la narración⁵³.

Alonso Castillo Solórzano compuso cuatro novelas -tres de ellas protagonizadas por personajes femeninos- que, en cierta manera, concretan el motivo picaresco: *Las harpías de Madrid y coche de las estafas* (1631), *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La Garduña de Sevilla* (1642). Estas cuatro obras, más preocupadas por la narración pura y la aventura que por moralizar, estaban pensadas para la evasión de los nobles y, por ello, el motivo picaresco se tiñe con numerosos episodios cortesanos que lo alejan del original. La autobiografía ficticia y el compromiso ético ceden ante la voluntad estética, para presentarnos cuatro concreciones del motivo preocupadas simplemente por entretener al

⁵¹ F. Sevilla Arroyo, *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001, p. 36.

⁵² Cfr. B. Rodríguez Rodríguez, “Panorama crítico-bibliográfico de la novela picaresca”, cit., p. 33.

⁵³ Cfr. C. E. Mesa, “Divagaciones sobre literatura picaresca”, cit., p. 596

público lector. Castillo de Solórzano hace una picaresca suave, llena de gracia, que no tiene la actitud de amargura y acritud de Quevedo o de Mateo Alemán. Aportan, por tanto, a la manifestación del motivo, la voluntad de depurarlo de cuestiones morales en aras de un entretenimiento fácil y liviano.

Dice Florencio Sevilla Arroyo de *Teresa de Manzanares*:

“[...] ni la situación dialogística ni la consecuencia con el punto de vista único se respetan: aquella porque no existe, esta porque tiende a confundirse ocasionalmente con la tercera persona; el comienzo en el nacimiento se respeta y aún abulta, [...] pero sin sentido aparente, pues no se extrae determinismo alguno; la condición antiheroica del personaje se desvanece en los ambientes cortesanos por los que transita y en la sucesión de fortunas -inusitadamente cuantiosas- y adversidades pronto remediadas- que padece; el servicio a varios amos se respeta -comprensiblemente al tratarse de una pícaro- sólo como punto de partida (dos señoras y una condesa), pero pronto se sustituye por la «caza de marido rico», haciéndose pasar por dama de alcurnia [...]; etc”⁵⁴.

Castillo Solórzano culmina la introducción de la cortesanía en el motivo picaresco. Su mundo de salones y academias, sus personajes (altos señores y hermosas damas), sus temas (como complicados enredos de amor y celos) y su suave sátira colocan a Castillo Solórzano en las fronteras del motivo, más cerca de la novela cortesana que de la picaresca.

Vida de don Gregorio Guadaña, publicada en 1644 por Antonio Henríquez Gómez, es una obra breve, de carácter picaresco, que forma parte de un libro más amplio (*El siglo pitagórico*). Pese a que el autor era hijo de un judío converso de origen portugués, y él mismo acabó muriendo en las cárceles de la Inquisición después de haber tenido que emigrar a Francia por persecuciones religiosas, en esta obra no se respira nada de la honda amargura de Mateo Alemán. Sorprendentemente, es un relato de puro divertimento estilístico que recurre una y otra vez al chiste fácil y divertido, a veces obsceno, en la línea de Quevedo, pero sin el pesimismo de este. En *Vida de don Gregorio Guadaña* “tan sólo perduran los ambientes y los tipos apicarados sin mayor esfuerzo organizativo o semántico. Tanto el uso injustificado de la primera persona como la inconsecuencia de la configuración autobiográfica son clara muestra de la

⁵⁴ F. Sevilla Arroyo, *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001, p. 63.

disolución de la novela picaresca”⁵⁵. Nada nuevo aporta pues al motivo.

Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo (1646) es una obra que desplaza el motivo picaresco hacia escenarios bélicos. Por primera vez en la picaresca, la casi totalidad de la obra se relaciona con la guerra y los ejércitos. El protagonista es un gallego que pronto pasa con su padre a Roma. Abandona la casa familiar y se lanza a la aventura desempeñando gran variedad de oficios, desde soldado desertor a cirujano falso, pasando por ayudante de cocina y jugador tramposo. Vuelve a España, donde es condenado a muerte e indultado. A continuación pasa por Flandes, Alemania, Polonia e Italia detrás de los ejércitos, buscando el botín y evitando siempre que puede la pelea. Después de muchos años de trabajar como bufón, consigue un permiso para regentar en Nápoles una casa de juego, y ese es el momento en el que el narrador decide contar su vida.

Hay quienes consideran esta obra como cargada de componente moral y una de las mejores sátiras del mundo bélico del siglo XVII⁵⁶, y hay quienes, por el contrario, no ven en este relato más que cinismo puro y una total y absoluta falta de moral⁵⁷. Según Zamora Vicente, “Estebanillo refleja una absoluta insensibilidad moral. Ni hace observaciones morales ni le importa tal menester. Se divierte, come, bebe, engaña y roba y no comenta. Tampoco le importa hacernos ver faceta alguna de las gentes con que se roza”⁵⁸.

En cualquier caso, independientemente de que tras la insensibilidad moral del protagonista se esconda una enérgica defensa del humanitarismo, o tan sólo cinismo puro, resulta evidente que el *Estebanillo González* entronca con la tradición quevedesca de plantear un motivo picaresco concretado una narración pura sin digresiones morales. Y, como sucedía en Quevedo, no se puede afirmar que la obra carezca de contenido moral. En nuestra opinión, en *Estebanillo González* resulta caricaturizado tanto el pícaro como el mundo que lo rodea. El autor castiga con la risa no solo la actitud de su protagonista, sino también a la sociedad, que provoca excrecencias como él.

Sin embargo, lo más importante de esta obra, cuyos hechos son perfectamente

⁵⁵ B. Rodríguez Rodríguez, “Panorama crítico-bibliográfico de la novela picaresca”, cit., p. 34.

⁵⁶ Cfr. J. Goytislo, “Estebanillo González, hombre de buen humor” en *El furgón de cola*, Paris, Editions Ruedo Ibérico, 1967, pp. 59-76.

⁵⁷ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit. y A. Zamora Vicente, *Qué es la literatura picaresca*, cit., p. 59.

⁵⁸ A. Zamora Vicente, *Qué es la literatura picaresca*, cit., p. 59.

históricos, aunque haya alguna trasposición de fechas, es que desplaza el mundo hostil al que se enfrenta el protagonista del motivo picaresco desde la ciudad a los campos de batalla. Estebanillo ya no es un pícaro de esos que pululaban por las ciudades españolas tratando de estafar a mercaderes, clérigos o grandes señores, sino que es uno de esos soldados que en las grandes guerras de Europa iban sencillamente por el sueldo o por sobrevivir⁵⁹.

Veintidós años después y a miles de kilómetros de distancia, Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen recoge el testigo del *Estebanillo*, y sitúa su novela *El aventurero Simplicísimus* en la Guerra de los Treinta años. Heredero de las traducciones del *Guzmán de Alfarache* de Albertinus y Freudenhold⁶⁰, Grimmelshausen nos presenta una concreción del motivo en un escenario bélico como el de Estebanillo González, pero, a diferencia de este y de todas las novelas picarescas españolas en general, Grimmelshausen se muestra extremadamente compasivo con el sufrimiento de las clases humildes a las que la guerra ha asolado. En este sentido, Grimmelshausen se aleja de la idea de pecado original de Mateo Alemán. Es el entorno en el que se cría el protagonista el que lo lleva a una existencia errante y de pecado.

Como Mateo Alemán, Grimmelshausen dota a su obra de una dimensión espiritual desde el momento en que el protagonista, como el del *Guzmán de Alfarache*, se vuelve hacia Dios al final de la obra y se convierte. Consigue la libertad a través de la renuncia al mundo y la entrega a Dios. Sin embargo, la deuda religiosa con el *Guzmán de Alfarache* no va más allá. Grimmelshausen dota a su obra de una concepción circular de la existencia totalmente nueva en la novela picaresca⁶¹, que volveremos a encontrar en *Moll Flanders* de Defoe y en el *Tom Jones* de Fielding -aunque en este último la estructura circular no desarrolle la idea religiosa de la vuelta hacia Dios, sino más bien una vuelta al origen y una recuperación del paraíso perdido-. La novela arranca con el saqueo y la destrucción del hogar del protagonista y con la muerte y tortura de su familia. El protagonista huye aterrorizado y es acogido por un ermitaño que lo educa con afecto y cariño. Finalmente, después de toda una vida de deambular y peripecias, el protagonista vuelve a la vida de ermitaño en la libertad de la naturaleza y descubre que no era hijo de un campesino, sino del ermitaño que lo había protegido y educado al huir

⁵⁹ Cfr. C. E. Mesa, “Divagaciones sobre literatura picaresca”, cit., p. 600.

⁶⁰ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit., p. 131.

⁶¹ *Ibidem*, p. 143.

de los soldados cuando estos mataron a su familia. El protagonista es un hijo de Dios que a Dios tiene que retornar⁶². De este modo, Grimmelshausen dota su novela de una estructura circular típica de la narrativa religiosa.

Asimismo, a diferencia de la mayoría de los pícaros españoles, *Simplicissimus* no es de origen vergonzoso: ni sus falsos padres los campesinos ni el ermitaño son delincuentes o gente de mal vivir. Grimmelshausen absuelve a su protagonista de la idea bíblica de que los pecados de los padres recaerán sobre los hijos. El protagonista de la obra es bueno y, a diferencia de los españoles, está mucho más preocupado por su salud moral y espiritual⁶³ que por el medro social. Como los protagonistas de *El Lazarillo de Tormes* o *La Pícara Justina*, *Simplicissimus* no hereda una naturaleza maligna, sino que sólo recibe de sus padres la pobreza, la marginación y la inclinación al mal que estas conllevan. El niño del principio de la obra es inocente, y es la guerra la que le obliga a convertirse en un delincuente. La risa nunca lo castiga a él directamente. Si hay algo que es caricaturizado en la obra de Grimmelshausen es la sociedad, antes que las víctimas de esa sociedad.

Grimmelshausen abandona esta dimensión religiosa en su siguiente obra picaresca para retomar el motivo en la más pura tradición española. *La Pícara Coraje* es una novela picaresca femenina cuyo antecedente lógico es *La Pícara Justina*, que había sido traducida al alemán en 1627⁶⁴. Apenas si se aparta esta obra de las concreciones españolas del motivo: la protagonista tiene que abrirse camino en un mundo hostil por sus propios medios y termina, como los protagonistas de *El Buscón* de Quevedo, de *La Pícara Justina* o del *Guitón Honofre*, sin arrepentimiento final. La pícaro es una pecadora consciente que no tiene la menor intención de arrepentirse, incluso teniendo en cuenta que pronto morirá. En este sentido, esta segunda obra de Grimmelshausen es menos interesante para el desarrollo genético del motivo que el *Simplicissimus*, porque no aporta novedades.

Tras Grimmelshausen no hay nada nuevo en lo referente al motivo picaresco en Alemania. En las últimas décadas del siglo XVII, la novela alemana evoluciona desde el interés por la picaresca hacia cuestiones propias de la sociedad burguesa que está

⁶² Cfr. *Ibidem*, p. cit., p. 143.

⁶³ Cfr. K. C. Hayens, *Grimmelshausen*, St. Andrews, University Publication, XXXVI, Londres, 1932, pp. 108-109.

⁶⁴ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit., p. 149.

emergiendo en Europa. Los protagonistas dejan de ser pícaros, es decir, personajes bajos enfrentados a un mundo hostil, para convertirse en trabajadores que conocen un oficio con el que se ganan la vida y con el que trabajan al servicio de negociantes. En la nueva literatura de la Ilustración, la utilización de las armas propias del pícaro, como eran el robo y el engaño, dejan de ser un pecado, para convertirse en una actividad que mina el crédito del negociante y que lo lleva a la bancarrota⁶⁵.

En Francia apenas si hay manifestaciones del motivo picaresco durante el siglo XVII⁶⁶. Si acaso, podríamos hablar de *L'histoire comique de Fortunatus*, obra anónima de 1615, o de las obras de Sorel tituladas *L'histoire comique Francion* (1623) y el *Roman comique* (1651). Pero en ninguno de los tres casos se podría afirmar con rotundidad que se trata del motivo picaresco en el sentido de que figure un hombre inferior enfrentado a un mundo hostil, contra el que lucha para salir adelante utilizando los métodos propios de los hombres bajos.

Las concreciones del motivo picaresco en el sentido más puro del término no aparecen en Francia hasta el siglo XVIII. La obra maestra en este sentido es el *Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage, escrito en cuatro volúmenes entre 1715 y 1735. Aunque la deuda de esta obra con el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel parece unánimemente aceptada por la crítica, ha pasado más de un siglo desde la publicación de *Guzmán de Alfarache* y la del *Gil Blas*, por lo que la diferencia entre esta obra y la picaresca española es sustancial. La novela arranca en Santillana de Mar (Cantabria), donde nace el protagonista, hijo de una doncella y de un mozo de cuadras. Dado que la miseria rodea al protagonista, este se traslada a Oviedo para ser cuidado y educado por un tío. En la ciudad asturiana, Gil Blas demuestra una gran facilidad para el estudio y, con diecisiete años, traslada su residencia a Salamanca para estudiar en la Universidad. Sin embargo, camino de Salamanca se encuentra con una banda de forajidos y se ve involucrado en una aventura que da con él en la cárcel. Este revés del destino lo lleva a tener que servir como criado durante años, periodo en el que conoce a gente de muy baja ralea y desarrolla todas sus habilidades y sus astucias para salir adelante en la vida. Después de innumerables peripecias, llega a ser el favorito del rey y secretario del primer ministro, y así puede retirarse a un castillo y disfrutar de su fortuna y de una vida honrada el resto de sus días.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*, p. 154.

⁶⁶ Cfr. D. Souiller, *La novela picaresca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.111.

Aunque el protagonista de Lesage tiene que enfrentarse a un mundo hostil para salir adelante con inteligencia y astucia, y su universo está plagado de criados astutos, de prostitutas, de maridos cornudos, de falsos sabios y de personajes ridículos, las similitudes entre esta obra y la picaresca española no van más allá. *Gil Blas de Santillana* es una obra propia de la Ilustración. La problemática religiosa planteada por Mateo Alemán es apartada por Lesage, al que sólo importa el mundo terrenal. Para un hombre ilustrado como Lesage, la religión era un tema que debía tratarse seriamente y, de acuerdo con las leyes del decoro, asociar este tema al mundo bajo de lo cómico era contrario al gusto establecido⁶⁷. El mundo ha cambiado y el nuevo capitalismo incipiente trae asociado unos nuevos valores morales. Desde la nueva ética del capitalismo, no se trata apenas la religión, porque lo único que importa es el mundo que nos rodea, donde el hombre trata de afirmarse por sus propios medios. La nueva moral tiene como objetivo la felicidad humana (como propusieron Rousseau, Voltaire, etc.) y la novela se convierte en un medio con el que enseñar al lector a alcanzarla. Este nuevo concepto de felicidad es el propio de la burguesía y, por tanto, funda esta felicidad en los bienes materiales. Gil Blas, tras toda una vida de peripecias y andanzas, culmina su vida felizmente en un castillo y desahogado económicamente. Guzmán de Alfarache, tras una vida al menos tan ajetreada como la de su sucesor francés, también alcanzaba la felicidad, pero esta no se debía a la consecución de bienes materiales, sino precisamente a la renuncia de ellos y a la vuelta del alma humana hacia Dios. La vieja moral feudal deja paso en el *Gil Blas de Santillana* a los valores éticos del capitalismo. Aunque el motivo picaresco sigue vivo, el significado es radicalmente distinto.

En la obra de Lesage ya no hay una visión trágica del mundo, sino todo lo contrario. El hombre ha dejado de ser un lobo para el hombre, y se deja paso a la creencia generalizada en la bondad del ser humano. Aunque Gil Blas tiene que enfrentarse al mundo, el poso pesimista de Quevedo o de Mateo Alemán cede ante la convicción de que es posible el mejoramiento de la posición social del individuo. El pícaro francés del siglo XVIII es optimista porque encarna en cierta manera la idea de progreso asociada a la ideología capitalista. El mundo de Gil Blas ya no está determinado por el nacimiento, pues se cree en la posibilidad de ascender socialmente por medio de la acción y del trabajo. La visión negativa del medio social es sustituida

⁶⁷ Cfr. D. Souiller, *La novela picaresca*, p. 112.

por la nueva idea de progreso, y se entiende el trabajo como un deber del estado, y ya no como oprobio de la plebe⁶⁸. De ahí que el mundo desplegado ante los ojos del lector por Lesage tome como modelo al amable y condescendiente de *Marcos de Obregón* o de *El donado hablador*, y no al crudo y hostil de cualquier otra novela picaresca española.

Asimismo, frente a la visión pesimista de Quevedo y de Mateo Alemán, que veían el mal como algo inherente a la naturaleza humana, lo que simbolizaban por medio del origen indigno de sus protagonistas, Gil Blas es de modesta ascendencia burguesa, la cual, en el momento de ser compuesta la obra, es el símbolo de la virtud. Las virtudes de Gil Blas son las del burgués de provincias, y sólo se comporta mal y se equivoca cuando se aparta de ellas. Es un personaje modesto y decadente al que el mundo va poniendo a prueba y va aprendiendo, como Marcos de Obregón o como Alonso. Aunque cualquiera de estos tres protagonistas es un virtuoso del ardid, la responsabilidad de cada uno de ellos se ve atenuada cada vez que comete una falta y, si no es así, procuran repararla poco después. La risa en Gil Blas no castiga tanto al pícaro, como una sociedad que no permite que un individuo con cualidades medre. En realidad, ninguno de estos tres protagonistas es un pícaro verdadero, en el sentido de que ninguno de los tres es un personaje bajo e inferior al lector. Pueden ser de origen modesto, pero son de buenas inclinaciones y tienen buenas intenciones.

Sin embargo, y aunque pueda parecer paradójico, *Gil Blas de Santillana* termina afirmando el triunfo de los valores aristocráticos: el protagonista acaba elevándose hasta convertirse en un noble. Encarna de este modo la paradoja ideológica de la burguesía francesa del antiguo régimen, cuya máxima aspiración era convertirse en noble por haberse enriquecido. Así, la conversión de Gil Blas en noble encarna la ambigüedad y la paradoja ideológica que todavía dominaba las mentes de los burgueses del siglo XVIII francés que, por medio del esfuerzo y del trabajo, aspiraban a convertirse en la clase ociosa por nacimiento. Finalmente, en *Gil Blas de Santillana* la virtud no sólo pertenece a los burgueses, sino a la verdadera aristocracia, que es a la que arriba el protagonista⁶⁹. El motivo picaresco encarna, pues, el momento de transición entre la vieja sociedad aristocrática y la pujante sociedad capitalista.

En 1622, James Mabbe tradujo al inglés las dos partes de *Guzmán de*

⁶⁸ Cfr. R. Mandron, *Francia en los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, Labor, 1973.

⁶⁹ Cfr. D. Souiller, *La novela picaresca*, pp. 126 y 127.

*Alfarache*⁷⁰ bajo el título de *The Rogue* -el éxito de esta traducción debió ser considerable, ya que tuvo cinco ediciones en once años y varias reediciones⁷¹-, y en 1657 se tradujo *El Buscón* de Quevedo. De acuerdo con Parker⁷², quizá la obra más famosa escrita bajo la influencia de estas traducciones es *The English Rogue described in the Life of Meriton Latroon*, obra que respeta la forma externa en la que se había concretado el motivo picaresco en España, pero cuyo tono rudo, vulgar y casi pornográfico es completamente nuevo. Asimismo, *Meriton Latroon* se aparta de las concreciones españolas, al escoger como protagonista a un auténtico criminal y desarrollar el tema de la delincuencia de modo absolutamente sensacionalista.

Antes de las dos grandes concreciones del motivo picaresco objeto de estudio en esta tesis doctoral, quizá la más importante sea *The life and Death of Mr. Badman*, de John Bunyan, compuesta 1680. En esta obra, Wiseman cuenta la vida de Mister Badman a su amigo Attentiveb, y ambos salpican la narración con comentarios sobre los vicios y los pecados para desarrollar la idea del pecado original en el más puro estilo de Mateo Alemán. El tono religioso domina la obra y, aunque no puede postularse una influencia directa del *Guzmán de Alfarache*, el hecho de ser escritas ambas al calor de movimientos de reforma religiosa hace que los paralelismos sean evidentes.

Daniel Defoe publicó *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders* en 1722. La protagonista es la hija de una convicta en la prisión de Newgate, a la que se concede un permiso por su embarazo. Una vez nacida la protagonista, esta es entregada a una madre de acogida y su madre natural es deportada a América.

Tras la muerte de su madre de acogida, Moll Flanders entra servir en casa de una familia acomodada, donde es seducida con engaños por el hermano mayor, el cual la convence para que se case con el hermano menor. Moll Flanders nunca amará a este primer marido -Robin- con el que pasa cinco años y a cuya muerte se ve en posesión de mil doscientas libras. En este momento, Moll Flanders tiene veintidós años y toda una vida por delante, a la que se enfrenta con la intención de no volverse a dejar engañar por el amor.

⁷⁰ Cfr. P. E. Russell "English Seventeenth-Century. Interpretations of Spanish Literature", en *Atlante*, I, 1953, pp. 71-73.

⁷¹ Cfr. B.J. Randall, *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation, 1543-1657*, Durham, North Caroline, Duke University Press, 1963, pp. 170-182.

⁷² Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit., p. 156.

Poco después, Moll se casa con un supuesto vendedor de telas, con el que se arruina y del que se ve obligada a separarse. Para no ser identificada como esposa del estafador huido de la justicia, se refugia en Mint con las cuatrocientas sesenta libras que le quedan. En esta ciudad se casa por tercera vez con un individuo con el que emigra a Virginia, pero en la colonia se entera de que la madre de su nuevo marido también es su propia madre, por lo que rompe el matrimonio incestuoso y abandona a su marido y a los tres hijos que había tenido con este para volverse a Inglaterra.

De nuevo en la isla, mantiene relaciones amorosas con un hombre casado durante seis años. Tienen tres hijos, de los que sólo sobrevive uno. Pasados estos seis años, el amante padece una grave enfermedad que le provoca grandes remordimientos, y decide volver a vivir con su mujer, abandonando a Moll. En este momento, la protagonista tiene cuarenta y dos años y es consciente de que su atractivo físico se va extinguiendo.

Con las cuatrocientas libras que le quedan, Moll trata de aparentar una dama de la alta sociedad para atraer un buen marido. De este modo entra en relaciones con un irlandés que sostiene poseer grandes riquezas en el norte de Inglaterra. El irlandés la invita a viajar y a visitar a un hermano que tiene una finca cerca de Liverpool. Antes de partir, Moll consulta a un banquero el modo de administrar su dinero. Este banquero se enamora de Moll Flanders y le promete divorciarse de una esposa de vida licenciosa que lo avergüenza. Sin embargo, Moll no acepta en una primera instancia y se va de viaje al norte con el irlandés. Tras seis semanas de estancia en una finca de un familiar del irlandés, Moll se casa con el irlandés James y ambos se dan cuenta de que se han casado pensando que su respectivo cónyuge poseía una gran fortuna, cuando en realidad los dos habían aparentando lo que no eran. Se quieren, pero es imposible vivir sin dinero, así que su marido se va de madrugada dejando una nota para que ella pueda divorciarse libremente. Esa misma tarde su marido regresa con el sentimiento de que no podía abandonar a Moll fríamente, y dos días más tarde se van a Chester y a Dunstable. Tras un largo diálogo en el que ambos reconocen que han caído en la trampa de las apariencias, Moll se va a Londres y se separan.

En la capital inglesa, Moll recibe cartas del banquero en las que le anuncia que está a punto de conseguir su divorcio. Moll, que pretende casarse con él, tiene que ocultarse, pues está embarazada, y da a luz atendida por una matrona discreta que luego se hace cargo del bebé. Finalmente, tras el parto y abandono del niño, Moll se casa con

el banquero en Brickhill. Se hospedan en una fonda y, al día siguiente, al abrir la ventana de la habitación, Moll ve a su anterior marido, James. Esa misma noche hay un altercado con tres salteadores de caminos que han robado los coches de caballos. Uno de los salteadores es James, al que Moll ayuda a huir. Pasa cinco años viviendo desahogadamente con el banquero, hasta que un fracaso financiero sume a su marido en una depresión que lo lleva a la tumba.

Los siguientes dos años de la vida de Moll Flanders son difíciles, hundida en su propia miseria moral y con un sombrío porvenir, sin la edad para encontrar un marido que le solucione la vida de una vez por todas. A los cincuenta años, está tan desesperada que cae en el robo callejero. Su primer hurto es un paquete de ropa y plata. Otro día roba un collar de perlas a una niña que viene de asistir a clase de danza. Todo lo que roba se lo entrega a su “governess” para que lo venda de forma clandestina. A partir de aquí, Moll entra en el mundo de la delincuencia propiamente dicho. Roba relojes en tiendas, entra a robar en una casa que se está quemando con el pretexto de que iba pedir ayuda, se disfraza de hombre para perpetrar el robo sin ser identificada y llega a acostarse con un viejo borracho y a robarle la cartera en la cama. El éxito la acompaña en todos sus trances, y llega un momento en que ya no roba por necesidad, sino por vicio.

Finalmente, es descubierta robando en una tienda de paños y condenada a la cárcel de Newgate. El ambiente carcelario le provoca una horrenda sensación, y cae en la desesperación y en la depresión ante su más que posible condena a muerte. A los pocos días, se entera de que han cogido a tres famosos salteadores de caminos y de que entre ellos está su marido, el irlandés.

Durante la estancia de Molly en la cárcel, su antigua “governess” es la única persona que acude en su ayuda, porque se siente culpable de la condena y prisión de Moll, hasta el punto de que acaba convirtiéndose y arrepintiéndose de su vida pasada y de haber enseñado a Moll el camino del delito y del vicio. Esta nueva mujer buscará un capellán para que Moll se convierta a Dios y también se arrepienta de su vida pasada. El capellán consigue este objetivo, y, la víspera de su condena a muerte, le llega la notificación del indulto, con lo cual no será llevada a la horca, sino deportada. Convince a su antiguo marido para que se vaya con ella y, con la ayuda de su antigua “governess”, llega a América en buenas condiciones y con garantía de obtener la libertad.

Las últimas páginas de la novela refieren la vida feliz de Moll Flanders con los suyos en Virginia, donde recibe la herencia de la madre que el hijo ha guardado para ella. Su hermanastro y marido muere, y Moll Flanders puede llevar una nueva vida sin la angustia ni la amenaza de la pobreza, que la lleva a disfrutar como una auténtica dama de la alta sociedad. La riqueza obtenida con las plantaciones hace que su vida cambie por completo y que la prosperidad les de a ella y a su marido la paz, la honorabilidad y la felicidad que habían deseado durante toda su vida.

Alexander Parker señala tres paralelismos claros de *Moll Flanders* con la picaresca española: en primer lugar, el origen vil de la protagonista, en la línea del tópico del vituperio de los antepasados; en segundo lugar, el hecho de que Moll trate de escapar de la posición social que le corresponde por su origen y su crianza humilde; y en tercer lugar, el que, para conseguir este medro, la protagonista se degrade y se hunda en la infamia de la que es redimida gracias a su conversión, como el protagonista de *Guzmán de Alfarache*⁷³.

Asimismo, el mundo recreado en *Moll Flanders* es crudo y hostil. No hay en esta obra nada de la amable e indulgente mirada del *Marcos de Obregón*, que la picaresca francesa ilustrada de *Gil Blas* convertiría en tópico. La vida para Moll Flanders es una lucha continua en un “todos contra todos”, y apenas si se encuentra en la novela algún personaje de buena naturaleza.

Sin embargo, aunque *Moll Flanders* cumple con todos los requisitos del motivo picaresco, hay notables diferencias entre la pícara de Defoe y los pícaros españoles, sobre todo con el de Mateo Alemán.

Tanto la vida de Moll Flanders como la de Guzmán de Alfarache son un símbolo de la corrupción y de la redención, pero, mientras que en el caso español se trata de un ser maligno por naturaleza, Moll Flanders es una buena persona, y su caída en el vicio es perfectamente explicable: un hombre se aprovecha de su inocencia para seducirla, y a partir de ahí las dificultades económicas son las que le van obligando a comportarse como lo hace. Con Moll Flanders, “la tradición picaresca se ha apartado de la preocupación ético-religiosa para acercarse al humanitarismo”⁷⁴. Frente al determinismo casi biológico de Mateo Alemán, Daniel Defoe sostiene a través de su personaje que el

⁷³ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit., p. 160.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 168.

origen del mal está en la sociedad. El católico Mateo Alemán consideraba que el mal es inherente a la naturaleza humana, mientras que el puritano Daniel Defoe considera, como los ilustrados franceses Voltaire o Rousseau, que los hombres son buenos por naturaleza, y que son las condiciones sociales las que los corrompen.

Además, la redención en Mateo Alemán pasaba por una vuelta del protagonista hacia Dios y la renuncia de los bienes materiales. Guzmán de Alfarache, tras una vida de interminables peripecias, triunfa, y ese triunfo pasa por una renuncia al mundo en favor del espíritu. En *Moll Flanders*, la protagonista también pasa por una conversión religiosa, pero, en su caso, es recompensada con bienes materiales en la tierra. El catolicismo tradicional de Mateo Alemán se convierte en Daniel Defoe en un puritanismo de corte calvinista. El trabajo, el tesón y la honradez son recompensados por Dios en la tierra con abundancia económica. La felicidad alcanzada por la protagonista tras su conversión religiosa tiene su proyección material. Lo que en *Guzmán de Alfarache* era sólo una felicidad y plenitud de espíritu, en *Moll Flanders* tiene también una dimensión económica. El puritanismo calvinista de Daniel Defoe dota al motivo picaresco de un significado capitalista mucho más cercano a Lesage que al contrarreformista Mateo Alemán.

El humanitarismo, la ética puritana y capitalista hacen que *Moll Flanders* sea la obra menos cómica de todas las que concretan el motivo picaresco que hemos contemplado en este trabajo de investigación. *Moll Flanders* responde a las características básicas del motivo picaresco: Moll es un personaje peor que nosotros, que se enfrenta a un mundo peor que el nuestro en una sucesión de lances y aventuras que la convierten alternativamente en explotadora y explotada. El motivo picaresco es el revés de los que Wicks llamaba el modo romance o de los viajes iniciáticos propios de la literatura de la seriedad, y de ahí que, inevitablemente, haya episodios cómicos como resultado del contraste entre la versión seria y los que se presentan al lector o, lo que es lo mismo, entre lo que debería ser y lo que realmente es. A la ironía del narrador en la introducción o al episodio de la burla del capitán de barco en Mint, habría que añadir otros episodios indiscutiblemente cómicos, como la boda de Moll Flanders con James, o el engaño que perpetra en el juzgado tras haber sido retenida por un robo que no había cometido. En el primero de ellos, haciéndose pasar por una gran dama, Moll seduce a un irlandés que parece poseer muchas propiedades en el norte de Inglaterra. Desgraciadamente para Moll, el irlandés es tan pícaro como la propia Moll Flanders. No

posee absolutamente nada y, si se ha casado con ella, es porque pensaba que era una rica dama y que, casándose con ella, podría medrar. Este episodio responde a la estructura tradicional del ladrón robado o del engañador engañado. Es el proceso típico de lo que Freud llamó desenmascaramiento: se destruye la dignidad atrayendo la atención sobre las debilidades (en este caso la pobreza) para demostrar que esa dignidad había sido obtenida por medio del engaño. La risa surge del contraste entre lo que ambos personajes pensaban que eran y lo que realmente son. Este proceso de desenmascaramiento y de contraste cómico no se limita a las relaciones entre los personajes, sino también a su relación con la sociedad en general. Tanto James como Moll funcionan como símbolos de una sociedad que se basa en las apariencias. El contraste entre lo que debería ser y lo que realmente es también se da en el plano colectivo. Las relaciones amorosas de Moll y James son el reverso de las idealizadas relaciones de obras como *Pamela o la virtud recompensada*, de Samuel Richardson. Del contraste entre ambos mundos (el serio de *Pamela* y el cómico de *Moll Flanders*) surge la risa. Daniel Defoe desenmascara la idea del amor de su época atrayendo la atención sobre la hipocresía de esas relaciones, que fingen basarse en amores puros e idealizados como el de *Pamela*, cuando, en realidad, se mueven por intereses tan espúeos como el dinero.

El segundo de los episodios (el del juicio) también utiliza el componente de castigo de la risa para hacer crítica social. Moll es retenida en una mercería porque la confunden con la verdadera ladrona que, como ella, iba vestida de viuda. Pensando que no es una mujer de alcurnia, tanto el dueño de la hacienda como uno de los dependientes se comportan groseramente con ella. Poco después, la verdadera ladrona es atrapada y el tendero y el dependiente ponen en libertad a Moll. Sin embargo, Moll no se contenta con esto: a instancias de su “governess”, Moll se hace pasar por una gran dama ofendida y contrata a un abogado. Al creer a Moll una mujer de alta alcurnia, la actitud del tendero y el dependiente cambian radicalmente. Amilanado ante la idea de ir a juicio, el tendero acepta pagar 150 libras a Moll y se humilla pidiéndole disculpas de la forma más servil. En todo este episodio, los caricaturizados y, por tanto, castigados con la risa son el tendero y el dependiente, y no Moll. Ambos son caricaturizados por desenmascaramiento. La dignidad que parecen ostentar es destruida al atraer la atención del lector sobre sus debilidades (en este caso su mezquindad moral, que los lleva a ser soberbios con los desfavorecidos y serviles con los poderosos). Daniel Defoe castiga

con la risa al tendero y al dependiente para cargar contra una sociedad que se ceba con los pobres y es servil con los ricos. El hecho de que Moll se aproveche de la situación para estafar 150 libras al tendero no parece reprochable a Daniel Defoe, porque apenas si la risa se centra en ella. Y lo mismo sucede con la inmensa mayoría de robos y engaños que comete Moll a lo largo de su vida. Los ridiculizados y, por tanto, castigados por la risa son los individuos que tienen la desgracia de cruzarse con ella. A Daniel Defoe no le parece moralmente reprochable que Moll trate de medrar socialmente. Lo único que parece reprocharle es que trate de hacerlo recurriendo al engaño y al robo, y no al trabajo. Sin embargo, no castiga con la risa tanto a su pícaro como a la sociedad, ya que Moll es una víctima social, y su comportamiento desviado es la única salida que les ha quedado a las clases desfavorecidas ante una sociedad opresiva que no les deja otro medio. El puritanismo y el humanitarismo de Defoe siempre nos ofrece una mirada comprensiva hacia la actitud de su protagonista en su trágica lucha contra la sociedad. Y es precisamente la visión de Moll como una lucha y su vida como una tragedia lo que lleva a Defoe a incidir menos en el carácter cómico del motivo picaresco que sus predecesores.

Otra obra de Daniel Defoe, *Coronel Jack* (1722), repite el enfoque dado al motivo picaresco en *Moll Flanders*, con la única excepción de que el protagonista es un hombre. Puritanismo calvinista, valores capitalistas y enfoque del problema del pícaro desde un punto de vista sociológico se repiten en esta obra que cuenta la vida de Jacques, un joven de los bajos fondos londinenses, cuya difícil situación socioeconómica le obliga a vivir una serie de aventuras a las que se enfrenta con las armas propias de las clases desheredadas. La obra, como *Moll Flanders*, culmina con una conversión religiosa y el consiguiente triunfo económico del protagonista, que acaba como un caballero de gran poder económico.

De toda la narrativa de Henry Fielding, hay tres novelas que más o menos concretan el motivo picaresco: *La historia de las aventuras de Joseph Andrews* (1742), *La historia de la vida del difunto señor Jonathan Wild, el grande* (1743) y *La historia de Tom Jones, un expósito* (1749). La primera de ellas cuenta de forma cómica la historia de Joseph, un joven casto y virtuoso que rechaza las insinuaciones de su señora, y que por ello es despedido. Sin empleo y expulsado de Londres, el protagonista se ve obligado a enfrentarse al mundo hostil. La segunda, *Jonathan Wild*, es una sátira política contra Robert Walpole, Primer Ministro de Gran Bretaña, al que convierte en Wild, un

afamado criminal de la época, y al que Fielding pinta esforzándose constantemente por ser grande con estúpida violencia. La tercera, *Tom Jones*, es probablemente la obra magna de Fielding y, con toda seguridad, la más conocida por el gran público. La trama de esta novela es sustancialmente más compleja que cualquiera de las que hemos visto hasta el momento. La obra comienza situándonos en Somerset, donde vive un rico terrateniente, el señor Allworthy, con su hermana. Una noche, después de un largo viaje de negocios, el señor Allworthy vuelve a su casa y se encuentra a un bebé durmiendo en su cama. Después de buscar en el pueblo más cercano, el ama de llaves del señor Allworthy le habla de una joven llamada Jenny Jones, criada en casa de un maestro de escuela y su esposa. Jenny se presenta ante el Sr. Allworthy y admite ser la madre del bebé, pero se niega a revelar la identidad del padre. Misericordiosamente, el Sr. Allworthy promete a su hermana criar al niño y le pone el nombre de Tom Jones.

Inesperadamente, la hermana del señor Allworthy se casa con el capitán Blifil, con quien tiene un hijo ocho meses después de celebrar su boda, y poco después muere su marido. El hijo, al que ponen el mismo nombre que su padre, se cría en la casa del señor Allworthy junto con Tom Jones.

Tom no goza de la simpatía de los miembros de la casa, excepto del señor Allworthy, porque todos lo consideran un pícaro. Sin embargo, Henry Fielding detalla una serie de aventuras en las que se ven involucrados Tom y su amigo, el guardabosques Jorge el Negro, en las que se deja claro que el corazón del muchacho es de buena naturaleza.

Vecino del señor Allworthy es el caballero Western, padre de la hermosa Sophia, enamorada y correspondida por Tom Jones. Este, sabiendo que el padre de su amada no aceptará nunca el matrimonio, dada su condición de expósito, entabla una relación con Molly, la hija del guardabosques. Sin embargo, esta chica resulta ser muy poco de fiar en cuestiones amorosas, por lo que acaba rompiendo con ella.

Mientras tanto, el señor Allworthy se pone enfermo y parece a punto de morir. Se lee su testamento y todos sus allegados muestran ser muy interesados, excepto Tom. Finalmente, el señor Allworthy se recupera y Tom se pone tan contento que se emborracha, lo que desagrade a Blifil, que está de luto porque acaba de recibir la noticia de que su madre ha muerto. Se produce una pelea, pero son separados y obligados a hacer las paces. Tras la pelea, Tom Jones vaga por los jardines, todavía borracho, y se encuentra con la hija del guardabosques, y ambos se esconden entre los arbustos. Blifil

y el tutor de Tom -Thwackum- los ven, lo que enfurece al tutor, que está dispuesto a castigar a su discípulo. Tom guarda la entrada de los arbustos para evitar que descubran quién es la chica mientras esta se escapa. Entonces se entabla una pelea hasta que aparecen los Western.

La tía de Sophia reconoce los signos del amor en su sobrina, pero cree que está enamorada de Blifil, por lo que propone a su hermano que concierte el matrimonio con el señor Allworthy. Blifil, pensando en la fortuna de su futura esposa, acepta. No así Sophia que, cuando se entera de que pretenden casarla con Blifil, se enfurece y se niega a hacerlo. Esto desagrada sobremanera al señor Western, que está dispuesto a casar a su hija con Blifil cueste lo que cueste. Tiene una violenta conversación con el señor Allworthy, al que Blifil aprovecha para contar la historia de los arbustos y la pelea. Tom, demasiado hundido para defenderse, es expulsado de la casa. Sophia también abandona su casa para evitar casarse con Blifil.

A partir de este punto, hay una serie de aventuras paralelas y de malentendidos amorosos entre Tom Jones y Sophia, camino de Londres. Tom tiene varias amantes y finalmente acaba en la cárcel tras un duelo. Durante su estancia en la cárcel, Tom toca fondo cuando se entera de que una de sus amantes ha sido Jenny Jones, la que todo el mundo cree que es su madre natural. Felizmente, todo ha sido un mal entendido, y Tom Jones resulta ser el hijo natural de la hermana del señor Allworthy, y Blifil un maquinador que lo ha sabido todo desde el principio, pero que había intrigado para despojar a su hermanastro de la herencia. El señor Allworthy reconoce como heredero a Tom Jones, lo que acaba con la oposición del señor Western al matrimonio entre Tom y Sophia. Esta perdona al muchacho todas sus infidelidades y pasan el resto de su vida felizmente rodeados de hijos. Blifil se ve obligado a abandonar la casa familiar, y acaba sus días tratando de comprar un puesto en el Parlamento y buscando a una esposa rica.

Tradicionalmente, se ha venido considerando el *Tom Jones* como una obra picaresca. Sin embargo, aunque estamos de acuerdo con esta afirmación, habría que matizar algunos puntos.

Habíamos definido el motivo picaresco como aquel que presenta “un protagonista antiheroico, peor que nosotros, atrapado en un mundo caótico, peor que el nuestro, en el cual se encuentra en un eterno viaje de problemas que le permiten ser

alternativamente explotador y víctima de ese mundo”⁷⁵. Si tenemos en cuenta su condición de expósito, Tom Jones es un protagonista antiheroico. Comparte con la picaresca española, con Grimmelshausen, con *Moll Flanders* y con *Coronel Jack* el origen vil. Tom Jones es un huérfano, como Moll Flanders era la hija de una condenada a la prisión de Newgate y Guzmán era hijo de una dama de moral relajada y un renegado ladrón. Sin embargo, a diferencia de todos los pícaros que le precedieron en esta explicación genética, Tom Jones no recurre al robo, ni al engaño, si exceptuamos ciertos devaneos e intrigas eróticas, perfectamente explicables en el contexto de enredos amorosos en los que transcurre la novela. Lo cierto es que Fielding creó un personaje de carne y hueso, con vicios y virtudes como los de cualquier otro ser humano. Tom es un muchacho valiente, generoso, que no antepone su interés personal al de los seres que lo rodean, que se mantiene fiel en pensamiento a su amada, pero que con demasiada frecuencia se deja arrastrar a desgraciadas aventuras por culpa de su extremada sensualidad. Lázaro de Tormes tampoco era un personaje malo -recordemos la generosidad con la que trata al hidalgo empobrecido-, pero, a diferencia del pícaro inglés, su comportamiento sí acababa siéndolo. En *Tom Jones*, incluso en su vicio a priori más reprensible, y a diferencia de la filosofía moral de muchos de los contemporáneos de Fielding, el autor no parece juzgar de forma negativa los asuntos de Tom con Molly Leagrín, la señora Waters y lady Bellaston. Más bien parece admirar la adhesión de Tom a los principios de la galantería, que requieren que un hombre atienda el interés de una mujer. Curiosamente, en todos los amores de Tom, incluyendo su relación con Sophia, su verdadero amor, es la mujer la que toma la iniciativa y, de este modo, creemos que Fielding excusa a su protagonista de la carga de la depravación lujuriosa.

Asimismo, sería conveniente recordar que Tom Jones no resulta ser finalmente un expósito, sino el hijo de una dama de noble cuna. No es la primera vez que sucede algo similar en la picaresca. El juego de las identidades falsas también domina la última parte de *Simplicissimus*. Sin embargo, no es lo mismo ser el hijo de un ermitaño que de un noble. Aunque durante toda la obra el lector considere a Tom Jones un expósito, realmente no lo es, y difícilmente puede mantenerse una vez terminada la novela la idea de que Tom Jones por nacimiento es inferior al lector.

⁷⁵ U. Wicks, “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, cit., p. 242.

Por personaje antiheroico habría que entender un personaje que, en lugar de virtudes, encarna vicios: no es generoso, sino avaricioso; no es valiente, sino cobarde; no es trabajador, sino perezoso; etc⁷⁶. Tom Jones, más que un personaje antiheroico, es un personaje no-heroico, en el sentido de que no encarna vicios, pero tampoco virtudes. No es Ulises, ni Eneas, ni tan siquiera es el reflexivo Gulliver, ni es Pamela, el personaje de su contemporáneo Richardson. Pero tampoco está en las antípodas de esta, como lo están Shamela o Joseph Andrews. Más bien, Tom Jones está a medio camino entre esos dos extremos. Es un personaje humano lleno de aristas, tridimensional, combinación de vicio y virtud, cosa realmente novedosa en la literatura de la época.

El mundo de *Tom Jones* tampoco es peor que el nuestro, porque es exactamente el mundo del lector. Tom no vive en un mundo degradado, plagado de seres miserables que luchan unos contra otros de forma desesperada por sobrevivir -lo cierto es que los dos únicos personajes verdaderamente malvados de la obra son Blifil y el alférez Northerton-. Sin embargo, el mundo diseñado en la obra sí es caótico y le es hostil al protagonista. El mundo de las convenciones sociales se opone a la felicidad de Tom Jones que, dada su naturaleza de expósito, nunca podrá casarse con Sophia Western. Ello es lo que le lleva a tener que abandonar su hogar y a enfrentarse a una serie de pruebas, todas ellas consecuencia de una sociedad obsesionada por la posición social marcada por el nacimiento. Tom, símbolo del hombre natural, se enfrenta al mundo hostil de las convenciones sociales encarnado en Blifil y el señor Western.

Contemporáneo de Henry Fielding es Tobías Smollet que, como Fielding, también escribió tres novelas basadas en el motivo picaresco: *Las aventuras de Roderick Random* (1748), *Las aventuras de Peregrine Pickle* (1750) y *Las aventuras de Ferdinand Count Fathom* (1753).

Las aventuras de Roderick Random es una obra que responde a la esencia del motivo picaresco, sobre todo en las versiones europeas de final feliz, aunque no introduce ninguna novedad con respecto a concreciones anteriores. El protagonista es hijo de un noble escocés casado con una mujer de muy inferior categoría. A la muerte de sus padres, el protagonista pasa a estar a cargo de su abuelo, que no lo quiere y lo

⁷⁶ El hecho de ser un personaje antiheroico no debe confundirse con la justificación de su maldad. Un personaje puede encarnar los vicios, como es el caso *El Lazarillo de Tormes*, cuyo comportamiento acaba siendo censurable, y otra cosa muy distinta es la justificación de ese comportamiento. Moll Flanders roba, engaña y estafa, pero esta caída en el vicio es perfectamente comprensible como efecto de la marginación social.

manda a la escuela. De allí le llegan continuos informes negativos y decide abandonar a su nieto, que es acogido por un tío que sirve en la Marina Real. Sin embargo, el tío se ve obligado a abandonar la Marina y, desde ese momento, Roderick Random tiene que salir adelante en un mundo hostil. Al final de la novela, el protagonista consigue amasar una considerable fortuna, conquistar una adorable esposa y heredar la fortuna del abuelo escocés. Como Marcos de Obregón y otros muchos antes que él, el protagonista tiene buen ánimo, es generoso y procura ayudar a los demás. La maldad está en el mundo que le rodea, al que tiene que enfrentarse con todas sus armas. Como sucedía con Daniel Defoe y Henry Fielding, se castigado con la risa antes a la sociedad que al pícaro.

En *Las aventuras de Peregrine Pickle* se repite el mismo esquema: el protagonista es un noble rechazado por una madre cruel, ignorado por un padre indiferente y odiado por su despiadado hermano. En estas circunstancias, se ve obligado a enfrentarse a la vida, incluyendo un arrepentimiento final.

Las aventuras de Ferdinand Count Fathom es una obra stá construida sobre el modelo de *El Buscón* de Quevedo⁷⁷. Hijo de una prostituta que seguía al ejército robando a los muertos que quedaban en el campo de batalla y rematando a los heridos, el protagonista es protegido por una familia noble. Acompaña a este noble a la Universidad y, como en la obra de Quevedo, pasa por la vida burlando y robando, movido por una naturaleza predispuesta al mal. En este sentido, Fathom es mucho más cercano a Guzmán de Alfarache o a Pablos que a los pícaros concebidos durante la Ilustración a la luz de la idea de que el hombre era bueno por naturaleza. Durante toda la novela, Fathom no experimenta evolución alguna, y su conversión final tras su ruina irremediable sólo es explicable para amoldarse a la moda de la época⁷⁸. En esta obra Smollet castiga con la risa, como Quevedo, absolutamente todo lo que aparece en ella.

⁷⁷ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit., p. 189.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 191,

3. EXPLICACIÓN ESTRUCTURAL DEL MOTIVO PICARESCO

3.1. LA ACCIÓN

La primera constante que vemos en España, Francia, Alemania e Inglaterra es que el pícaro, ese personaje bajo, e inferior al lector, está motivado por la voluntad de cambiar de estado. En todas las obras basadas en el motivo picaresco que hemos estudiado, el protagonista parte de una situación inicial de carencia que trata de solucionar. Lázaro abandona su casa acicateado por el hambre y con la firme voluntad de encontrar un puesto en el que no la padezca, Guzmán teme al fantasma de la pobreza y se lanza los caminos andaluces, Honofre es maltratado en casa de su tutor, Pablos huye de la vergüenza de ser hijo de un ladrón y de una bruja prostituta, Peregrine Pickle tiene una familia desestructurada que apenas si lo protege, Tom Jones es un expósito y Moll Flanders quiere ser una dama. De una forma u otra todos tratan de medrar socialmente.

Antropológicamente hablando, este medro social que se propone el pícaro entra dentro de la categoría analítica que se conoce como cambio de rol o cambio de estatus. El protagonista tiene un rol en la sociedad, pero este lugar no le satisface, por lo que pretende cambiar su estatus. Desde un punto de vista religioso y literario, Joseph Campbell ha estudiado satisfactoriamente, en su obra *El héroe de las mil caras*¹, la proyección simbólica sobre la religión y el arte que tienen estos cambios de estatus en las diferentes sociedades. En su monumental obra de psicología y antropología simbólica comparada, el mitocrítico neoyorquino disecciona lo que él llama el monomito, que no es si no el mito del viaje iniciático. Por medio de un exhaustivo análisis comparativo, Campbell encuentra un patrón narrativo constante para el motivo del viaje del héroe: este suele pasar a través de ciclos o aventuras similares en todas las culturas, que se pueden resumir en la tríada: Separación - Iniciación - Retorno.

El propio Campbell señala en su obra que el mito del viaje iniciático responde simbólicamente a los cambios de estatus que se dan en las diferentes sociedades. Del mismo modo que el héroe Eneas lleva a cabo una serie de aventuras hasta convertirse en el fundador de Roma, el pícaro lleva a cabo una peregrinación con la intención de

¹ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit.

mejorar socialmente. Por ello, a la hora de identificar las diferentes funciones en torno a las que se estructura el motivo picaresco, hemos tomado como base la obra de Joseph Campbell, si bien, en aquellos puntos en que nos parecía necesario hacerlo, hemos introducido ciertas modificaciones. Asimismo, el propio Campbell no jerarquiza la importancia de las diferentes funciones, por lo que hemos combinado la estructuración trazada por el profesor neoyorquino con los conceptos de *función* y *secuencia*, la distinción entre funciones nucleares y funciones catalíticas de Roland Barthes² y los procesos de mejoramiento y empeoramiento de Claude Bremond³.

PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA

Primera función: el nacimiento

Joseph Campbell no consideraba el nacimiento del héroe como un elemento fundamental en el viaje del héroe -al menos no le dedica apartado alguno en su obra-, probablemente porque no en todas las narraciones estructuradas en torno al motivo del viaje iniciático se presta atención al nacimiento del protagonista. Sin embargo, como ha demostrado Otto Rank⁴, en determinadas ocasiones el linaje del héroe es fundamental en el desarrollo de la aventura del héroe, ya que resume la máxima que dice que “así son los padres, así son los hijos”. Como hemos visto, los estudios del nacimiento del héroe realizados por Otto Rank entre las leyendas de los reyes babilonios Gilgamesh y Sargon, el héroe hindú Karna, el rey persa Cyrus, los reyes griegos Edipo, Hércules, Paris y Perseo, los fundadores romanos Rómulo y Remo, el héroe celta Tristán, los héroes germánicos Siegfried y Lohengrin, e incluso Moisés, Buda y Jesús, destacaban que el héroe siempre era hijo de un rey y una reina, un dios o una diosa o cualquier otra pareja divina. Apolo es un Dios, Hércules un semidiós, Ulises es hijo los reyes Laertes y Anticleo, Perceval descende de los mejores caballeros de la corte del Rey Arturo, etc. Existe, por tanto, cierta tendencia a encontrar determinismo biológico en la figura del héroe. El héroe épico, superior al resto de los mortales, ha de tener un linaje también superior.

Este determinismo biológico es una constante en el motivo picaresco. Sin

² Cfr. R. Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, cit.

³ C. Bremond, *Logique du récit*, cit.

⁴ Cfr. O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, cit.

embargo, a diferencia de las concreciones épicas del héroe, en el motivo picaresco el linaje del héroe siempre es denigrante⁵, ya que es el envés de la versión seria del motivo del viaje iniciático, y, en lugar de preparar al héroe para grandes hazañas, tiene que prepararlo para enfrentarse a un mundo degradado.

Casi la totalidad de los pícaros españoles, franceses y alemanes es de origen vil. Los padres de Lázaro no son naturales de gloriosas naciones o de países fabulosos, sino de una pequeña aldea de la provincia de Salamanca -Tejares-. Su padre era un molinero y, en consecuencia, el propio Lázaro nace en el molino, casi dentro del río. Su padre no es honrado, sino que estafa con los pesos. Al ser descubierto, es condenado y, para evitar esta condena, se alista como escudero de un caballero para luchar contra los moros. Muere en esta empresa y deja al pobre Lázaro y a su madre casi en la indigencia. Por si esta denigración no fuese suficiente, la madre de Lázaro se amanceba con un negro, lo que es el colmo de la degradación en una sociedad tan racista como la España del barroco.

El padre de Guzmán de Alfarache es sospechoso de no ser cristiano viejo. Además, cuando es apresado por los argelinos, se convierte en un renegado. En Argel se casa con una mora, pero no tiene reparos en abandonarla, porque le puede la codicia cuando se entera de que puede cobrar una deuda en Sevilla. De vuelta en España, es apresado por estar involucrado en negocios turbios, pero soborna a los escribanos y sale de la cárcel. También es sospechoso de homosexualidad. Con lo que gana de la deuda se hace rico jugando a las cartas y seduce a la futura madre de Guzmán, que también es una mujer de moralidad relajada, que hace pasar a su hijo como legítimo ante el viejo con el que está casada. El narrador sostiene que esta conducta materna es normal, ya que su abuela materna también era una mujer de moral relajada que hacía lo mismo con gran cantidad de amantes para obtener prebendas de ellos.

El protagonista de *El Buscón* es hijo de Clemente Pablo, un barbero ladrón, y de Aldonza de Sampedro, una mujer sospechosa de prostitución y brujería. El hermano del protagonista roba a los clientes del padre y muere a consecuencia de unos azotes que le dan en la cárcel.

López de Úbeda dedica todo un libro a detallar el ignominioso origen de La Pícara Justina, e incluso se regodea en la descripción grotesca del velatorio de su padre

⁵ Sobre la genealogía del pícaro, G. A. Alfaro, "La genealogía del pícaro", en *Anuario de letras*, VII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968-1969, pp. 189-200.

cuando el perro devora parte del cadáver, y de la muerte de la madre, pues, siendo conversa, muere atragantada por una longaniza y es enterrada boca abajo.

Lo mismo sucede con Justina, hija de un gallego alcohólico y de una madre liberta que se dedica a la brujería y a ejercer de celestina, y así podríamos seguir detallando uno por uno todos los pícaros españoles, con la única excepción de Marcos de Obregón, al que no se le atribuye un origen tan vil.

La picaresca alemana y francesa continúan con este vituperio de los antepasados del protagonista. *Simplicissimus* resulta ser el hijo de un ermitaño y *Gil Blas* es hijo de una doncella y de un mozo de cuabras.

La picaresca inglesa, aunque mantiene el origen indigno de los protagonistas, tiende a atenuarlos de una forma u otra, con la excepción de *Moll Flanders*, *Coronel Jack* y *Fathom*, verdaderos descendientes de progenitores indignos: la primera es la hija de una convicta en la prisión de Newgate, el segundo tiene su origen en los bajos fondos londinenses, y el tercero es el hijo de una prostituta que roba y mata a los heridos tendidos en el campo de batalla. En el resto de sus obras picarescas, tanto *Henry Fielding* como *Tobías Smollett* tienden a mitigar la ascendencia vil de los protagonistas, con toda probabilidad para adecuarse al gusto de la época. *Roderick Random* es hijo de un noble escocés casado con una mujer de muy inferior categoría, y *Peregrine Pickle* es noble, aunque rechazado por una madre cruel y un padre indiferente. El caso de *Tom Jones*, como hemos visto al desarrollar las explicaciones genéticas, es ciertamente curioso. Pero, en cualquier caso, aunque *Tom* resulte ser el sobrino del señor *Allworthy*, no parece así al principio de la novela. Sin embargo, y aunque de forma atenuada, en la ascendencia de estos tres personajes sigue habiendo una tacha que los persigue y que se proyectará sobre su actividad futura: el abuelo de *Roderick Random* nunca reconocerá el matrimonio de su hijo, por lo que lo desheredará; los padres de *Pickle* lo desprecian, y todas las peripecias de *Tom Jones* están determinadas precisamente por la creencia general de que es un expósito.

A diferencia de las manifestaciones épicas del motivo del viaje del héroe, el nacimiento del protagonista no es una función catalítica, sino nuclear. En todas las concreciones del motivo, de alguna forma u otra, siempre se alude a este nacimiento. Ello es debido a que el origen del protagonista es el que determina la situación social de la que parte. Dado que sus padres son personajes bajos, él tiene que enfrentarse a un mundo hostil, degradado y cruel. Si el protagonista fuese hijo de unos padres de noble

ascendencia y gozase de un entorno familiar acomodado, difícilmente se tendría que enfrentar a las pruebas propias de un mundo peor que el del lector. Para que exista coherencia interna dentro del motivo, es necesario que el protagonista parta de un origen bajo para enfrentarse a un mundo bajo, ya que, de otra manera, difícilmente se podría construir un relato verosímil.

Segunda función: la educación

Con cierta frecuencia, en las historias basadas en el motivo del viaje del héroe épico se presta atención a la educación del protagonista. Es, como en el caso anterior, una cuestión de coherencia interna. El héroe épico suele recibir una educación a la altura de las pruebas que en un futuro llevará a cabo. En los romances artúricos y en las novelas de caballerías nos encontramos con reyes, preceptores y viejos caballeros que enseñan a los jóvenes pupilos y futuros héroes el entrenamiento militar y las leyes de la caballería. Del mismo modo, el héroe del motivo picaresco tiene que recibir una educación acorde con las pruebas que llevará a cabo en un futuro -robos, engaños, estafas, etc.-. La educación del pícaro siempre es deficiente, en consonancia con el origen vil del que procede. Así, lo único que verá Lázaro durante su infancia es un padre que estafa en el peso del grano en su molino, una madre que se amanceba con personas de escasísima consideración social y un padrastro también ladrón, y se acaba de criar en un mesón por donde pasa toda la canalla del mundo. Nada mejor rodea la educación de Guzmán en su infancia: un padre acusado de homosexualidad, renegado y ladrón, y una madre de moral relajada que no tiene reparos en engañar a su marido y hasta en hacer pasar por legítimo un hijo que no lo es. Pablos se educa en el entorno de un padre ladrón y una madre prostituta y bruja y continúa su educación en una escuela donde los compañeros lo incitan a la maldad. Honofre sufre la discriminación y los malos tratos del ama de su tutor. Justina se cría en el mesón de sus padres -con lo que significaba el mesón en la época- y también sufren malos tratos por parte de su padre. Moll Flanders sigue a una tribu de gitanos egipcios y luego es abandonada en una institución de caridad. Tom Jones es sistemáticamente castigado y tenido en menos por su tutor Thwackum; etc.

Tercera función: hay una determinada carencia en el mundo del protagonista

Siempre, en cualquier relato, tiene que haber un motivo que mueva a la acción,

por lo que esta tercera función del motivo picaresco resulta nuclear. En los cuentos tradicionales esta motivación es una carencia que debe ser subsanada, y que suele consistir en la pérdida de algún objeto valioso que debe ser recuperado, o, simplemente, en la pobreza de los protagonistas, con los que se quiere simbolizar el orden social roto. Hansel y Gretel son abandonados en el bosque por su madre que es extremadamente pobre y no tiene con qué alimentarlos, y en el cuento *El rey rana* la princesa pierde su juguete favorito -una pelota de oro- y nada puede consolarla.

En casi todas las manifestaciones del motivo picaresco esta carencia es propia o está derivada de la situación de marginación social en la que nace el protagonista. Maravall, en su monumental estudio sociológico sobre la novela picaresca, titulado *La novela picaresca desde la historia social*⁶, insiste en reiteradas ocasiones en que la motivación fundamental del pícaro es el medro social. Los protagonistas de las novelas picarescas no se resignan con la situación social y vital en las que se encuentran por nacimiento, sino que se rebelan contra su destino y se lanzan a la vida en pos de una mejora económica y social. La carencia inicial del pícaro español aparece casi siempre simbolizada como precariedad económica, y es la voluntad de solucionarla la que mueve la acción en el motivo picaresco. Así, Lázaro no tiene padre y tiene que vivir con su madre en el mesón, por lo que entra al servicio del ciego; el padre de Guzmán se ha gastado todo el dinero de la dote de su madre y los ha dejado casi la indigencia; el Guitón Honofre carece de un entorno familiar adecuado con una ama que lo margina y le pega; Pablos no quiere ser como sus progenitores porque estos nunca alcanzarán nada, y por ello huye de la vergüenza de un padre ladrón y de una madre prostituta; los padres de Justina han muerto, no hay quien se haga cargo del mesón, sus hermanos soldados vuelven de Italia y saquean la casa y, por si no fuese suficiente, a la pícara no le gusta estar sometida a ningún hombre; Marcos de Obregón quiere medrar por medio del estudio; los supuestos padres de Simplicissimus son asesinados por la soldadesca; Gil Blas nace en medio de la miseria en Santillana del Mar; etc.

Generalmente, la narrativa picaresca inglesa tiende a mantener esta carencia inicial expresada en términos económicos: Moll Flanders le dice al ama del orfanato que quiere ser una dama, aunque para ella ser una dama no signifique lo mismo que para la gente que la rodea -sólo quiere trabajar y ganar dinero para evitar tener que servir,

⁶ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit.

mientras que para los demás ser una dama significa una vida de grandezas y de lujos-; Coronel Jack tiene que sobrevivir en los bajos fondos londinenses; Ferdinand Count Fathom apenas si tiene seguridad económica viviendo con su madre de pésima reputación; Joseph Andrews se queda sin empleo por resistirse a las insinuaciones de su señora, y Jonathan Wild se mueve en el mundo del hampa. Sin embargo, hemos visto que, en ocasiones, Tobías Smollet y Henry Fielding escogen como protagonistas de sus novelas a miembros de la clase aristocrática, por lo que la carencia económica inicial no es expresada tan duramente como en las novelas españolas o en las de Daniel Defoe. El problema del caballero Peregrine es que carece de afecto familiar, y esto es lo que le lleva a una posición económica difícil; Roderick Random se ve en una situación igualmente difícil porque su aristócrata abuelo no acepta el matrimonio con una mujer de clase baja, y la carencia de Tom Jones es que empieza siendo un expósito, con lo que no puede disfrutar de lo que lo haría un señor de la época (dinero, buena posición social y un matrimonio con una virtuosa dama), y, por ello, al principio de la novela mantiene una relación sentimental con Molly, que es lo que le correspondería por su posición social, pero contra lo que Tom se rebela.

Cuarta función: el héroe es requerido a que lleve a cabo una hazaña

Esta función es lo que Joseph Campbell llama *la llamada de la aventura*⁷: “Una ligereza -aparentemente accidental- revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente”⁸.

Una vez señalada la carencia del mundo del héroe, este es requerido para subsanarla. Con frecuencia, en las narraciones mitológicas y en las leyendas populares aparece una figura que invita al héroe a aceptar su destino y a abandonar la aldea para remediar la carencia inicial, con lo que se simboliza que el destino requiere al héroe y transfiere su centro de gravedad espiritual desde el espacio conocido hasta una zona desconocida. En palabras de Campbell,

“La llamada del mensajero puede ser para la vida [...] o para la muerte. La llamada podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa. Como la han entendido los místicos marca lo que puede llamarse “el despertar del yo”. [...] Grande o pequeña, sin que tenga

⁷ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 53-61.

⁸ *Ibidem*, p. 54.

importancia el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento. El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral”⁹.

Este heraldo de la aventura de los cuentos y leyendas tradicionales puede adoptar muy diversas formas, desde ancianos a ranas que hablan, pequeños dragones, serpientes, una bestia, una mujer, etc. En el motivo picaresco, en ciertas ocasiones, puede aparecer una figura que llame al protagonista a lanzarse al mundo en busca del medro social. Así, por ejemplo, el ciego de *El Lazarillo de Tormes* le pide el niño a la madre y, en *Moll Flanders*, una de las damas que le daba limosna a la nodriza para la niña, se prenda de ella y le pide que vaya un mes a su casa para pasarlo con sus hijas. Sin embargo, es poco frecuente la aparición de esta figura. Normalmente, el heraldo de la aventura picaresca suele ser el propio protagonista: los pícaros tienden a tomar ellos mismos la iniciativa movidos por el deseo de libertad, de ascender socialmente y de ver mundo. Guzmán de Alfarache reconoce que abandona su familia movido por el ansia de ver mundo y conocer a su parentela de Italia; *La Pícara Justina* abre el segundo libro con una declaración en la que la protagonista afirma que su gran afición es divertirse, bailar e ir de romería en romería y Marcos Obregón atiende la llamada interior que le pide aprender más.

Quinta función: el héroe, en primera instancia, se niega a la llamada de la aventura

Esta función se corresponde con lo que Joseph Campbell llama *la negativa al llamado*¹⁰. Con esta acción el héroe pone de manifiesto que no quiere renunciar a su mundo. Generalmente, esta negativa es temporal, porque, de no serlo, las consecuencias podrían ser terribles para el héroe. En este sentido, Joseph Campbell rescata, entre otros, los ejemplos de una ciudad petrificada porque el pueblo no quiso escuchar las llamadas de Alá¹¹, a la mujer de Lot convertida en estatua de sal por volver la cabeza cuando había recibido la llamada de Yavé¹², y al Judío Errante condenado a vagar por la tierra

⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

¹⁰ *Ibidem*, pp.61-70.

¹¹ Cfr. Anónimo, *Las mil y una noches*, vol. I, México, Aguilar, 1954, pp. 531-538.

¹² Cfr. *Génesis*, 19:26.

por haber hostigado a Jesús en el *via crucis*¹³. Aunque es muy frecuente en las narraciones populares, esta negativa al llamado es extremadamente rara en el motivo picaresco. Tan sólo Moll Flanders tiene un pequeño conato de negativa, negándose servir fuera de la casa de la nodriza. En el resto de los casos, el pícaro apenas si duda a la hora de lanzarse al mundo en busca de aventuras. Ello es debido a una cuestión de coherencia interna: ya que en la mayoría de los casos es el propio pícaro el heraldo de su propia aventura, resultaría incoherente que se negase a algo que a él mismo le interesa.

Sexta función: el héroe acepta el reto y abandona la aldea

Esta es una función nuclear de máxima importancia en el motivo picaresco. La voluntad de medro y las actividades realizadas para conseguirlo son simbolizadas siempre por medio de un viaje físico. El pícaro siempre abandona su hogar natal en busca de ese ansiado ascenso social. No avanzamos nada nuevo si señalamos la relación existente en todas las culturas entre los cambios vitales y las peregrinaciones físicas. Así, el intento de cambio de rol social del pícaro es simbolizado por medio de un cambio en el espacio. Lázaro abandona su Tormes natal y recorre las ciudades castellanas, Guzmán de Alfarache deja atrás Sevilla para recorrer Italia y España, o Tom Jones abandona la seguridad de su casa natal junto al señor Allworthy y se lanza por los caminos hasta Londres, Moll Flanders también abandona la seguridad de la casa de su nodriza para ir a servir a la casa donde será seducida, etc.

Séptima función: primera prueba inicial. A partir de entonces, el héroe se adentra en el mundo de las tinieblas

El héroe ha abandonado la aldea. Este hecho suele simbolizarse por medio de una primera prueba inicial que, una vez superada, le adentra en el reino de la aventura. Inevitablemente, en el desarrollo de cualquier motivo del héroe tiene que haber una primera prueba inicial, por lo que esta ha de ser considerada como una función nuclear, indispensable para el desarrollo del motivo.

Muchas veces, en la mitología y en las leyendas, nos encontramos con un guardián que defiende la frontera de la aldea del héroe y que debe ser vencido para

¹³ Cfr. Werner Zirus, *Ahasverus, der Ewige Jude*, Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur 6, Berlín y Leipzig, 1930, p. 1.

poder comenzar con las pruebas, cuya superación permitirá al héroe subsanar la carencia inicial. Según Campbell,

“Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral”, a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera, actual del héroe, u horizonte vital”¹⁴.

Una vez superado este umbral de la aldea, el héroe se adentra en el mundo hostil donde llevará a cabo sus pruebas. Este mundo es representado siempre de forma tenebrosa, y está poblado por monstruos que amenazan con destruir al héroe. Es el mundo del mal que debe ser doblegado por las fuerzas del bien, encarnadas en la figura heroica del protagonista: “Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu”¹⁵.

En el motivo picaresco es muy frecuente encontrarnos con alguna prueba inicial que hace tomar conciencia al protagonista de que va a tener que enfrentarse con muchas dificultades, porque el mundo es una lucha continua por la vida de todos contra todos. Esta prueba inicial no tiene por qué ser necesariamente superada en el sentido de que el pícaro triunfe contra ese guardián que defiende la entrada al mundo de las aventuras. Basta con que esta prueba le sirva al pícaro para tomar conciencia de la naturaleza del mundo real.

Así, Guzmán de Alfarache, nada más iniciar su vagabundear, llega a una venta. El hambre le atormenta y pide a la mesonera negra que le dé de comer. Ella, aprovechándose de que se trata de un niño inexperto, le sirve unos huevos pasados y un pan casi podrido. Al reanudar su camino, el pobre Guzmán no puede aguantar la digestión de semejante comida y vomita todo. A partir de esta estafa, el protagonista se da cuenta de que el mundo es hostil y de que “el hombre es un lobo para el hombre”. En la siguiente parada en un mesón, junto al arriero, no se dejará engañar con la comida. Habrá dejado atrás la inocencia.

Cuando Pablos llega a Alcalá acompañando a don Diego, los estudiantes

¹⁴ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p. 78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

veteranos lo someten a crueles novatadas y, además, don Diego le regaña porque lo encuentra en la cama. Esta experiencia sirve a Pablos para tomar conciencia de cómo es la vida de dura y de difícil. Significativa a este respecto es la conversación que tiene con don Diego:

“Vino mi amo y como me halló durmiendo y no sabía la asquerosa aventura, enojóse y comenzó a darme repelones con tanta prisa, que a dos más, despierto calvo. Levantéme dando voces y quejándome, y él, con más cólera, dijo:

-¿Es buen modo de servir ése, Pablos? Ya es otra vida.

Yo, cuando oí decir «otra vida», entendí que era ya muerto, y dije:

-Bien me anima V. Md. en mis trabajos. Vea cuál está aquella sotana y manteo, que ha servido de pañizuelo a las mayores narices que se han visto jamás en paso, y mire estas costillas.

Y con esto empecé a llorar. Él, viendo mi llanto, creyólo, y buscando la sotana y viéndola, compadecióse de mí y dijo:

-Pablos, abre el ojo que asan carne. Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre”.

A partir de este instante, Pablos toma conciencia de que esta sólo y decide comportarse como un bellaco.

La prueba iniciática de Honofre es el episodio en el que pierde el real ante la frutera. A partir de entonces, y tras la charla que le da el sacristán Teodoro, se convierte en un pícaro de verdad.

La Pícara Justina, por su parte, es raptada por unos estudiantes que la quieren violar, pero ella los emborracha y, cuando están dormidos, los lleva a la plaza de su pueblo y pide ayuda a gritos. Tras esta primera prueba iniciática, todo el mundo en el pueblo la reconoce como astuta. Está lista para partir y se va a la ciudad -León-, que es el espacio natural de las aventuras del pícaro.

Marcos de Obregón, ya apartado de su familia, toma conciencia de la necesidad de afrontar las dificultades y, dándose ánimos, se acerca confiado a la gente para no estar solo y poder aprender. Un maleante, en el mesón del Potro, alentando la vanidad de Marcos, lo engaña y come a su costa. Después de este primer engaño, afrentado y colérico, el protagonista se hace cargo de que es preciso ir con cautela, y se venga entregando una prenda suya al maleante para que la empeñe, comen a costa de ella y luego lo denuncia por robo, recuperando así la prenda y quedando el burlador burlado y perseguido por la justicia. Con esta prueba concluyó la primera etapa de la vida de

Marcos haciéndose un nuevo propósito: evitar caer en el daño.

Moll Flanders entra a servir en casa de una señora cuando se muere la nodriza que la ha mantenido en la institución de caridad. En esta casa, Moll Flanders se ve requerida por dos hermanos. Esta casa simboliza el mundo de las tinieblas, ya que allí acechan los peligros. Finalmente, el hermano mayor la seduce y convence a Moll de que se case con el hermano menor, a quien no ama. A partir de ese momento, la protagonista decide no dejarse arrastrar a las tonterías que se hacen por amor y utilizar su belleza en su propio beneficio.

Y especialmente significativo en *El Lazarillo de Tormes* es el episodio de la estatua del toro de Salamanca. Allí Lázaro toma conciencia de que el consejo que le había dado su madre de que se valiese por sí mismo en la vida era cruelmente cierto. En este episodio, Lázaro pierde la inocencia y toma conciencia de que está solo en el mundo y de que nadie sino él lo va a ayudar¹⁶. Así alcanza el conocimiento necesario para poderse enfrentar a las pruebas que la vida le va a poner. Dice Lázaro al respecto: “Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: «Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer»¹⁷.”

SEGUNDA SECUENCIA. LA INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS

Octava función: la ayuda sobrenatural

Una vez que el héroe ha aceptado la llamada, su primer encuentro suele ser con una figura protectora que le ayudará en las tareas que debe realizar. Esta figura es la simbolización de la fuerza protectora y benigna del destino. Desde un punto de vista cultural, simboliza que la sociedad aprueba el cambio de rol que está llevando a cabo el individuo y que considera correcto lo que hace. Joseph Campbell, desde el psicoanálisis, dice que “la madre naturaleza misma apoya esta empresa”¹⁸. Es el hada madrina de los cuentos de hadas, y el maestro o conductor de las grandes mitologías -Hermes, Thoth-,

¹⁶ Sobre esta prueba inicial, Cfr. G. Alfaro, “El despertar del pícaro”, en *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 42-57.

¹⁷ Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Austral, 2003, p. 70.

¹⁸ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p.73.

o incluso la figura de Virgilio en La Divina Comedia.

En el motivo picaresco con frecuencia aparece un iniciador, que puede ser un pícaro viejo, un compañero de infortunio o cualquier otro personaje de baja ralea que ayude y enseñe al pícaro las malas artes del engaño, el robo, la estafa, etcétera.

En *El Lazarillo de Tormes*, el ciego es la figura que cumple el papel equivalente a la ayuda sobrenatural de otros relatos. El pícaro aprende de él que el mundo es hostil, y también recibe de él las enseñanzas de sus primeras mañas, sus primeros trucos para engañar, robar, sacar provecho a costa de los demás, etc. Por eso, le dice el ciego a Lázaro, que lo acaba reconociendo como maestro: “Yo oro ni plata no te lo puedo dar, mas avisos para vivir muchos te mostraré”. Y Lázaro afirma lo siguiente: “Y fue así, que después de Dios, este me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adestró en la carrera de vivir”¹⁹.

Guzmán de Alfarache, justo después de ser socorrido por el fraile mendicante, entra a trabajar en un mesón. El mesonero es la figura que ejerce la función de ayuda sobrenatural, ya que con él conoce las primeras artes del engaño. Hasta entrar a su servicio nunca había engañado a nadie y, a partir de aquí, se da cuenta de lo fácil que es robar y se dedicará el resto de su vida al engaño:

“Allí supe adobar la cebada con agua caliente, que creciese un tercio, y medir falso, raer con la mano, hincar el pulpejo, requerir los pesebres y, si alguno me encargaba diese recaudo a su cabalgadura, le esquilmasen un tercio [...] ¡Qué de robos, qué de tiranías, cuántas desvergüenzas, qué de maldades pasan en ventas y posadas! Qué poco se teme a Dios ni a sus ministros y justicias, pues para ellos no las hay -o es que van a la parte, y no es tal cosa de creer-”²⁰.

Don Toribio enseña a Pablos a ser un verdadero pícaro. Antes de conocer a este sujeto, el protagonista no era más que un gamberro, medio ladrón. A partir de la información dada por don Toribio, Pablos pasa a vivir del engaño. Con don Toribio, aprende a apañar la ropa para vivir como un caballero, a aparentar lo que no es, a estafar bien y no sólo a robar comida.

En el *Guitón Honofre*, cuando el protagonista pierde un real con la frutera, el sacristán Teodoro le da un consejo que seguirá el resto de su vida: que se aproveche de su habilidad y su ingenio para salir adelante en la vida.

¹⁹ Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, cit, p. 70.

²⁰ M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, cit., p. 254.

Moll Flanders aprende a vivir del robo de la mano de la “governess” que será su fiel amiga hasta el final de la novela, y Partridge es el fiel escudero de Tom Jones. Sin embargo, en esta novela, la ayuda sobrenatural no cumple la función de introducir al protagonista en el mundo del hampa. Tom Jones, que se aleja un tanto de la esencia del motivo picaresco, nos presenta una ayuda sobrenatural parodiada y subvertida, de modo que todo lo que intenta hacer para ayudar al protagonista acaba redundando en su contra. Partridge cuenta a todo aquel que se cruza en su camino que Tom Jones es de noble ascendencia, lo que provoca al protagonista muchos problemas. Tampoco demuestra ser de mucha ayuda en el episodio del manguito y cuando le dice a Sophia, sin haberla reconocido, que Tom está huyendo de ella por no casarse. Asimismo, demuestra gran imprudencia cuando dice delante de un futuro atracador que Tom Jones lleva encima cien libras.

Aunque esta figura del ayudante aparece con mucha frecuencia, no es indispensable para desarrollar el motivo picaresco, por lo que habrá que considerar esta función como catalítica.

Novena función: el reino de la aventura

Es la parte favorita de la aventura mítica, y de ahí que devenga en una función nuclear -aunque la naturaleza de cada prueba puede variar dependiendo de cada concreción particular del motivo-. Una vez cruzado el umbral de la aventura, hay unas fuerzas que amenazan peligrosamente al héroe, el cual tiene que enfrentarse a esas fuerzas que suelen cobrar forma simbólica como unas pruebas a superar. La naturaleza de las pruebas es extremadamente variada y depende en gran medida de la naturaleza del héroe. Si se trata de un camino religioso, las pruebas serán destinada al desarrollo Espiritual del protagonista; si, por el contrario, se trata del camino de un guerrero, las pruebas estarán enfocadas a demostrar la fuerza y la valentía.

Pongamos como ejemplo los relatos hagiográficos medievales castellanos. Los diferentes futuros santos, que han pasado su infancia siendo humildes pastores, nobles o pecadores, sienten la llamada divina, la aceptan y comienza el camino de las pruebas, que no es sino el proceso de perfeccionamiento moral y espiritual por el cual el individuo llega a convertirse en santo. Estas pruebas pasan por la instrucción religiosa (*Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de San Ildefonso, Vida de Santo Domingo de Guzmán, Vida de San Isidoro, Vida de San Juan de Sahagún*), la vida como ermitaño

(*Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos*), la vida monacal (*Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Ildefonso*), la ordenación sacerdotal (*Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Ildefonso, Vida de Santo Domingo de Guzmán, Vida de San Juan de Sahagún*), el enfrentamiento con falsos religiosos (*Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de Santo Domingo de Guzmán*) o el desempeño de cargos religiosos (*Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Ildefonso, Vida de San Isidoro*)²¹.

Las pruebas de los caballeros andantes están enfocadas a formar al héroe y convertirlo en un perfecto caballero, es decir, un héroe que combina las virtudes del más feroz guerrero con las del cortesano. Amadís de Gaula vence al terrible monstruo Endriago, rescata a su amada Oriana de las manos de su enemigo Arcalaus y vence al caballero impostor Abiseos que ha despojado de su reino a la reina Briolanja²²; Tirante el Blanco derrota a genoveses y al sultán de El Cairo y salva el Imperio de Constantinopla²³, y ambos caballeros se comportan como virtuosos enamorados, el primero más platónico y más sensual el segundo, pero enamorados cortesanos ambos al fin al cabo.

La coherencia interna entre la naturaleza del héroe y la naturaleza de las pruebas también domina la construcción del motivo picaresco. Dado que el pícaro es un personaje bajo que se mueve en un mundo degradado, las pruebas propias para enfrentarse a esta sociedad serán los robos, el juego, los encuentros con mujeres y todo tipo de engaños y trapacerías.

Enumeramos a continuación las pruebas incluidas en la función novena:

1. Servicio a varios amos

Es la prueba más típica del pícaro, y, de hecho, muchas veces se ha definido la novela picaresca como itinerario de un pícaro al servicio de varios amos. *El Lazarillo de Tormes* no lleva a cabo una sola aventura que no sea al servicio de un amo y, dado que esta es la novela que fija las convenciones en España, esta suerte de pruebas al servicio de distintos amos es muy frecuente en España: Guzmán de Alfarache sirve a un ventero,

²¹ Cfr. F. Baños Vallejo, *Las Vidas de santos en la literatura medieval*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp.115-119.

²² Cfr. G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, cit.

²³ Cfr. J. Martorell, *Tirante el Blanco*, cit.

a un capitán, a un arzobispo, al embajador, a una dama a la que acaba robando por lo que es condenado, y, ya en galeras, a un caballero; el protagonista de Juan Martí sirve a un clérigo que se encuentra camino de Nápoles después de que le hayan robado los dos españoles y a un cocinero con el que vuelve a España; Pablos, el protagonista de *El Buscón* de Quevedo, sirve al noble don Diego; el Guitón Honofre al sacristán Teodoro y a otro estudiante noble de nombre don Diego; Marcos de Obregón sirve al doctor, al hidalgo avaro y al conde de Lemos...

Gil Blas de Santillana, en deuda con su modelo *Marcos de Obregón*, mantiene el servicio a varios amos como una de las pruebas principales en la travesía del héroe. Tras ser liberado de la cárcel, el protagonista se ve obligado a servir como criado a amos de todo tipo.

La picaresca inglesa, por el contrario, tiende a apartarse del modelo español. Bien porque los protagonistas de las novelas son personajes pertenecientes a la aristocracia, como *Tom Jones*, *Peregrine Pickle* o *Las aventuras de Roderick Random*, bien porque, como en el caso de *Moll Flanders*, la motivación fundamental de la protagonista es precisamente no tener que servir nunca a nadie.

2. Consumo conspicuo: vivir como un caballero

Junto con el servicio a los amos, una de las pruebas favoritas en el periplo picaresco consiste en que el protagonista se haga pasar por un gran señor. La máxima aspiración de los pícaros es medrar socialmente y, para ello, frecuentemente recurren a fingir que son gente adinerada.

Este episodio es mucho más frecuente en la picaresca española, ya que la sociedad española estaba basada en la honra externa: Guzmán de Alfarache, en cuanto le roba dinero al especiero, se compra un traje elegante, toma criados y vive en Toledo como un caballero. Pablos es un auténtico especialista en este ardid, sobre todo cuando pretende algún matrimonio que le permita ascender socialmente: se hace pasar por rico ante la hija de la dueña de la casa en la que se hospeda mandando a amigos para que cuenten falsedades sobre el capital que posee; se pasa la noche contando las mismas monedas hasta hacer creer a sus caseras que son seis mil escudos y alquila caballos y se hace pasar por gran señor ante la prima de don Diego a la que pretende.

Pero también encontramos personajes bajos desempeñando roles de alto estrato

social en la narrativa inglesa -aunque, evidentemente, este hecho se limita a aquellos personajes de extracción social baja, y no se da, por ejemplo, en *Tom Jones*:- Roderick Random se hace pasar por noble varias veces, y Moll Flanders se viste como una gran señora en el juicio contra el mercero, va con su segundo marido a Oxford en un coche con tiro de seis caballos, hablan con la Universidad fingiendo mandar allí a un supuesto sobrino, se burlan de unos escolares y, en definitiva, pasan allí el tiempo viviendo como gente de calidad.

La cúspide de la pirámide social de la España del siglo XVII y la Europa del siglo XVIII estaba ocupada por la clase aristocrática que, entre otras cosas, se definía por ser la clase ociosa. El pícaro que quiere vivir como un caballero deberá huir con todas sus fuerzas de desempeñar cualquier trabajo. Extremadamente raro será ver a cualquiera de los protagonistas del motivo picaresco en España, Francia, Alemania o Inglaterra trabajar con sus manos para ganarse el sustento, ya que el trabajo era el estigma de las clases bajas.

3. El amor

Chandler sostiene que la novela picaresca refleja un mundo sin amor: “la ausencia de lo sentimental, por una parte, y por otra, de elementos eróticos, hace que la manera de tratar el amor y el matrimonio tenga en los libros picarescos carácter especialísimo [...]. De lo que se llama amor no hay en ella nada”²⁴.

Con tal afirmación, en nuestra opinión, no se pretende decir que el amor y el sexo estén completamente proscritos de la novela picaresca, ya que no debemos olvidar que el sexo y el amor aparecen reflejados de alguna u otra forma en casi todas las obras citadas en este estudio. Lo que se pretende afirmar con que haya una ausencia de lo sentimental y lo erótico en la novela picaresca es que, a diferencia de otras obras que desarrollan la versión seria del motivo del viaje iniciático, el amor no es la máxima aspiración del héroe ni su premio final. Dado que la aspiración fundamental del pícaro es el medro social, y no alcanzar la felicidad por medio del amor, siempre que aparece el amor en el motivo picaresco, lo hace subordinado al interés fundamental del pícaro. Para el héroe picaresco el amor será un instrumento a través del cual alcanzar sus fines.

²⁴ F. W. Chandler, *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna, 1912, p. 41.

El protagonista del motivo picaresco nunca considerará al amor como un fin en sí mismo, sino sólo como un camino para medrar socialmente.

Así, aunque Lázaro finge amar a su mujer, la cual repite una y otra vez que es muy virtuosa, es evidente la ironía del texto y que Lázaro se ha casado por interés, pues el matrimonio para él nada tiene que ver con el amor. Gracias a este matrimonio el arcipreste de San Salvador lo protege y el pícaro puede disfrutar de una vida relativamente holgada. Ya no pasa hambre ni penalidades.

Por su parte, Pablos trata desesperadamente de encontrar una mujer que lo convierta en un caballero adinerado, y Moll Flanders se casa innumerables veces en busca de un marido que le proporciona una posición económica desahogada. Justina escoge un hombre de armas como marido, no por amor, sino porque le hace falta la seguridad de un soldado por culpa de la pendencia que mantiene con sus hermanos por la herencia de sus padres, y Roderick Random pasa la mayor parte de la novela tratando de embaucar a alguna mujer rica con la que vivir cómodamente y tomar posesión del derecho que le corresponde como caballero. Esta subordinación del amor al interés económico alcanza su máxima expresión en el *Guzmán de Alfarache*, cuando el protagonista, enamorado de su mujer, no tiene reparos en prostituirla, y en *La hija de la Celestina*, cuya relación con Montúfar es la de un proxeneta con una prostituta.

Esta concepción instrumental del amor se proyecta sobre las relaciones entre hombres y mujeres, de manera que se produce una lucha continua y una sorda agresión entre ambos sexos. Los hombres y las mujeres que pululan por las obras picarescas emplean gran parte de sus energías tratando de engañarse unos a otros, utilizando el amor como un cebo: Guzmán de Alfarache es burlado por numerosas mujeres, en Toledo, en Roma, en Zaragoza...; el primer intento del valentón por vengarse de Marcos de Obregón pasa por que una mujer finge estar enamorada del protagonista que, engreído, acude a una cita en su casa y es encerrado en una bodega, donde se ve en grave peligro; el Guzmán de Mateo Luján de Sayavedra pierde cien escudos y está a punto de ser acuchillado por culpa de un lance amoroso con una mujer malintencionada, y Moll Flanders, tras una vida de matrimonios interesados, llega hasta el extremo de prostituirse y robar a un viejo caballero borracho.

Extremadamente raro será ver a un pícaro enamorado y, cuando lo está, las consecuencias suelen ser funestas para él: Guzmán de Alfarache deja su carrera en artes y teología en Alcalá por amor, y acaba embarcado en una nefasta empresa económica

con su suegro que le llevará a la ruina, y el camino de la degradación de Moll Flanders empieza cuando, enamorada, se deja seducir por el hijo mayor de la casa en la que sirve.

Esta visión tan instrumentalizada de las relaciones amorosas tiene una justificación moral en el discurso misógino cuando los protagonistas son varones. Así, los comentarios misóginos pueblan los relatos picarescos, hasta el punto de que Pablos llega a afirmar que sólo quiere a las mujeres para acostarse con ellas.

Resulta curioso que la picaresca femenina carezca de comentarios despectivos sobre los hombres. Ni *La Pícaro Justina*, ni *La hija de la Celestina*, ni *La Pícaro Coraje*, ni *Moll Flanders* elevan su voz para criticar a los hombres. Fenómeno que, con toda probabilidad, se deba a que, aunque las protagonistas sean femeninas, los autores siguen siendo varones.

Tom Jones, como en otros muchos aspectos, se aleja de la concepción de las relaciones entre hombres y mujeres y del amor que aparecen reflejadas en las concreciones anteriores del motivo picaresco. El protagonista se ve involucrado en innumerables lances eróticos antes de alcanzar su objetivo final, que es el matrimonio con Sophia Western. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, Tom Jones no utiliza el amor y el sexo como un medio para conseguir sus objetivos. Los lances amorosos con Molly Leagrín, la señora Waters y lady Bellaston, más que motivados por interés, se deben a sensualidad. No tienen, en este sentido, ningún interés más allá de satisfacer la concupiscencia inmediata del héroe y de sus compañeras sexuales -no olvidemos que son ellas las que toman la iniciativa-.

Antes de pasar al siguiente punto, conviene señalar que no hay que confundir las relaciones amorosas entre hombres y mujeres en el periplo del héroe con el matrimonio alcanzado por este, por medio del cual se simboliza el triunfo final. Tom Jones, Roderick Random o Moll Flanders acaban felizmente casados, pero este matrimonio final no es una prueba por la que tenga que pasar el héroe para alcanzar el éxtasis final, sino que es en sí mismo la recompensa final. No hay, por tanto, cruda lucha entre Tom y Sophia, Roderick y Narcissa, ni entre Moll y James. No pertenecen al periplo del héroe, sino a su triunfo final.

4. La cárcel

La vida de robos y estafas típicas del pícaro inevitablemente le hace pasar tarde

o temprano por la cárcel. Sin embargo, como en el caso anterior del matrimonio, es necesidad distinguir la cárcel como prueba de la cárcel como destino final. Las pruebas están destinadas a preparar al héroe y convertirlo en lo que se espera de él. La cárcel como destino final pertenecería a otra función del motivo picaresco -una subversión del éxtasis final- que explicaremos más adelante. Aunque en ambos casos esté presente la cárcel y la privación de libertad, no es lo mismo la condena final en *La hija de la Celestina* que los tres meses que pasó en la cárcel Marcos de Obregón tras la desafortunada confusión surgida cuando apostó con su amigo sobre quien corría más.

Aunque no siempre es así -para Pablos o para Roderick Random sólo es un episodio más en sus vidas- la cárcel suele representar el colmo de la degradación del pícaro y el punto de inflexión a partir del cual el protagonista toma conciencia de su mal camino y la necesidad de reconducir su vida. Guzmán de Alfarache se convierte y se vuelve hacia Dios en las galeras, Moll Flanders hace lo mismo en la prisión de Newgate, y Tom Jones toca fondo en la cárcel al creer que ha mantenido relaciones sexuales con su madre, y decide cambiar.

5. La escuela

Tras una primera lectura superficial, podría sorprender que el paso por la escuela se haya convertido en un lugar común en el motivo picaresco, sobre todo si tenemos en cuenta que el protagonista pertenece a los estratos más bajos de la sociedad y que su comportamiento roza con frecuencia la delincuencia. No obstante, cuando Guzmán de Alfarache se queda viudo decide estudiar artes y teología en Alcalá; el Guzmán apócrifo de Juan Martí, después de pasar por Barcelona, acude a la Universidad de Alcalá de Henares; Pablos, el protagonista de *El Buscón* de Quevedo, va a la escuela con don Diego e incluso acompaña a este a la Universidad; Marcos de Obregón abandona su casa de Ronda con la intención de estudiar y para ello acude a Salamanca, y Moll Flanders es educada por la nodriza y se acaba de formar en casa de la gran señora cuyo hijo mayor la seduce. La explicación a este fenómeno es extremadamente sencilla si nos atenemos a las reglas de la verosimilitud de la coherencia interna. Recordemos que el narrador de todas las novelas que acabamos de citar es siempre el protagonista, que cuenta su propia vida en primera persona. Sin una formación mínima, que al menos asegure la capacidad de leer y escribir con soltura, sería inconcebible que el pícaro

pudiese escribir su propia biografía, salvo casos aislados, como ocurre en *La Pícaro Coraje*, que justifica la primera persona narrativa de la protagonista analfabeta introduciendo la figura del escriba Philander von Sittenwald, al que se le dicta la autobiografía.

6. Juegos de azar

Al pícaro español, y en menor medida al europeo, le encantan los juegos de azar y, si puede, hace trampas para salir beneficiado económicamente. Guzmán de Alfarache aprende a jugar a las cartas nada más llegar a Madrid con los pícaros que allí conoce y, desde este momento, no abandonará este vicio en toda su vida: jugará y hará trampas a las cartas estando al servicio del arzobispo, volverá a hacer trampas compinchado con su criado Sayavedra nada más salir de la cárcel, conocerá al capitán Fabelo jugando a las cartas y ganará mucho dinero a sus familiares genoveses por medio de este ardid; su sucesor, el Guzmán apócrifo de Juan Martí, juega también a las cartas para mantener el ritmo de gasto que le exige la actriz de la que está enamorado; Pablos se hace pasar por cura para jugar y ganar dinero; Marcos de Obregón juega en Zaragoza, y Moll Flanders hace trampas a los dados, pero atiende el consejo de su maestra y no se deja arrastrar a este vicio.

7. Robos, engaños y demás delitos menores

Son los episodios que más se repiten en el motivo picaresco, porque, en primer lugar, se adecúan perfectamente a la naturaleza del protagonista y a la del mundo al que se enfrenta. El héroe épico, que pertenece a un nivel alto, posee una naturaleza superior -fuerza, valentía, integridad moral, etc.- que está en consonancia con las esforzadas pruebas a las que tiene que enfrentarse: vencer a otros caballeros, matar gigantes, seducir a princesas, etc. El pícaro, que pertenece al nivel más bajo y posee una naturaleza inferior a la del lector, llevará a cabo pruebas denigrantes, denostadas por la sociedad, como son los robos, los engaños y los delitos menores. En el caso del héroe épico, lleva a cabo hazañas que causan la admiración del lector; en el caso del héroe picaresco, lleva a cabo hazañas que son rechazadas moralmente por el lector.

El protagonista de *El Lazarillo de Tormes* le roba comida a su amo ciego

deshaciendo la costura del fardel, le cambia las monedas que le dan al ciego a cambio de oraciones por otras de la mitad de valor, le sorbe el vino en la archiconocida aventura de la jarra de vino, le cambia al ciego una longaniza por un nabo, roba la comida del baúl del clérigo...

Los primeros hurtos de Guzmán de Alfarache tienen lugar en el mesón en el que aprende a ser pícaro, pero estos pequeños robos no se limitan a este episodio, sino que son la tónica en la vida entera de Guzmán. Roba y engaña al cocinero de Madrid hasta que tiene la mala suerte de ver desnuda a su mujer y cae en desgracia, le roba tres mil escudos al especiero y vive como un gran señor hasta que se enrola en Almagro con el capitán. Con este personaje, mientras espera coger la galera que los lleve a Italia, se dedica a todo tipo de engaños, entre los que destaca el episodio con el platero de Barcelona, al que le vende una joya del capitán y luego lo acusa de haberle robado, y urde también el plan con el que acaba quedándose con el dinero y la joya. Cuando está de mendigo en Italia, finge que tiene una pierna enferma y, cuando lo descubre el gobernador y lo echa de la ciudad, continúa fingiendo enfermedades con llagas falsas en Roma, con lo que se gana la piedad del arzobispo. Entra al servicio del arzobispo y allí se entrega a todo tipo de robos y hurtos menores, engaños y demás trapacerías, comportándose como un auténtico bribón. Son todas cosas pequeñas, como las relativas al episodio de los mosquitos o al robo de comida; nunca cosas grandes que enfaden al arzobispo, pero que señalan a las claras su condición de gamberro. “Érame imposible por mi condición abstenerme” -llega a decir-. En connivencia con el embajador de España en Roma, se dedica a realizar todas las burlas de las que es capaz. Al salir de la cárcel, en Milán, después de haberle ganado una buena cantidad de dinero haciendo trampa a las cartas a unos señores, Sayavedra se encuentra a un amigo suyo, de nombre Aguilera, que trabaja como cajero de un mercader. Compinchados los tres, le estafan al mercader tres mil escudos fingiendo que Guzmán se los había dado para guardar. Para vengarse de sus familiares en Génova que, siete años antes, se habían burlado de él, se presenta en la ciudad como un caballero rico y utilizando una cadena de oro falsa y unos baúles llenos de piedras, y consigue estafar a su tío gran cantidad de dinero y muchos regalos. Después de casarse y convertirse en mercader, sus negocios son turbios y oscuros. Cuando se arruina, de acuerdo con su suegro y un escribano, orquesta una estafa para que ninguno de sus acreedores pueda cobrar nada. Con su segunda mujer, al salir de la cárcel, se dedica todo tipo de robos y engaños compinchado con alguaciles y,

cuando es abandonado por esta segunda mujer y se queda solo con su madre en Sevilla, se dedica a robar, sobre todo capas y vestidos. Llega al extremo de venderle a unos albañiles las puertas y las tejas de la casa en la que estaba hospedado, y no se detiene en sus engaños hasta que es descubierto robando en casa de la señora a la que ha entrado a servir por recomendación del fraile, siendo condenado a galeras.

Lo primero que hace al marcharse de Roma el protagonista de la continuación de Mateo Luján de Sayavedra es ponerse de acuerdo con un par de maleantes españoles que le aconsejan robar al embajador. Este personaje llega incluso a seguir robando dentro de la cárcel, donde se dedica a vender vino y engaña al que se lo suministra y a los que se lo sirven. Ya como ayudante del cocinero del virrey, se dedica a robar en la cocina y a vender el fruto de sus hurtos y, para poder mantener el ritmo de gasto que exige la actriz de la que está enamorado, llega incluso a atacar a transeúntes en Valencia.

El primer robo de Pablos tiene lugar en Alcalá, cuando remata dos cerdos para comérselos. A partir de este momento, de acuerdo con el ama, roba toda la comida que puede y estafa en las compras a don Diego. Estafa también en la confitería, le roba las espadas a la ronda, manda a unos amigos que lo vayan a buscar en nombre de la Santa Inquisición a la casa en la que se hospeda para no tener que pagar, etc.

El Guitón Honofre ya empieza robando y engañando en casa de su tutor. Sirviendo al sacristán, engaña a la frutera y al propio sacristán para comerse unas morcillas, y se sirve del sentimiento amoroso del pobre clérigo para conseguir gran cantidad de comida. En Pamplona, en compañía de unos amigos, burla a los arrieros de Navarra y les roba la cena apagándoles las velas y, no contento con esto, urde otro engaño para acompañar la comida con vino. También burla a los jesuitas con los que disputa por el testamento de don Diego, a los que consigue robar unas gallinas y unos pavos, aunque esto le cuesta pasar varios días escondido en una chimenea, y llega hasta el extremo de enriquecerse escribiendo cartas falsas.

La pícara Justina emborracha a los estudiantes que la habían raptado para burlarlos, roba el dinero un estudiante que es pariente suyo, a sus hermanos para recuperar la herencia, engaña con el peso de la lana a los proveedores y se hace pasar por nieta de una morisca para quedarse con la herencia.

La protagonista de *La hija de la Celestina* engaña al viejo noble que se va a casar y a don Sancho. En Sevilla se hace pasar por devota y vive tres años allí con su

proxeneta y una vieja que los acompaña, enriqueciéndose por medio del robo de la tercera parte de lo que la gente les da para limosna.

Toda la segunda parte de *Moll Flanders* está dedicada a los engaños. Una vez ha perdido los atributos físicos propios de la juventud, y consciente de que ya no puede encontrar un marido que la mantenga, Moll se entrega al robo. Roba relojes, entra a robar en una casa que está ardiendo con el pretexto de que iba a prestar ayuda, se disfraza de hombre para perpetrar un hurto sin ser identificada, se acuesta con un viejo borracho al que roba la cartera en la cama, se hace pasar por gran señora para obtener una sustanciosa indemnización cuando es confundida con otra viuda que había sustraído una tela en una mercería, intenta robar en una joyería y no se detiene hasta que es descubierta a punto de robar unas telas en una cañería, acusada y llevada a prisión.

Tom Jones vuelve a apartarse en este aspecto de las concreciones tradicionales del motivo picaresco. Aunque Tom en un sentido lato es un personaje bajo, sus defectos no pasan tanto por el individualismo radical y la falta de empatía hacia los demás que definen al resto de los pícaros, como por su sensualidad. De hecho, Tom tiende a empatizar con los personajes que lo rodean, lo que le lleva a no hacer nunca el mal a nadie. Muy al contrario, cuando Patridge le sugiere que pueden coger algo de las cien libras que ha perdido Sophia Western, el muchacho se niega tajantemente. Tom Jones es la antítesis del robo. Siempre es generoso, llegando hasta el extremo de darle tres guineas a un hombre que acaba de intentar robarle porque le da pena.

En segundo lugar, los robos, los engaños y trapacerías son fácilmente combinados con otras pruebas: aunque no siempre ocurre así, los hurtos y los delitos menores suelen ir asociados al servicio a los amos.

8. Mendicidad

El pícaro no es un mendigo. En su naturaleza no está vivir pidiendo limosna. En ocasiones, recurre a la mendicidad, pero es algo temporal, más como una prueba o cualquier otro de sus oficios que como un estado definitivo. Así, Guzmán de Alfarache pasa varias veces por la mendicidad: cuando abandona a su primer amo, camino de Madrid, y, sobre todo, después de haber sido burlado en Génova por sus familiares, al entrar a formar parte de una cofradía de mendigos. Una cofradía similar será retomada por Quevedo en *El Buscón*, aunque, en realidad, estos no son exactamente mendigos,

sino más bien una pandilla de estafadores.

Décima función: el héroe supera una gran prueba final

Así resume Joseph Campbell el final de la aventura mitológica:

“Cuando (el héroe) llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del juego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad)”²⁵.

Todas las pruebas realizadas hasta el momento por el héroe concluyen en una gran prueba final que, una vez superada, permite que emerja su nueva naturaleza. Es la crisis última antes de que el héroe se convierta en una nueva persona.

Dado que el motivo picaresco se estructura en torno a la voluntad del protagonista de cambiar su estatus social, cabría pensar que se trata de una función nuclear. Sin embargo, como veremos más adelante, no todos los pícaros consiguen su objetivo, por lo que es bastante frecuente que el motivo picaresco se trunque antes de llegar a esta gran prueba final. Así, por ejemplo, en la picaresca española, cuya ideología extremadamente conservadora veta al pícaro la posibilidad de cambiar de estado, es relativamente raro encontrarnos con esta función. Solamente Lázaro y Guzmán alcanzan realmente un estado mejor que aquel del que partían: Lázaro consigue un trabajo con el que comer todos los días y Guzmán se arrepiente y se vuelve hacia Dios.

Teniendo en cuenta que la novela picaresca es un proceso de degradación del protagonista, esta gran prueba final siempre representa el colmo de la degradación. Como hemos visto cuando hemos analizado la prueba del paso por la cárcel, esta suele simbolizar la máxima degradación moral y social, y de ahí que con mucha frecuencia la prueba final pase porque el pícaro dé con sus huesos en prisión: Guzmán de Alfarache sólo se convierte cuando está encadenado a un remo en las galeras, Tom Jones toma conciencia de lo reprochable de su sensualidad cuando, en la cárcel, cree haber tenido

²⁵ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 224 y 225.

relaciones sexuales con su madre, y Moll Flanders, en la prisión de New Gate, cae en la desesperación y se propone llevar a partir de entonces una vida nueva.

Generalmente, el nuevo estado del protagonista suele ser simbolizado por medio de la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo -es lo que Joseph Campbell llama *el encuentro con la diosa*²⁶-, por la concordia con el padre creador -*la reconciliación con el padre*²⁷-, por su propia apoteosis²⁸ o por el robo de aquello que se había ido a buscar. El motivo picaresco, cuando se hace eco del nuevo estado del protagonista, suele concretarlo por medio de tres opciones: o bien el pícaro se vuelve hacia Dios y se arrepiente de la vida de degradación y pecado que ha llevado hasta ese momento, como le sucede a Guzmán de Alfarache -la versión subvertida de la reconciliación con el padre-; o bien el protagonista se casa para vivir una vida plena en matrimonio -la versión subvertida del encuentro con la diosa-; o bien el protagonista consigue gozar de una considerable fortuna -la versión subvertida de su propia apoteosis-. Frecuentemente, estas opciones aparecen amalgamadas: Moll Flanders se arrepiente de toda su vida pasada, se convierte en la prisión de New Gate y lleva una vida económicamente muy desahogada en Virginia con James; Roderick Random, gracias a las propiedades que vende su padre, goza de una gran fortuna que le permite casarse con Narcissa; Tom Jones resulta ser el sobrino del señor Allworthy, lo que le reporta una posición económica desahogada y le permite casarse con Sophia Western; Joseph Andrews resulta ser el hijo secuestrado del acaudalado señor Wilson y se casa con Pamela...

TERCERA SECUENCIA: EL REGRESO

En palabras de Campbell,

“Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellocino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la

²⁶ *Ibidem*, pp. 106-115.

²⁷ *Ibidem*, pp. 120-140.

²⁸ *Ibidem*, pp. 140-159.

renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos”²⁹.

El mismo Joseph Campbell señala que esta secuencia puede constar de seis etapas *-la negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso, la posesión de los dos mundos y libertad para vivir*³⁰. Grosso modo, estas etapas podrían identificarse con funciones, pero, dado que en el motivo picaresco apenas si se le presta atención al retorno del héroe a su hogar -en el caso de que lo haga-, consideramos más acertado englobar estas seis etapas dentro de una única función a la que denominaremos de forma genérica *el regreso*.

Este regreso apenas está presente en la narrativa española. Ni Lázaro, ni Guzmán, ni el Guitón Honofre, ni casi ninguno de los pícaros españoles regresan a su hogar tras su periplo de aventuras. Entendemos el regreso como una función final por la cual el héroe se asienta definitivamente en su hogar para llevar allí una vida plena de acuerdo con el nuevo hombre que es. Conviene no confundir esta función como un esporádico paso del protagonista por su ciudad natal, como es el caso de Guzmán o de Pablos. En este caso se trata más de una prueba en el camino de la aventura que del retorno a casa, ya que no se trata de un estadio final, sino de una estancia temporal insertada como una más en una sucesión de pruebas.

Esta ausencia del regreso es lógica teniendo en cuenta que el pícaro español no suele triunfar en su intento de medrar socialmente. No sucede lo mismo con la narrativa picaresca inglesa, donde los protagonistas se acostumbran a retornar a su hogar transformados en una nueva persona con existencia plena. Moll Flanders, ya convertida en una rica hacendada de Virginia, regresa a Inglaterra para pasar sus últimos días; Tom Jones retorna a su hogar al lado del señor Allworthy para casarse con Sophia; Roderick Random vuelve desde Buenos Aires convertido en un rico señor, etc.

3. 2. LOS PERSONAJES

De acuerdo con el modelo actancial de Greimas³¹, la función de sujeto está desempeñada en el motivo picaresco por el protagonista -el pícaro-, y su objeto -lo

²⁹ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p. 180.

³⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 179-223.

³¹ Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, cit.

deseado por el sujeto- es el medro social, entendiendo por tal alcanzar un estatus que le permita vivir holgadamente. En este sentido, *Tom Jones* podría apartarse del modelo, ya que, en primera instancia, el objeto del protagonista es el matrimonio con Sophia Western. Tal sería el caso si nos enfrentásemos a la exégesis de esta obra de forma aislada. Sin embargo, someterla a un estudio comparado permite una reinterpretación que la alinea junto a las otras obras picarescas y reubica el objeto: el hecho de que Tom Jones, un huérfano pobre, pretenda casarse con Sophia Western, la hija de un rico hacendado, es una aspiración similar a la de Guzmán de Alfarache o la de Moll Flanders, ya que, en última instancia, Tom Jones está persiguiendo el medro social, en el sentido de que se enfrenta a la sociedad para desempeñar un rol que no le estaba reservado por su origen.

Convendría no confundir como objeto del periplo del héroe la conversión final y el retorno a Dios y a la piedad cristiana que encontramos en novelas como *Guzmán de Alfarache* o *Moll Flanders*. En este sentido, es necesario diferenciar entre el protagonista-narrador y el protagonista-personaje. El sentido que tiene la narración para el protagonista-narrador es transmitirle al lector una vida de pecado y redención, pero esto en ningún caso debe ser confundido con el actante objeto, ya que no es lo que mueve la acción del sujeto, sino que es la razón por la cual el narrador decide contar la historia.

Lo mismo sucede con el actante ayudante: no hay que confundir a aquellos personajes que ayudan al pícaro a medrar socialmente con aquellos que lo hacen en su conversión religiosa, aunque haya casos como el de la *governess* de *Moll Flanders* que hace ambas cosas. El objeto del pícaro es medrar socialmente, y no la conversión religiosa, por lo que los ayudantes serán aquellos personajes que le ayudan a lograr su fin.

Es la sociedad en su conjunto, con sus rígidas convenciones sociales y su determinismo social, la que se opone a los deseos del protagonista. Guzmán de Alfarache, Pablos y Moll Flanders se enfrentan con todas sus fuerzas a unas sociedades que no ven con buenos ojos que un personaje de condición vil trate de abandonar ese estado. Por su parte, Tom Jones también se enfrenta una sociedad que no permite que un expósito se case con una dama rica. Dado que la sociedad es un concepto abstracto, la oposición de la sociedad a los deseos del protagonista se concreta en una serie de personajes que tratan de evitar que este solucione la carencia inicial de la que partía.

Esta carencia inicial es la que funciona en el motivo picaresco como destinador. La voluntad de solucionarla es lo que promueve la acción, pone al protagonista en movimiento y le incita a llevar a cabo el periplo de las aventuras. Recordemos que la carencia inicial del pícaro aparece casi siempre simbolizada como precariedad económica, y es la voluntad de solucionar esa precariedad la que mueve la acción en el motivo picaresco, exceptuando el caso de Tom Jones, cuya carencia inicial es la imposibilidad de casarse con Sophia Western por culpa de las convenciones sociales.

En la literatura épica o religiosa el protagonista se propone hacer el bien, por lo que el destinatario de la acción suele ser la sociedad -al menos uno de los destinatarios-, ya que su acción redundará en beneficio de la misma. Por el contrario, en el motivo picaresco el destinatario es siempre el propio sujeto, ya que este busca siempre exclusivamente su propio beneficio. Sólo le preocupa el medro personal y, si con ello perjudica a la sociedad, no parece preocuparle demasiado.

En cuanto a la importancia de los personajes, el motivo picaresco se construye del mismo modo que cualquier otro viaje iniciático de un héroe. Caballeros, santos o pícaros siempre tienen un protagonismo absoluto en la historia, y, como protagonistas de sus respectivas obras, son los únicos personajes que están presentes a lo largo de las mismas. Los relatos se centran tanto en la figura de estos protagonistas que el resto de los personajes solo sirven de mera comparsa, no tienen más función que la de realzar la heroicidad, la santidad o la degradación del protagonista. Esta función la llevan a cabo por medio de una vía positiva, ejerciendo la función de ayudante, o por vía negativa, desempeñando el papel de oponente. Así, Pablos es el protagonista absoluto de la novela de Quevedo, y no hay un solo episodio que no esté protagonizado por él, de manera que el resto de personajes aparecen durante determinados fragmentos de la obra, pero todos con la función de ser burlados tarde o temprano por él, incluso aquellos que, como don Diego, en algún momento pueden haberlo ayudado, de modo que estas burlas redundan en la degradación paulatina del protagonista. Lo mismo sucede con Moll Flanders o Guzmán de Alfarache, cuyas vidas avanzan inexorablemente hacia la degradación final de la cárcel. En este camino hay personajes que les ayudan, como Sayavedra o los compinches de robos de Moll, y otros personajes que se oponen, pero que son burlados, contribuyendo de este modo a la caída moral del pícaro. Las amantes de Tom Jones le ayudan en el camino de su degradación moral, que culmina con el arrepentimiento del protagonista en prisión cuando cree haberse acostado con su madre natural.

Como cabría esperar de unos personajes cuya importancia no va más allá de servir de instrumento para realzar la naturaleza del protagonista, su caracterización es casi siempre plana. Los personajes secundarios del motivo picaresco tienden en su mayoría a ser tipos o estereotipos y, en el mejor de los casos, son diseñados a partir de dos o tres rasgos característicos que dominan completamente su personalidad. En este sentido los personajes de Quevedo son paradigmáticos de esta tendencia del motivo picaresco. De escasa profundidad psicológica, están dominados por un único rasgo de carácter que parecen representar -el licenciado Cabra es la tacañería, don Toribio la rufianería, etc.-. Evidentemente, hay excepciones a esta tendencia general: la *governess* de Moll Flanders, cuya primera aparición en la obra es la de una auténtica bellaca, evoluciona hacia una mujer arrepentida y piadosa que ayuda a la protagonista en su propia conversión y facilita en todo lo posible la marcha de esta a América; o Sayavedra, que pasa de enemigo de Guzmán, a fiel criado y loco arrepentido.

La caracterización de los protagonistas en el motivo picaresco suele configurarse en torno a dos polos: aquellos protagonistas que, como los personajes secundarios de sus obras, se muestran dominados por una serie de rasgos que apenas si cambian en el desarrollo de la obra, o aquellos autores que quieren ir más allá y tratan de dotar a sus personajes de cierta profundidad psicológica.

Entre los primeros cabe situar a aquellos autores que tienden a explicar la picardía por el determinismo biológico. Los pícaros tienden hacia el mal por su propia naturaleza y, como era de esperar, esta naturaleza no varía en absoluto a lo largo de la obra. Honofre, Pablos, Justina, la hija de la Celestina, el Lazarillo de Manzanares, el Andrés de *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, el Lazarillo de Juan de Luna, o Estebanillo se ajustan al mismo estereotipo que apenas si varía en el desarrollo de las obras de las que son protagonistas. Son personajes maliciosos, a veces mezquinos, siempre ingeniosos y siempre egoístas, obsesionados por su propio bienestar. Pablos, el protagonista que fija el estereotipo, está movido por un sentimiento único: la confesada vergüenza de sus orígenes familiares³².

³² El que Pablos sea presentado prácticamente bajo un sentimiento único es explicado por Díaz-Migoyo atribuyendo al protagonista-narrador la intención de presentarse así para mostrarse, en cuanto narrador, como superador de su pasado al contar de un modo divertido y no implicándose efectivamente en lo sucedido, de modo que la voz del narrador se atribuiría toda la personalidad de Pablos (Cfr. G.Díaz-Migoyo, “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en *El Buscón*”, en *La picaresca, orígenes, textos y estructura*, Actas del

Dice Molho de los personajes de Quevedo:

“el yo de Pablos de Segovia no se asocia a una mirada que vuelve al interior del ser, sino que más bien es radicalmente extrovertida. El apromblemático Buscón quevediano es un personaje vacío que no tiene en el libro otra función que la de actuar y mirar, sin jamás contemplarse a sí mismo, sin ponderar nunca su acción conforme al criterio de una moral o de una dogmática universales, que, al parecer, no puede concernir a la abstracta mecánica de su ser”³³.

Y añade refiriéndose al resto de los personajes, a excepción de don Diego:

“están contruidos según un principio idéntico y recíproco. Es decir, que, desprovistos de interioridad, sólo se aparecen al pícaro que los percibe, con el aspecto de exterioridades caricaturescas y monstruosas. Pero a diferencia de Pablos, que habla y no se ve, ellos son vistos -y, en consecuencia, descritos- bajo una luz que acusa el carácter grotesco de sus actitudes y de sus frases”³⁴.

Entre aquellos personajes que sí evolucionan a lo largo de la obra cabría esperar mayor variedad. Sin embargo, la evolución del pícaro también está fijada de acuerdo con un estereotipo que inauguró Mateo Alemán con el *Guzmán de Alfarache*. Esta evolución del protagonista se estructura en torno a una misma idea: una vida de pecado y redención que culmina en una vuelta final hacia Dios y un éxtasis de arrepentimiento y redención. Guzmán de Alfarache, Moll Flanders, Simplicissimus o Peregrine Pickle desarrollan sus vidas en un proceso de degradación que los lleva hasta un punto en el que necesitan reflexionar sobre lo que han sido sus vidas y, ante la desesperación que ello les provoca, toman conciencia de Dios y se embarcan en una nueva vida dominada por la fe y la piedad religiosa. El desplazamiento espacial, que en Pablos, Honofre y demás pícaros planos no significaba más que una nueva aventura, en las vidas picarescas, dirigidas hacia la redención final, es solidario con la evolución temporal. Camino de esta redención, Guzmán, Molly o Peregrine Pickle pasan por muchas categorías humanas, de ahí el polimorfismo que se observa en ellos. El tiempo es lo que hace que el vicio, que es hábito, se vaya pegando por perseverar en el mal, al mismo tiempo que hace que maduren sus ideas. El cambio de lugar les hace entrar en contacto

Primer congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1939, pp. 705-712).

³³ M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, cit., pp. 132.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

con nuevas compañías, les abre nuevas perspectivas y, sobre todo, oculta su personalidad anterior. Esa mutabilidad se interiorizará en una personalidad que no encuentra su sitio en la sociedad.

3. 3. EL TIEMPO

El tiempo de la novela picaresca se estructura siempre en torno a la oposición entre el momento de la narración y lo narrado. El pícaro-narrador cuenta la historia desde un momento posterior a lo narrado, de modo que se opone ese presente desde el que narra con el pasado en el que llevó a cabo sus fechorías.

En las diferentes concreciones del motivo picaresco, rara vez hay discordancias de orden. Estas tienen lugar tan sólo en la picaresca europea cuando, al final del relato, el lector descubre que el protagonista es hijo de algún personaje de buena posición social. Dado que la amplitud de estas discordancias no supera los límites del relato, estamos ante analepsis internas. Asimismo, se trata de analepsis homodiegéticas completivas, ya que son segmentos retrospectivos que llenan una laguna anterior del relato y rellenan los vacíos de información ocasionados por la presencia de paralepsis - en este caso, ocultar datos referentes al verdadero nacimiento del protagonista-. Ejemplos clarísimos de este tipo de analepsis son *Simplicissimus* o *Tom Jones* y los misterios finalmente resueltos de su genealogía.

En cualquier caso, estas discordancias apenas afectan al desarrollo del motivo, con tal de que nos encontremos ante un héroe de baja condición que abandona su aldea para realizar una serie de pruebas con la intención de medrar socialmente.

Las discordancias en la duración del motivo picaresco están en estrecha relación con el proceso de degradación en el que se ve inmerso el protagonista. Dado que lo que le interesa a los autores es representar este proceso, todo aquello que sucede entre aventura y aventura es solucionado por medio de resúmenes, cuando no se suprimen directamente por medio de elipsis. Por el contrario, las aventuras y las pruebas son siempre reflejadas por pausas y escenas. Así, por ejemplo, en *El Lazarillo de Tormes*, todo lo que le sucede a Lázaro entre amo y amo no es referido, sobre todo hacia el final de la obra. Al narrador solo le importa contar lo relativo a los amos a los que sirve Lázaro, ya que estos son las pruebas a las que se enfrenta. Todo aquello de la vida del protagonista que queda al margen del servicio a los amos se salta, porque es

prescindible.

3. 4. EL ESPACIO

En el espacio también se da una relación de oposición, en este caso en torno al esquema dentro-fuera-dentro. El pícaro, como el héroe mítico, abandona físicamente su aldea para realizar una serie de pruebas y, en algunos casos, retorna mejorado a su lugar de origen. Como señalaba Mieke Bal³⁵, estos espacios están cargados simbólicamente. El interior en el motivo picaresco es la aldea o el barrio de origen del pícaro. Este interior simboliza al mismo tiempo la seguridad y la reclusión. Seguridad, porque el pícaro ocupa este espacio siendo niño y, como todos los niños, está protegido por su familia. Pero, al mismo tiempo, simboliza la reclusión, porque en este interior degradado siempre hay una carencia inicial que debe ser solventada, y esto no puede ser realizado en el estrecho margen de una aldea o de un barrio. Para ello es necesario que el pícaro abandone su lugar de origen. La ciudad, que engulle y absorbe al protagonista, es el espacio donde el pícaro lleva a cabo sus pruebas. Joseph Campbell identifica este espacio de las aventuras con “el vientre de la ballena”. La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada por la imagen mundial del vientre. Esto subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación³⁶.

3. 5. EL NARRADOR

Basta una lectura superficial a las novelas que se han construido en torno al motivo picaresco para darse cuenta de que con mucha frecuencia el yo-narrador, es decir, el sujeto de la enunciación, coincide con el sujeto principal de la acción. Existe una tendencia general a que sean los pícaros protagonistas los que cuenten su propia vida. El narrador no es un soporte invisible de los hechos que sucedieron según una lógica autónoma, sino que está personalizado. Esto es debido a que el objeto de la narración es la propia vida del protagonista -Genette hablaría de un narrador

³⁵ Cfr. M. Bal, *Teoría de la narrativa*, cit. pp. 51-52.

³⁶ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit., pp. 89 y ss.

homodiegético (autodiegético)³⁷-. De ahí que no pueda dejar de mostrarse como narrador, en primer lugar, porque el modo de seleccionar y de presentar los hechos no le es indiferente, y, en segundo lugar, porque, saturando sus funciones, emite juicios y observaciones sobre los hechos.

Por su parte, el autor está obligado a justificar la actitud del narrador y a darle esa personificación en consonancia con los rasgos que muestra de sí mismo la historia narrada. De forma coherente con la narración en primera persona y la necesidad de justificar esta forma de narración, los autores focalizan la narración adoptando la perspectiva del personaje principal. Sin embargo, dado que (según la categoría de la voz) dicho personaje principal es el narrador mismo, no nos encontramos exactamente ante una perspectiva limitada al personaje. Cuando el narrador nos cuenta la historia, los sucesos ya han concluido, y el narrador sabe mucho más que el actor que ha sido, de modo que, en cierto sentido, nos ofrece una focalización de narrador omnisciente. El protagonista-narrador que cuenta los hechos de su juventud puede hacer resúmenes y extraer después de ellos un sentido o una orientación común, no tiene por qué identificarse con el personaje que fue en otro tiempo porque sus ideas en el momento que narra pueden ser otras distintas -tal es el caso de Guzmán, por ejemplo-, o incluso puede saber más de lo que conocería el personaje-actor en el momento de realizar los hechos, ya que con el paso del tiempo ha podido acceder a mucha más información.

Estas coincidencias han llevado a algunos autores, como Francisco Rico³⁸, a afirmar que la narración desde el punto de vista del protagonista es el hecho constitutivo esencial de la novela picaresca. Otros críticos se han preguntado a partir de la constatación de Francisco Rico por qué razón esa fidelidad autobiográfica, que es evidente en *El Lazarillo de Tormes*, en el *Guzmán de Alfarache*, y en *El Buscón*, no se da en obras siguientes que siguen este modelo, como *Las aventuras del Bachiller Trapaza* o *Tom Jones*. Alfonso Rey³⁹ responde a esta cuestión mostrando el modo en que los diferentes autores que optaron por el modelo picaresco ensayaron diversas maneras -con distinto éxito- de superar las limitaciones que, desde el *Lazarillo*, presentó la forma autobiográfica. En este sentido, salvando la discrepancia de que Alfonso Rey estudió el fenómeno picaresco desde el enfoque de los géneros literarios, y nosotros

³⁷ Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 299.

³⁸ Cfr. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, cit.

³⁹ Cfr. A. Rey, "La novela picaresca y el narrador fidedigno", en *Hispanic Review*, XLVII, 1979, pp. 55-75

desde la temología, no podemos estar más de acuerdo con este estudioso. Volver a concretar el motivo picaresco con el mismo punto de vista, el mismo tipo de personaje y las mismas situaciones no habría aportado absolutamente nada a la literatura, y rápidamente habría aburrido a los lectores al agotar el modelo. Por ello, *Guzmán de Alfarache* trató de superar las limitaciones del *Lazarillo*, Quevedo las de Mateo Alemán y así sucesivamente. Esto no quiere decir, evidentemente, que toda concreción del motivo picaresco supere a sus predecesoras y aporte algo nuevo, pero tampoco que sean simples copias unas de otras. Por ello, aunque existe una cierta tendencia a utilizar la narración en primera persona para concretar este motivo, no se puede afirmar que la narración en primera persona y el motivo picaresco están ligados indisolublemente.

Alfonso Rey⁴⁰ sostiene que las limitaciones superadas por Mateo Alemán con respecto al *El Lazarillo de Tormes*, en lo que al narrador se refiere, son las derivadas de la ambigüedad del narrador. La ambigüedad de *El Lazarillo de Tormes* se debe a la calidad moral del narrador, que se confiesa un mentiroso, de modo que su posicionamiento imposibilita transmitir una enseñanza, un credo unívoco. De acuerdo con la intención moralizante que anuncia Lázaro en el prólogo de la obra, además del carácter ejemplar que tienen los episodios por sí mismos, el narrador introduce en su relato reflexiones breves y relativamente escasas, algunas de las cuales reproducen exactamente las que se hizo en el momento en que tuvo lugar la acción narrada. Estas son generalizaciones sobre la avaricia de los clérigos, la vanidad de la honra, etc. Sin embargo, esta crítica social y moral pierde fuerza cuando descubrimos que son valoraciones subjetivas, y que, al final, para Lázaro ha sido bueno lo que le ha reportado algún beneficio, y malo lo que ha obstaculizado que saliera adelante. Este desajuste produce cierta sensación de ambigüedad en el lector, y es lo que ha llevado a algunos autores a encontrar el sentido último de esta obra en el relativismo.

Por el contrario, *Guzmán de Alfarache* tiene una clara intención moralizante. Mateo Alemán se propone transmitir una enseñanza con su obra, por lo que se ve obligado a modificar el uso de la primera persona narrativa que había hecho el autor de *El Lazarillo de Tormes*. Por ello, tendrá que recurrir a una primera voz narrativa que no sea ambigua, sino fiel a la visión del mundo del autor. De este modo, vulnera la perspectiva del protagonista y la refuerza con comentarios propios. La trama novelesca

⁴⁰ Cfr. A. Rey, "La novela picaresca y el narrador fidedigno", cit.

y el personaje están supeditados en el *Guzmán de Alfarache* a un a priori moral, ya que los acontecimientos narrados son la demostración de una tesis⁴¹. Por medio de la actuación del protagonista, Mateo Alemán moraliza presentando un anti-ejemplo, y, a través de los excursos narrativos y las reflexiones con finalidad didáctica, instruye directamente. Para poder justificar este doble plano que permite al autor una intención didáctica inequívoca, recurre a la conversión religiosa final. Así, un Guzmán arrepentido puede relatar su vida y reflexionar sobre ella desde la distancia. La moral del personaje-narrador y la del personaje-protagonista pueden entrar en conflicto sin resultar incoherentes.

La vida del Buscón llamado Pablos vuelve sobre el modelo del *Lazarillo*: hay correspondencia entre el pensamiento y el posicionamiento moral del protagonista y del narrador. El procedimiento didáctico de Quevedo consiste, según Alfonso Rey, “en convertir al pícaro narrador en un sujeto tan deleznable que sus propias palabras se vuelvan incriminatorias, lo delatan, y lo alejan moral e intelectualmente del lector. Elimina las organizaciones, y el relato en todo momento pertenece al protagonista”⁴². Sin embargo, consciente de las limitaciones que tenía la narración autobiográfica propuesta por *El Lazarillo de Tormes*, Quevedo suprime casi toda reflexión moral directa y transmite el contenido ético de su obra presentando un personaje deleznable, vacío de toda humanidad, que deja ver tras de sí el juicio negativo del autor. En lugar de solucionar las limitaciones de *El Lazarillo de Tormes* por medio del complejo juego de perspectivas de Mateo Alemán, Quevedo simplifica la narración limitándose a moralizar por medio de un anti-ejemplo. Las escasas reflexiones de Pablos son poco convincentes y están fuera de lugar, porque con ellas Quevedo no se plantea una moralización directa al estilo de Mateo Alemán, sino que responden al interés del autor en presentar al protagonista como una persona que quiere mostrar honradez, cuando en realidad no la tiene. Las pocas reflexiones morales están al servicio de la construcción del personaje y no pensadas para influir directamente en el lector, sino todo lo contrario.

Entre *El Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón* y la posterior picaresca inglesa de Daniel Defoe y Henry Fielding, podemos encontrar numerosas variaciones sobre la figura del narrador. El autor de *La Pícaro Justina* crea dos

⁴¹ Cfr. C. Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre los tipos de realismo”, cit.

⁴² Cfr. A. Rey, “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, cit., p. 71.

narradores separados: el que cuenta la historia jocosa y el responsable de las moralizaciones; Vicente Espinel hace al personaje observador y no sujeto de la acción, con lo que gana fiabilidad como narrador; otros escritores como el autor de *La hija de la Celestina* o Castillo de Solórzano recurren a un narrador heterodiegético; y así un largo etcétera, cada uno con su propia variante.

Daniel Defoe asume en *Moll Flanders* algunas de las convenciones formales propias de la biografía criminal, un sub-género narrativo que gozó de mucho éxito en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII. Como ocurre en el *Guzmán de Alfarache*, estas biografías criminales solían culminar con el arrepentimiento del protagonista para dotarlas de contenido moralizador⁴³, aspectos también presentes en la obra de Defoe. Pero, sobre esta base que marca la distancia entre el protagonista-narrador y el protagonista-personaje, el autor inglés se introduce a sí mismo presentándose como un editor ficticio que ha corregido las memorias de la protagonista, adaptándolas a las necesidades narrativas y depurando el lenguaje, de modo que no podemos hablar de un único narrador, sino más bien de un juego de perspectivas entre la protagonista y el ficticio editor. Desde nuestro punto de vista, este juego apenas si afecta al contenido moral y didáctico de la obra. Más que una solución a la necesidad de dejar clara la postura moral y a la coherencia interna de la novela, el juego de perspectivas de *Moll Flanders* parece al servicio de la verosimilitud. Difícilmente podría el lector pensar que una delincuente como la protagonista sería capaz de dar forma a una narración como la que nos presenta Defoe. Lo que la picaresca española solucionaba haciendo pasar al protagonista por la escuela o por la Universidad, lo soluciona el autor inglés introduciendo esta figura del narrador-editor.

Con *Tom Jones*, Henry Fielding recurre a un narrador heterodiegético omnisciente en tercera persona, al igual que había hecho Castillo de Solórzano con *Las aventuras del Bachiller Trapaza*. Según Sauvage esto no quiere decir que podamos identificar al autor con la voz narrativa como lo hacíamos con respecto al novelista español. Dice el crítico:

“En las novelas de Fielding [...] no es el autor quien narra la historia, sino una máscara, un segundo yo, una persona del autor. El “Fielding” que narra *Joseph*

⁴³ Cfr. A. Ferrada, “La textura picaresca y meta-picaresca en *Moll Flanders* de Daniel Defoe” en *Signos*, Valparaíso, 2003, pp. 177-182, pp. 177-178.

Andrews es una persona totalmente diferente del “Fielding” que sostiene la narración de *Tom Jones*; y el “Fielding que actúa de narrador en *Tom Jones* difiere a su vez considerablemente del “Fielding” que relata la historia de *Amelia*”⁴⁴.

Para estudiar la narrativa de Henry Fielding, Wayne Booth introduce la noción de autor implícito, entendiendo por este una figura intermedia entre el autor real y el narrador. Henry Fielding no nos cuenta sus historias a partir de un personaje de la trama, pero tampoco se limita a ser él mismo con su propia voz el que nos la cuenta. El lector de las novelas de Fielding reconstruye a partir de la narración a este autor implícito que no es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás de la narración. El autor implícito de *Jonathan Wild* parece muy preocupado por los asuntos de la política y por los efectos de la desenfrenada ambición de los hombres importantes que detentan el poder en el mundo⁴⁵; el autor implícito de *Amelia* tiene un aire de solemnidad sentenciosa⁴⁶; el de *Joseph Andrews* parece un hombre alegre y despreocupado; y el de *Tom Jones* se nos presenta como un individuo irónico y al mismo tiempo indulgente.

Sin embargo, estamos de acuerdo con Genette cuando matiza esta noción de “autor implícito”. Genette entiende por autor implícito la “idea que se da del autor en el texto”, o la “imagen del autor en el texto”, pero niega que tenga ninguna función narradora. Para Genette, solo hay dos instancias creativas: el autor empírico, que está fuera del texto y crea la novela, y el narrador, que se encarga de enunciarla en el interior del texto. Por ello, el “autor implícito” no puede tener ninguna función narrativa. Dice Genette al respecto:

“¿es el autor implicado una instancia necesaria y (por tanto) válida entre el narrador y el autor real? Como instancia efectiva, desde luego que no: un relato de ficción está ficticiamente elaborado por su narrador y efectivamente por su autor (real); entre ambos no trabaja nadie, y cualquier tipo de resultado textual debe atribuirse a uno u otro [...]. No hay sitio para la actividad de un tercer hombre, ninguna razón para descargar de sus responsabilidades reales (ideológicas, estilísticas, técnicas y otras) al autor real [...]. Como instancia ideal, entonces: el autor implicado [implícito] se define, en palabras de su inventor, Wayne Booth, [...] como una imagen del autor (real) construida por el texto y percibida como tal por el lector. La función de dicha imagen parece ser esencialmente

⁴⁴ J. Sauvage, *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982, p. 68.

⁴⁵ Cfr. W. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

⁴⁶ Cfr. W. Booth, *La retórica de la ficción*, cit., p. 72.

de orden ideológico. [...] Por el momento, propongo aceptar la definición de autor implicado como imagen del autor en el texto. [...] Es el autor que deduzco de su texto, la imagen que ese texto me sugiere de él”⁴⁷.

Para simplificar al máximo las categorías, Genette sostiene que solo hay dos situaciones en las que el Autor Real (AR) no coincide con el Autor Implícito (AI), ambas fraudulentas, es decir, construidas para engañar al lector: los casos de autoría apócrifa (por ejemplo, cuando el autor del *Quijote* apócrifo se quiere hacer pasar por Avellaneda) o los casos en los que un autor reconocido por la crítica o las ventas firma un libro escrito por otra persona a la que ha contratado. A ellas cabría añadir el caso de una autoría conjunta firmada por una sola persona. Pero en ninguno de estos tres casos hay en el texto indicios que permitan averiguar el fraude, por lo que el lector identificará equivocadamente al Autor Real con el Autor Imaginario. Por eso, Genette acepta el concepto de autor implícito como la idea que el texto fomenta del autor, pero de ninguna manera acepta que se pueda convertir esta idea de autor en “instancia narrativa”, porque considera que no hay razón para multiplicarlas sin necesidad. El autor implícito no construye nada, ya que quien construye al narrador es el autor real. Una cosa es que, en cada novela, el autor muestre ideas o preocupaciones diferentes (de manera que el “autor implícito” varíe de unas novelas a otras), y otra muy distinta que esa imagen o idea que se da en la obra del autor tenga alguna función narrativa. Por eso, no estamos de acuerdo con lo que dice Souvage. El Fielding que escribe todas las novelas de Fielding siempre es el mismo Fielding, aunque en cada novela de una imagen diferente de sí mismo.

El narrador de *Tom Jones* nos cuenta una historia en la que él no ha participado ni tan siquiera como personaje fugaz y, sin embargo, en la narración encontramos numerosas alusiones en primera persona. Esto no quiere decir que se trate de un relato en primera persona, sino que, como bien señala Friedemann⁴⁸, la distinción clásica entre relatos en primera persona y relatos en tercera persona debe definirse atendiendo a la identidad o no identidad del narrador con uno de los personajes de la acción, y no en función de la persona gramatical más frecuente.

⁴⁷ G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, cit, p. 97; vers. francesa original: *Nouveau discours du récit*, cit, pp. 95-102.

⁴⁸ Cfr. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p. 36.

Por último, cabe señalar que *El Lazarillo De Tormes* está escrito como una carta ficticia que el protagonista escribe a “vuesa merced” (esto es, a un *narratario*) con la intención de explicar la situación de indignidad a la que ha llegado casándose con una barragana. Mucho se ha escrito sobre *El Lazarillo de Tormes* y este narratario. Sin embargo, a diferencia del éxito que tuvo el empleo de la primera persona autobiográfica en la narración, pocas novelas picarescas lo emplean y, en caso de que exista en ellas la figura del narratario, suele tratarse más del lector que de un personaje de ficción creado *ad hoc* para desempeñar esta función. Es cierto que, por ejemplo, Quevedo se dirige en su novela a un “vuesa merced” al que se dirigen las palabras de Pablos, pero este hecho se trata más bien una convención tomada del *Lazarillo* que apenas si condiciona la narración.

Salvo en el caso de *El Lazarillo de Tormes*, la figura del narratario apenas si parece condicionar el desarrollo del motivo picaresco.

4. EXPLICACIÓN CAUSAL DEL MOTIVO PICAresco

Las explicaciones causales del motivo picaresco deben ser contempladas en una doble dirección. En primer lugar, habrá que explicar por qué el motivo picaresco resulta cómico -la transposición de lo solemne en coloquial ya fue apuntada cuando establecimos el nexo entre la versión seria y la cómica del motivo en las explicaciones genéticas-, y, en segundo lugar, habrá que trazar la relación entre el motivo y la cultura.

4. 1. LA TRASPOSICIÓN DE LO SOLEMNE EN COLOQUIAL Y EL MOTIVO PICAresco

En las explicaciones genéticas ya hemos apuntado los mecanismos por los cuales surge la risa en el motivo picaresco. Este motivo resulta cómico porque traspone lo solemne en coloquial. El motivo del viaje iniciático se estructura en torno a un personaje que abandona su aldea -símbolo de la vida que el individuo ha llevado hasta el momento-, y se enfrenta a una serie de pruebas -período ritual- para regresar reforzado de nuevo -símbolo de la adquisición de nuevo estatus-. En la versión seria, todos los símbolos que componen el motivo aparecen cargados de solemnidad y dignidad: los héroes pertenecen a nobles linajes y se enfrentan a terribles enemigos con entereza, valor y honestidad. Por el contrario, la versión cómica se presenta como el envés: el pícaro es un personaje cobarde y deshonesto que sólo se enfrenta a venteros, alguaciles, damas y demás ciudadanos a los que daña gracias a su ingenio y su falta de escrúpulos. En el siguiente apartado trataremos punto por punto la relación de cada unidad de contenido del motivo picaresco con su referente de la seriedad. Por el momento, nos basta con señalar cómo el motivo picaresco traspone lo solemne de la seriedad en lo coloquial de lo cómico. De este modo, la risa o la sonrisa surgen del contraste entre ambas representaciones. La lógica del motivo del viaje iniciático serio con sus relaciones y sus personajes no es la misma que la del picaresco, de tal manera que se produce un contraste entre lo que debería ser (el motivo idealizado serio) y lo que realmente se nos presenta como lectores (teorías de la incongruencia). Pongamos como ejemplos los episodios de la marcha de Guzmán de Alfarache a galeras y la pelea entre Molly Leagrín y los aldeanos en el patio de la iglesia en *Tom Jones*. En el primero de ellos, Guzmán, tras haber robado a una dama a cuyo servicio había entrado como

administrador, ha sido condenado a galeras. En el momento de partir, los únicos personajes que van a despedir al pícaro son unas prostitutas que fingen sentirse afligidas. En el segundo de ellos, Molly ha acudido a la iglesia con un vestido muy sensual. Esto provoca los comentarios de sus vecinos, que acaban insultándola. Como no podía ser de otra manera en una obra cómica, la violenta reacción de Molly acaba con una pelea en el barro. En ambos casos, en la mente del lector contrasta lo que Mateo Alemán y Henry Fielding cuentan y lo que acostumbran a leer en los motivos de la seriedad. Lo esperable ante la caída en desgracia del héroe es que al menos sus seres queridos muestren aflicción y no, como en el caso de Guzmán, que sólo lo despidan unas prostitutas, y lo esperable de una de las amantes del héroe es que se comporte con recato y decoro, y no que pelee con sus vecinos en el barro.

Al mismo tiempo, en el acto de la lectura encontramos la conexión entre ambas versiones del motivo, y la risa surge del hecho de poder interpretar ese mismo fenómeno de dos formas diferentes (teoría de la configuración). Tanto en el episodio de Guzmán como en el de Molly Leagrín, el lector encuentra la conexión entre la versión seria y la cómica, y la risa surge de poder interpretarlos a partir de ese contraste.

Inevitablemente, todo lector tiende a sentir cierta simpatía por el protagonista de cualquier novela, sobre todo si se trata de una narración en primera persona que tamiza toda la historia a través de los ojos del protagonista, que nos ofrece su propia visión del mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, el comportamiento amoral y claramente antisocial del pícaro nos repugna, despertando en nosotros animadversión, de modo que tenemos al mismo tiempo dos emociones incompatibles (teoría de la ambivalencia). Las cuatro obras objeto de estudio en esta tesis doctoral presentan numerosos episodios de esta índole. Las trapacerías de Pablos robando a su amo en Alcalá, su posterior intento de engañar a una dama rica para casarse con ella o sus engaños junto a Don Toribio y su cofradía de pícaros en Madrid provocan el rechazo en el lector que, lógicamente, prefiere un mundo ordenado y justo, antes que una sociedad en la que estafadores como Pablos campen a sus anchas ya que, entre otras cosas, el propio lector podría ser víctima de personajes similares. Lo mismo sucede con los lectores de *Moll Flanders*, *Guzmán de Alfarache* o *Tom Jones*. Un lector cualquiera de *Moll Flanders* puede no compartir el engaño que Moll, con ayuda de la “governess”, urde para obtener ciento cincuenta libras del tendero que la había retenido, al confundirla con una ladrona que había robado en su mercería. Sin embargo, al mismo tiempo, empatizamos con los protagonistas de las

novelas. En cierta manera nos alegra que Pablos y Moll salgan airoso de sus engaños y, cuando no sucede, como el en caso de Pablos, que fracasa al intentar casarse con una dama rica y recibe una paliza, sentimos cierta pena por el personaje al que hemos acompañado durante tantas páginas.

El modo por el cual se transforma el motivo de la seriedad en cómico es la subversión. Este proceso pasa fundamentalmente por la simplificación por reducción y la degradación. En el primero de ellos se escogen los rasgos más característicos de aquello que se quiere subvertir. El pícaro, sobre todo en la novela picaresca española, es reducido a los rasgos de carácter que mueven su acción: la voluntad de medro y una baja catadura moral que incluye pocos escrúpulos y mezquindad. El resto de características (quizá con la única excepción del *Lazarillo* y *Guzmán*) son minimizadas o pasadas por alto. Una vez reducido el personaje a unas pocas características, estas son degradadas, alejándolas del término medio. En primer lugar, se degrada la voluntad de medro exagerada del pícaro: que un individuo perteneciente al estrato social más bajo se plantease pertenecer a la clase dominante, llegando incluso a hacerse pasar por un componente de la misma, resulta ridículo. Y, en segundo lugar, se degradan los rasgos de su carácter. Así sucede en los ejemplos analizados anteriormente. En los episodios en los que Pablos engaña a su amo, estafa con don Toribio o trata de embaucar a la prima de don Diego, Quevedo reduce el carácter del pícaro a sólo dos rasgos: su voluntad de medro y su falta de ética personal. Es la voluntad de medro la que mueve la acción del pícaro. Roba y estafa porque quiere ascender socialmente. Y es su mezquindad moral la que se lo permite y la que le lleva a escoger precisamente esos medios y no otros. Una vez seleccionados estos rasgos de carácter, son degradados alejándolos del término medio. El primero de ellos se hace por medio de la exageración. El ansia de ascender socialmente de Pablos es desmedida. El segundo se aleja del término medio a través de la lítotes: Pablo carece de valores morales. Exactamente lo mismo sucede con Moll y el engaño al mercero. Daniel Defoe selecciona únicamente dos rasgos de carácter de la pícara: la avaricia y, como Pablos, la falta de valores morales. Y estos dos rasgos son subvertidos, exagerando el primero, atenuando el segundo.

4. 2. DIMENSIÓN UNIVERSAL DEL MOTIVO: EL VIAJE INICIÁTICO, EL RITO DE PASO Y LA PICARESCA

Nos hemos referido en reiteradas ocasiones a la novela picaresca como la expresión en forma de literatura de un viaje iniciático. José Antonio Maravall, en su obra *La novela picaresca desde la historia social*¹, identifica como *leiv motiv* del protagonista de las novelas picarescas la voluntad de medro. Lo que mueve la acción del pícaro es la voluntad de cambiar de estado, su intento por medrar y cambiar la situación inicial de la que parte. Desde un punto de vista antropológico, ese intento de mejorar la situación social por parte del pícaro supone un cambio de rol, ya que implica necesariamente un cambio de posición social. El pícaro que quiere medrar pretende pasar de un estatus social a otro. En las diferentes culturas existentes a lo largo del mundo, los cambios de roles por parte de los individuos que las configuran llevan asociadas siempre una serie de expresiones simbólicas que escenifiquen ese cambio. En antropología, estas representaciones simbólicas del cambio se conocen como rito de paso. Dado que el pícaro se propone un cambio de estatus, debe haber inevitablemente cierta correspondencia/homología entre los ritos de paso y los viajes iniciáticos narrados en el motivo picaresco. Evidentemente, esta correspondencia entre rito de paso y viaje iniciático no se limita en la literatura al motivo picaresco, sino que se extiende a todas aquellas manifestaciones literarias en las que el protagonista cambie de estatus. Así, además del pícaro, el caballero andante con los jóvenes protagonistas de las *bildungsroman* escenifican, cada uno a su manera, un rito de paso.

Arnold Van Gennep² sostiene que la vida de los seres humanos transcurre en una continua sucesión de etapas: nacimiento, pubertad, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte.... Asimismo, los individuos estamos sujetos a ciclos naturales, a ritmos ajenos a nuestro control, pero que afectan a nuestras vidas y a su organización, como los solsticios, las ceremonias de la luna llena... Todos estos cambios deben ser controlados por las diferentes culturas para que la sociedad no experimente ningún perjuicio, de modo que a dichos cambios se les asocian ceremonias que tienen exactamente la misma función: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra.

¹ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit.

² Cfr. A. van Gennep, *Los ritos de paso*, cit., pp. 15-16.

Victor Turner³ señala que los ritos de paso son ceremonias por las que todos los hombres tenemos que pasar en todas y cada una de las circunstancias graves de nuestra vida. Los individuos somos categorizados en diferentes compartimentos en el seno de nuestras sociedades atendiendo a nuestra edad, nuestro sexo o nuestra clase social. Estos compartimentos no son fijos ni estancos, ya que, como decía Van Gennep, para los grupos y para los individuos la vida es un continuo disgregarse y juntarse, actuar y descansar, para actuar a continuación de otra manera. La vida es un permanente descubrimiento de nuevos umbrales. Para pasar de uno a otro, los seres humanos nos sometemos a los ritos de paso, diferentes formalmente dependiendo de la cultura de que se trate, pero semejantes en el mecanismo.

A comienzos del siglo pasado, Émile Durkheim⁴ relacionó el rito con las formas de conocimiento social, y se dio cuenta de que el efecto de los ritos era el de crear y controlar la experiencia social. Centrándose en los ritos religiosos, el sociólogo francés estudió cómo el rito ponía de manifiesto a ojos de cada individuo su identidad social, creando así su sociedad.

Mary Douglas, en *Pureza y Peligro*⁵, retoma las ideas de Durkheim, y confiere a los ritos de paso la capacidad de creación social al relacionarlos con la percepción. De acuerdo con la antropóloga británica, el rito enfoca la atención a través de la demarcación, aviva la memoria y crea un puente entre el pasado y el presente. El rito provoca un cambio en la percepción, ya que modifica los principios selectivos, y de ahí que la función del rito no se limite a ayudarnos a experimentar con mayor nitidez lo que de todos modos hubiésemos experimentado. El rito va más allá, al modificar y crear una nueva experiencia. Según Douglas,

“[El rito] no es meramente semejante a la ayuda visual que ilustra las instrucciones verbales para abrir latas y cajas. Si fuese sólo una especie de mapa dramático o diagrama de lo ya conocido siempre obedecería a la experiencia. Pero de hecho el rito no desempeña este papel secundario. Puede ocupar un primer lugar en la formulación de la experiencia. Puede permitir el conocimiento de lo que de otro modo no se conocería en forma alguna. No exterioriza meramente la experiencia, haciéndola surgir a la luz del día, sino que modifica la experiencia al expresarla. Esto es verdad con respecto al lenguaje. Puede haber

³ Cfr. V. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Altea, Taurus, 1988.

⁴ Cfr. E. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, cit.

⁵ Cfr. M. Douglas, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1973.

pensamientos que jamás hayan sido enunciados con palabras. Enmarcadas ya las palabras, el pensamiento cambia y queda limitado por las mismas palabras seleccionadas. De modo que el discurso ha creado algo, un pensamiento que pudo no haber sido el mismo”⁶.

En consecuencia, hay determinados aspectos de la vida que no podrían ser experimentados por los seres humanos al margen de los ritos. Los acontecimientos individuales y sociales que tienen lugar en la vida de los seres humanos en secuencias regulares tienen significado en relación con el resto de argumentos enlazados en la secuencia misma. Sin la secuencia plena, los significados individuales desaparecen y se vuelven imperceptibles al individuo:

“los días de la semana, con su sucesión regular, con sus nombres y características: aparte de su valor práctico en identificar las divisiones del tiempo, cada uno de ellos tiene sentido como parte de una configuración. Cada día tiene su propio significado, y si se dan determinados hábitos que establecen la identidad de un día especial, su observancia regular produce el efecto del rito. El domingo no es solamente un día de descanso. Es el día anterior al lunes, e igualmente ocurre con el lunes en su relación con el martes. En realidad no podemos experimentar lo que es el martes si por alguna razón no hemos advertido formalmente que hemos pasado por el lunes. Recorrer parte de la configuración es un procedimiento necesario para estar al tanto de la próxima parte”⁷.

Desde posturas funcionalistas más radicales que las de Durkheim, Radcliffe-Brown⁸ sitúa los ritos en el dominio de la acción, otorgándoles la función de sugestionar a los individuos para aceptar el rol social que les ha sido asignado y actuar de acuerdo a él. En aquellos espacios sociales que requieran de valores comunes, los ritos expresan y hacen que la atención recaiga sobre ellos, al mismo tiempo que generan los sentimientos necesarios para que los hombres sean solidarios con el rol social que deben desempeñar.

Meyer Fortes⁹, también desde el funcionalismo, rechaza la idea de Radcliffe-Brown, que concibe los ritos de paso como una forma de otorgar un sello de legitimidad

⁶ *Ibidem*, pp. 90 y 91.

⁷ M. Douglas, *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, p. 91.

⁸ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Península, Barcelona, 1982.

⁹ Cfr. M. Fortes, “Ritual Festivals and Social Cohesion in the Hinterland of the Gold Coast” en M. Fortes, *Time and Social Structure and Other Essays*, London, The Athlone Press, 1936, pp.147-163.

a los roles sociales, y, en cambio, les atribuye la función de proporcionar el debido reconocimiento a un determinado vínculo humano esencial y genérico, sin el cual sería imposible que existiese una sociedad determinada.

Hemos repetido en numerosas ocasiones que no creemos en una concepción estratigráfica de la sociedad, ya que estas concepciones obvian la existencia entre sociedades inmersas en procesos de transformación o culturas en conflicto. Sin embargo, afirmar que no existe relación alguna entre los diferentes niveles de la cultura sería negar ciertas evidencias. En este sentido, el materialismo cultural de Marvin Harris y su explicación de la vaca sagrada de la India¹⁰ es un ejemplo de que, sin caer en generalizaciones excesivas, se pueden establecer relaciones de causa y consecuencia entre los diferentes niveles de la cultura. Terence Turner¹¹, en relación a los Kayapo, demostró la relación entre rito de paso, mito y literatura, y cómo se intercambian sus símbolos.

Terence Turner estudió el simbolismo de los jaguares macho y hembra en los mitos kayapo sobre el origen del fuego doméstico. En estos mitos, el jaguar funciona como un símbolo que pone de manifiesto a la vez que oculta un proceso de reordenación y recolocación del rol del individuo en la sociedad. El jaguar macho comienza provocando terror en el novicio y termina con una actitud indulgente y benévola, mientras que, por el contrario, la hembra, siempre ambivalente, termina comportándose de forma malévolamente y es asesinada por el muchacho a instancias del macho. Este simbolismo de los jaguares está en estrecha relación con el proceso por el cual los muchachos kayapo abandonan la familia nuclear y se adentran en la casa de los hombres. Entre los kayapo existe un rol ritual del padre suplente, cuya función consiste en separar al muchacho, cuando tiene más o menos siete años, del entorno doméstico, para entrar en la comunidad moral más amplia constituida por todos los hombres de la

¹⁰ Harris interpreta la prohibición de matar vacas en la India desde un punto de vista energético. Aunque podría parecer paradójico que un país en el que mueren miles de personas de hambre permita que las vacas deambulen por sus ciudades sin ser comidas, Harris demuestra que no matarlas es más eficiente, energéticamente hablando, que hacerlo, ya que matarlas para comer su carne solo supondría una solución temporal al hambre de unos miles de individuos en un país de cientos de millones, mientras que mantenerlas con vida permite poder aprovechar su leche, sus excrementos y su capacidad reproductiva, y, además, las vacas son necesarias para tirar del arado. Cfr. M. Harris, *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, cit., pp. 15-38.

¹¹ Cfr. T. Turner, *The Fire of the Jaguar: Myth and Social Organization among the Northern Kayapó of Central Brazil*, Chicago, Chicago University Press, 1968.

tribu. En este sentido, el relato mítico del asesinato del jaguar hembra por parte del muchacho instigado por el jaguar macho es una proyección simbólica de este cambio de rol. La hembra jaguar, que comienza siendo benévola y termina siendo malévola, simboliza ese entorno familiar del que el novicio debe desprenderse. Por su parte, el jaguar macho simboliza al padre suplente que instiga al novicio para que abandone el entorno familiar asesinando al jaguar hembra. De este modo, el simbolismo de los jaguares no se limita únicamente al estatus del padre y de la madre, sino también a las relaciones de cada muchacho kayapo con sus progenitores y los cambios que estas experimentan, las cuales pueden provocar dolorosos conflictos psicológicos y sociales.

Van Gennep¹² diferencia tres fases en torno a las que se estructuran los ritos de paso: una primera fase de separación, en la que se expresa simbólicamente el apartamiento del individuo o del grupo de un punto anterior fijado en la estructura social, de un estado (conjunto de condiciones sociales) o de ambos; una segunda fase de marginalidad o limen, en el que las características del iniciando son ambiguas porque atraviesa un entorno cultural que no es ni el estatus del que parte, ni tampoco al que se aspira; y una tercera fase de reincorporación o agregación, en la que el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, consume el cambio de estado, en virtud del cual adquiere ciertos derechos y obligaciones claramente estructuradas por la sociedad. A partir de este momento, se espera de los iniciados que mantengan un comportamiento acorde con las normas y los principios éticos que la cultura atribuye a aquellos que ocupan esos roles sociales.

El mito del viaje iniciático sobre el que se construye el motivo picaresco se estructura como los ritos de paso en torno a dos triadas -separación, marginalidad y agregación, por un lado, y preliminares, liminares y postliminares, por otro- que se combinan con díadas, que son composiciones binarias que se entrecruzan. La acción que hemos estudiado cuando analizamos estructuralmente el motivo se corresponde con las tríadas separación-marginalidad-agregación y preliminares-liminares-postliminares, y las díadas con las oposiciones binarias que hemos visto en el espacio y en el tiempo.

La separación del rito de paso se expresa simbólicamente por medio de la primera secuencia de la acción: la partida, que incluye las funciones del nacimiento, la educación, la carencia en el mundo del protagonista, el requerimiento para llevar a cabo

¹² Cfr. A. van Gennep, *Los ritos de paso*, cit.

la hazaña, la negativa al llamado, la aceptación y la primera prueba inicial. El pícaro, como cualquier novicio de un rito de paso cualquiera, parte de un rol social que no le satisface. Del mismo modo que los muchachos kayapo que han cumplido los siete años y ya no encuentran su lugar en el entorno familiar materno, el pícaro ya no tiene lugar en el entorno familiar degradado al que ha sido consignado por su origen. La naturaleza del pícaro ya no se adapta a su antiguo rol, como no se adaptaría la de un muchacho kayapo que con catorce años siguiese viviendo arropado en el seno materno. La voluntad de medro de los pícaros les lleva a abandonar su aldea natal y a su familia, a separarse de ella.

B. Spencer y F. J. Guillen¹³, W. E. Roth¹⁴ y A. W. Howitt¹⁵ nos han legado una minuciosa descripción de las ceremonias de iniciación al grupo totémico en algunas tribus australianas. Entre los *kurnai*, esta iniciación tiene lugar entre el décimo y el trigésimo año. El primer acto de separación consiste en apartar al novicio del mundo de las mujeres y de los niños para llevarlo a la selva e incluirlo en una cabaña especial. La vinculación del novicio a su madre todavía dura un tiempo, pero siempre hay un punto en que se da un proceso violento que los separa definitivamente. El pasado debe ser separado por un intervalo que nunca podrá ser salvado de nuevo. La relación niño-madre es rota bruscamente y, a partir de ahí, el niño pasa a formar parte del grupo de los hombres. Abandona juegos y deportes propios de los infantes y rompe todo vínculo doméstico entre él y las mujeres de su casa (madres y hermanas). Del mismo modo, el pícaro, en su rito de paso simbolizado como un viaje iniciático, rompe con los lazos familiares y amistosos y abandona la seguridad de su hogar para aventurarse en el mundo.

En la fase de marginalidad o limen de los ritos de paso, los iniciandos suelen superar una serie de pruebas que los instruyen para prepararlos para el desempeño de los roles culturales del nuevo estado al que aspiran. Se les instruye en los derechos y deberes propios del nuevo rol, en una fase en la que se los separa físicamente y psicológicamente de la comunidad. Los Kurnai estudiados por Howitt son llevados a la

¹³ Cfr. B. Spencer y F. J. Guillen, *The Native Tribes of Central Australia*, MacMillan, Londres, 1912.

¹⁴ W. E. Roth, *Ethnological Studies Among the North-West Central Queensland Aborigines*, Cambridge University Press, 2010.

¹⁵ Cfr. A. W. Howitt, *The Native tribes of South and South-East Australia*, London, Macmillan, 1904.

cabaña del bosque, donde hay todo tipo de tabúes, sobre todo alimenticios. En otras tribus del Sur, del sureste y del centro de Australia, se considera al novicio como muerto, y permanece así mientras dura toda la etapa de la marginalidad. Esta etapa se prolonga por un tiempo más o menos largo, y las pruebas consisten en un debilitamiento corporal y mental del iniciando, con la intención de que pierda toda memoria de su vida infantil. Una vez superada esta primera fase de la marginalidad, se entra en una etapa positiva en la que se le enseña el código consuetudinario y se le educa progresivamente, ejecutando ante él ceremonias totémicas o recitando mitos. La segunda secuencia de la acción del motivo picaresco reproduce de forma simbólica esta fase de marginalidad. El pícaro, como los iniciandos de las diversas tribus australianas, realiza una serie de pruebas -servicio a varios amos, mendicidad, vivir como un caballero, robos, engaños y demás trapacerías...- que lo instruyen en el funcionamiento de la sociedad y que lo preparan para lo que será su vida futura.

La fase de marginalidad suele concluir con una prueba final entre las tribus australianas. El acto final es una ceremonia religiosa y una mutilación especial que depende de las diferentes tribus. En algunas se extrae un diente, en otros se practica una incisión del pene... Esta mutilación ha sido practicada por todos los miembros de la tribu, de modo que el iniciando se convierte en un miembro de la sociedad idéntico a ellos. El motivo picaresco no siempre incluye esta prueba final, ya que, sobre todo en las novelas españolas, el pícaro no llega a alcanzar un nuevo estatus, sino que se trata de un rito de iniciación fallido. Tal es el caso de *El Buscón* de Quevedo. Sin embargo, en *Guzmán de Alfarache* y en todas las novelas picarescas europeas hemos visto que sí se da una gran prueba final que, una vez superada, abre la puerta al nuevo estado. Guzmán De Alfarache y Moll Flanders caen en la desesperación, uno en galeras, otra en la prisión de New Gate, y superan esta prueba volviendo su alma hacia Dios. A partir de ese momento, ambos personajes serán personas distintas a las que habían abandonado la casa de sus padres. Idéntico resultado tiene el paso por la cárcel de Tom Jones y su desesperación ante la idea de haberse acostado con su madre.

La tercera fase de los ritos de paso incluye el regreso del iniciando al seno de la sociedad, pero no al rol que había desempeñado hasta el momento, sino a un estatus nuevo. Los adolescentes australianos, una vez terminados los ritos de mutilación, son considerados miembros de la sociedad adulta. Guzmán De Alfarache, Moll Flanders y Tom Jones, una vez expiados sus pecados por medio de las pruebas, son aceptados por

la sociedad: Guzmán se convierte en un hombre piadoso, Moll puede llevar una vida tranquila junto a su marido como hacendada en Virginia y Tom Jones se casa con Sophia Western y es reconocido como heredero del señor Allworthy.

Esta triada en torno a la que se estructura la acción se entrecruza con las oposiciones binarias de los personajes, el tiempo y el espacio. El pícaro, como personaje protagonista, se opone al resto de personajes de la obra, los cuales representan a la sociedad a la que se enfrenta, que le es hostil. El tiempo de la narración se opone al tiempo de lo narrado: la situación desde la que el pícaro narra se opone a su vida pasada llena de peripecias. La seguridad y, al mismo tiempo, la falta de expectativas de la aldea natal, se oponen al espacio físico de la ciudad, donde el pícaro se expone a variados peligros y tiene la posibilidad de medrar socialmente.

Tanto los ritos de paso como del viaje iniciático que conforma el motivo picaresco son ceremonias para separar y luego agregar. Se separa a los iniciandos de su estado inicial para agregarlos a un nuevo estado. Para poder entender este proceso de separación y regreso es fundamental tener en cuenta la noción de *estructura* y *communitas* propuesta por Victor Turner¹⁶. Este investigador fue educado bajo la tradición socioestructuralista ortodoxa de la antropología británica, que sostenía que la sociedad era un sistema de posiciones sociales que, a su vez, podía tener una estructura segmentaria, jerárquica o ambas a la vez. El trabajo de campo, la reflexión sobre el mismo y sus diversas lecturas llevaron al antropólogo británico a la convicción de que lo “social” no era lo mismo que lo “socioestructural”, ya que existen otras modalidades de relación humana. Turner sostiene que hay dos modelos principales de interacción humana: la estructura social, diferenciada y jerárquica, en la que hay diferentes posiciones políticas y económicas que dividen a los hombres en términos de más o menos; y la *communitas*, que es la sociedad sometida a la autoría genérica de los ancianos y en la que se difuminan las jerarquías y las divisiones. Siguiendo la teoría de Van Gennep de las fases de los ritos de paso, Turner sostiene que entrar en un rito de paso es entrar en la *communitas*. En la segunda fase del rito identificada por Van Gennep -el limen- los iniciandos salen de la estructura social para entrar en la *communitas*. Durante este segundo paso el iniciando mantiene una naturaleza ambigua, porque no está ni en un sitio ni en otro, no pertenece ni a su estado pasado, ni a su rol

¹⁶ Cfr. V. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, cit.

futuro. Por ello, no se le puede someter a las leyes y se le aparta temporalmente de la sociedad.

En la fase de marginalidad, los iniciandos son sometidos a una serie de pruebas que simbolizan el aprendizaje y que tienen dos finalidades antitéticas: por un lado se castiga al neófito para inculcarle la virtud de la humildad ante el nuevo rol que va a desempeñar, y, por otro lado, se le educa, se le moldea para prepararle para acceder al nuevo estatus, que supone la adquisición de mayores derechos y, al mismo tiempo, de mayores deberes.

En *El proceso ritual*, el antropólogo británico nos describe el rito de paso del *Kanongesha* de los ndembu¹⁷. La fase inicial de este rito comienza construyendo una pequeña casa-refugio a kilómetro y medio del poblado. Los ndembu llaman a esta cabaña *kafu* o *kafwi*, palabra derivada de *ku-fwa*, que en su lengua significa morir, ya que en esta cabaña el futuro jefe electo morirá simbólicamente para abandonar su condición previa de plebeyo. Este jefe electo y su mujer son conducidos hasta la cabaña vestidos únicamente con un taparrabos andrajoso y como si estuviesen enfermos. Dentro de la cabaña, adoptan una postura de humillación sentándose en cuclillas y, en esta postura, se les lava con medicinas. Una vez terminado el lavado, comienza el rito de *Kumukindyla*, que en lengua ndembu significa criticar o insultar. Se hace una incisión en la parte posterior del brazo izquierdo del jefe -el mismo brazo en el que al día siguiente se le pondrá el brazalete *lukanu*-, se introduce medicina en ella y se presiona la cara anterior del brazo con una esterilla. El jefe y su mujer son obligados a sentarse a la espera y comienzan los insultos¹⁸. Una vez escuchado este discurso por

¹⁷ Cfr. V. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, cit., pp. 106-108.

¹⁸ Se dice literalmente: “¡Calla, no hables! ¡Eres un necio vil y egoísta, y tienes mal genio! ¡No amas a tu prójimo, no haces sino enfadarte con los demás! ¡Tus únicos atributos son la mezquindad y el robo! Y sin embargo, te hemos convocado aquí para decirte que tú debes ser el sucesor en la jefatura. ¡Repudia la maldad, no dejes que se apodere de ti la ira, renuncia a todo adúltero trato sexual, renuncia sin dilación a todo! Te hemos concedido la jefatura. Debes comer en compañía de los tuyos, debes llevarte bien con ellos. No prepares medicinas embrujadas para que luego puedas devorar a los de tu tribu en sus cabañas, ¡eso está prohibido! Queremos que seas tú y no otro nuestro jefe. ¡Que tu mujer prepare comida para quienes vengan al poblado principal! ¡No seas egoísta, no guardes para ti solo la jefatura! Debes reír con los demás, debes abstenerte de practicar toda brujería, si por casualidad ya la has experimentado. ¡No mates a nadie! ¡Y no seas mezquino con los tuyos! Pero tú, ¡oh, Jefe Kanongesha!, Chifwanakenu (“hijo que se asemeja a su padre”) de Mwantianvwa, tu has danzado por tu jefatura porque tu predecesor ha muerto (es decir, porque lo mataste). Pero hoy naces como un nuevo jefe. Debes conocer a tu pueblo, ¡oh Chifwanakenu! Si eras vil y comías a solas tus gachas de mandioca o tu carne, no olvides que hoy ocupas la jefatura. Debes

parte del jefe, cualquier miembro de la tribu que considere que ha sido ofendido por el jefe electo en algún momento de su vida puede insultarle y expresar con rudeza su resentimiento. El jefe tiene que escuchar todo esto sentado, en silencio, humilde y cabizbajo mientras se le rocía con medicina restregándole de vez en cuando las nalgas para ofenderle. La humillación del jefe llega hasta el punto de que la noche previa a su nombramiento se le trata como un esclavo, no se le deja dormir y los hombres importantes de la tribu lo maltratan a él y a su mujer, y se les ordena que recojan leña y realicen todo tipo de tareas viles.

La humillación de los neófitos y su entrada en la *communitas* se expresa simbólicamente en los viajes iniciáticos en la pérdida de nombre y de estatus del héroe cuando abandona su aldea. Más allá de las fronteras de la aldea, las reglas que han regido la vida del héroe hasta el momento desaparecen. El héroe iniciático es un perfecto desconocido más allá de la seguridad del hogar paterno. Fuera de las fronteras de la aldea, el héroe deja de ser un personaje significativo para convertirse en un miembro más, equiparable a cualquier otro individuo. El nombre y la sangre, con frecuencia nobles en los héroes iniciáticos, no pueden ayudarle en la fase marginal.

Durante su viaje, el pícaro es vilipendiado como el jefe electo de los ndembu. Tom Jones, Moll Flanders y Guzmán de Alfarache sufren en su peregrinar continuas humillaciones, que los preparan para esa crisis final a partir de la cual acceden al nuevo estatus. Las pruebas de los pícaros cumplen la función de degradarlos, como se hacía en el rito del jefe electo ndembu.

4. 3. DIMENSIÓN LOCAL DEL MOTIVO: ESPAÑA, INGLATERRA Y LA PICARESCA

En el punto anterior hemos visto lo que hay de universal en el motivo picaresco. Sin embargo, es evidente que no es igual *Guzmán de Alfarache* que *Tom Jones*. La crítica antropológica del fenómeno literario tiene que atender por fuerza tanto a lo

renunciar a todo egoísmo, debes dar buena acogida a todo el mundo, ¡no olvides que eres el jefe! Debes dejar de ser adúltero y pendenciero. No consientas que se interfieran juicios parciales en ningún caso legal en que se vean implicados tus súbditos, sobre todo en aquellos en que se hallen envueltos tus propios hijos. Debes decir: «Si alguien se ha acostado con mi mujer o me ha ofendido, no por ello debo juzgar hoy su caso injustamente. No debo albergar resentimiento en mi corazón» (V. Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, cit., pp. 107-108.)

universal como a lo individual. Deviene necesario, por tanto, atender a la dimensión local de las diferentes concreciones del motivo. En consecuencia, es indispensable trazar un panorama de la sociedad en la que han tenido lugar estas diferentes concreciones. Para ello hemos recurrido a la división tripartita de Marvin Harris en *infraestructura, estructura y superestructura*¹⁹. Utilizamos esta concepción de la sociedad y la cultura como un instrumento analítico, pero ello no quiere decir que aceptemos el determinismo económico radical del materialismo cultural. Ni estamos de acuerdo con Harris en su idea de que toda cultura está determinada por los modos de producción y reproducción que le son propios, ni con sus enemigos intelectuales, los idealistas culturales, que trazan la dirección del determinismo de forma inversa, desde la superestructura mental hacia los procesos sociales y económicos. En nuestra opinión, como ya hemos señalado, se trata de un fenómeno de feed-back o retroalimentación. Asimismo, también estamos convencidos de que no tiene por qué haber una coherencia entre los diferentes niveles de la cultura, sino que pueden existir fenómenos disfuncionales o contradictorios, aunque esto no quiera decir que no se puedan establecer relaciones. Las explicaciones causales son posibles, como hemos indicado en el apartado teórico dedicado a este tipo de explicaciones, y un análisis antropológico de un fenómeno cultural no tiene por qué limitarse a la mera descripción.

Con el término *infraestructura*, Marvin Harris se refiere a la base material de la sociedad²⁰. De acuerdo con los postulados marxistas clásicos, el antropólogo americano identifica este nivel de la cultura con los medios de producción -medios técnicos y recursos naturales- y la fuerza del trabajo, al que añade los modos de reproducción y control de la natalidad. Así, Marvin Harris divide la infraestructura en dos componentes fundamentales: los modos de producción y los modos de reproducción. En cuanto a los primeros, el antropólogo americano sostiene que

“la producción es una consecuencia de la aplicación de la tecnología y el trabajo humano a los recursos naturales. El tipo de producción más fundamental es el de la energía [...]. La cantidad de energía producida y el método de producción depende a su vez de una interacción entre la tecnología productora de energía que una cultura posee en un momento dado y las características de explotación del

¹⁹ Cfr. M. Harris, *Antropología Cultural*, cit.

²⁰ Cfr. M. Harris, *Antropología Cultural*, cit., pp. 115-178.

hábitat, tales como la luz solar, los suelos, los bosques, las lluvias o los depósitos minerales, a los que dicha cultura tiene acceso”²¹.

En cuanto a los modos de reproducción, Harris los entiende como las prácticas utilizadas por las diferentes culturas para limitar, mantener y aumentar la población: “La reproducción es una forma de producción. -El “producto” son nuevos seres humanos-”²².

Harris entiende por *estructura* el nivel organizativo de la sociedad, es decir, la economía, término con el que se refiere a “las actividades con las que una sociedad se abastece de bienes y servicios”²³. Este nivel es el que regula la organización de la producción, el intercambio y el consumo. Como la infraestructura, la estructura tiene un componente doble: la economía política, que sería la economía circunscrita al ámbito del estado, la tribu, la banda, o cualquier otra unidad política, y la economía doméstica, que sería la organización de la producción, el intercambio y consumo en el ámbito de la unidad familiar²⁴.

La *superestructura*, por último, es el nivel de la cultura en el que se incluyen la conducta y el pensamiento social. En ella se encuentran todos los aspectos mentales como el arte, la religión, los rituales, la ideología, los tabúes...

Una vez explicados los conceptos de *infraestructura*, *estructura* y *superestructura*, analizaremos cada uno de esos estratos en la sociedades española e inglesa en las que se gestaron las obras picarescas que son el principal objeto de estudio de esta tesis doctoral.

Comenzaremos analizando el caso español. Cualquier observador con conocimientos mínimos de antropología precisará que no puede identificarse cultura con estado, y que en la España del barroco coexistían varias culturas dentro del mismo estado. Probablemente, para describir las culturas en las que fueron concebidas las obras que estamos analizando, más que de España, sería conveniente hablar de Castilla y de Andalucía. Sin embargo, ya hemos señalado lo peligroso que es explicar cualquier fenómeno cultural en función de su pertenencia a una supuesta cultura nacional, y, si hablásemos de Castilla o de Andalucía en lugar de España, estaríamos incurriendo en el

²¹ *Ibidem*, pp. 115-116.

²² *Ibidem*, p. 151.

²³ *Ibidem*, p. 180.

²⁴ *Ibidem*, pp. 179-271.

mismo error de generalización. Hemos recurrido al término España porque es una realidad indiscutible que Francisco de Quevedo y Mateo Alemán escribieron en el seno de una institución política como era el Imperio español de los Austrias. Para hacer nuestra descripción de los entornos culturales en los que fueron escritos *El Buscón* y *Guzmán de Alfarache*, partiremos de esta realidad política, e iremos desglosando poco a poco las particularidades hasta llegar a los significados locales de cada obra. Esta realidad política del siglo XVII a la que nos estamos refiriendo comprende los reinados de Felipe III -formación del imperio-, Felipe IV -plenitud-, y Carlos II -decadencia-.

A propósito de la *infraestructura* de la España de la época, nos referiremos en primer lugar a los modos de producción en el imperio español del siglo XVII. Para ello, hay que tener en cuenta, previamente, que el sistema de producción medieval estaba basado en la explotación de la tierra. Los descubrimientos geográficos que alteran el entorno físico y, consiguientemente, aumentan enormemente las posibilidades de movimiento de los individuos, los cambios monetarios y alimenticios, las innovaciones técnicas agrarias y artesanales, las innovaciones bélicas que trastocan la importancia de los combatientes y de las armas de las que se sirven y los cambios científicos como la revolución copernicana preparan a la sociedad renacentista para que se desarrollen los primeros intercambios económicos y el empleo del dinero²⁵.

Como consecuencia de estos cambios, las ciudades experimentan un gran desarrollo, ya que son el espacio necesario para el intercambio comercial. En este sentido, se da un paso más en lo que Robert Redfield consideraban la evolución desde las primitivas sociedades folk, estáticas, homogéneas y basadas en las relaciones personales, hacia una sociedad urbana²⁶.

El siglo XVII español es una reacción ultraconservadora a este capitalismo incipiente, ya que desde las élites económicas se intenta mantener una sociedad basada en un modo de producción agrario. La del barroco sigue siendo una sociedad agraria, pero hay una revalorización y concentración de la propiedad agrícola. El clero, la monarquía y la nobleza se aliaron para mantener en sus manos el control de los modos de producción. La nobleza compró o se quedó por medio de privilegios con las tierras que luego arrendaban a los campesinos a precios muy altos. Asimismo, los nobles, convertidos en grandes terratenientes, tuvieron muchísimos privilegios para comprar y

²⁵ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit, p. 245.

²⁶ Cfr. R. Redfield, *El mundo primitivo y sus transformaciones*, México F.C.E., 1963.

vender explotaciones agrarias y ganaderas, de modo que el resto de los miembros de la sociedad no pudo competir con ellos, y la nobleza acumuló toda la propiedad en sus manos. La sociedad barroca española, como la medieval, sigue basada en un modo de producción agrario, pero los cambios económicos y sociales hicieron que las tierras estuviesen en manos de unos pocos, los cuales intentaron mantener el poder construyendo la sociedad sobre un modelo de producción desfasado, que se mantenía ciego a los imparable cambios económicos iniciados en el renacimiento. Maravall define la sociedad barroca como una sociedad de tránsito entre un modelo feudal y otro capitalista o precapitalista basado en el dinero y en el intercambio²⁷.

Los pequeños y medianos campesinos y ganaderos se veían agobiados por la ingente cantidad de privilegios en favor de la nobleza, que rápidamente absorbía sus propiedades. La consecuencia inmediata de esta competencia desleal era que miles de campesinos y ganaderos abandonaron sus tierras en busca de una vida mejor en las ciudades.

Como resultado de esa oposición por parte de las élites a los cambios en los modos de producción, el barroco se estrena con una fuerte crisis económica y social, la cual, sin embargo, no abarcó ininterrumpidamente todo el siglo XVII. Ruiz Martín identificó ciertos momentos de mejoría en Castilla entre 1625 y 1635²⁸, pero estos breves momentos no fueron lo suficientemente importantes para evitar la crisis.

Esta profunda crisis supone un mayor auge de las ciudades, que se llenan con personas procedentes del ámbito rural, las cuales han sido despojadas de sus modos de producción por culpa de la acumulación de las tierras en manos de la nobleza. A su vez, los nobles también se mudan a las ciudades, dejando de ser terratenientes que viven en sus tierras, para convertirse en burócratas que viven en la corte limitándose a disfrutar de sus rentas. De este modo, la España del barroco se va convirtiendo en una cultura urbana producto de una sociedad que vive en estrecha relación con el campo, sobre el cual ejerce una fuerte irradiación. El campo produce. De él llegan a la ciudad todos los productos alimenticios y gran parte de la industria artesanal, y la ciudad drena casi la totalidad de las rentas transformadas en dinero y absorbidas por medio de impuestos con

²⁷ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

²⁸ Cfr. L. Ruiz Martín, *Las finanzas de la monarquía hispánica en tiempos de Felipe IV: (1621-1665): discurso leído el día 21 de octubre de 1990*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1990.

los que retribuye a burócratas, militares, servidores de la corte o profesionales liberales. Las riquezas se concentran en el ámbito urbano que crece, pero no debido al desarrollo industrial, sino a la expansión comercial sobre su entorno y su dominación sobre el campo. El cambio socioeconómico implica que las ciudades crezcan. Allí aparecen mercaderes, campesinos que abandonan el campo en busca de trabajo, estudiantes, nobles, artesanos... La estructura demográfica y de volumen de la población cambia en favor de ellas, que se han convertido en centros dedicados al cambio y el consumo²⁹.

Toledo, que había sido la gran y esplendorosa capital en el siglo XVI, decae con el traslado de la capital a Madrid. Por el contrario, Madrid y Sevilla gozan de un auge extraordinario. Madrid se convierte en la ciudad de la corte y Sevilla en el receptáculo de todo aquello que tiene relación con el negocio y el comercio con ultramar, y es punto de partida y retorno de las empresas marítimas.

Por lo que respecta a los modos de reproducción, y una vez superadas las viejas teorías malthusianas, que determinaban el nivel de población por la cantidad de alimentos producidos, todo parece apuntar a que el número de hijos que tiene cada pareja depende del beneficio que dicho número supondrá para sus progenitores cuando las ganancias que puedan obtener gracias a él sean mayores que los costos de su cría y manutención³⁰. El imperio español del siglo XVII abarcaba una extensión de terreno muy considerable y una población bastante extensa, por lo que identificar todo el imperio con unos modos de reproducción uniforme sería una generalización absurda. De forma general, puede afirmarse que la España del siglo XVII se reproducía atendiendo a las reglas normales de control de la natalidad y la demografía. Así pues, cabe esperar que en zonas rurales dedicadas a la agricultura y a la ganadería las parejas tendiesen a tener el mayor número de hijos posibles, ya que los niños pueden ayudar a aumentar la producción, con lo que el coste de su manutención es inferior a las ganancias obtenidas gracias a su trabajo. En este sentido, Marvin Harris señala que

“Después del destete, en muchas sociedades agrícolas los niños empezaban a ser útiles. Contribuían a la producción de la propia comida, ropa y alojamiento; y si las condiciones eran favorables podían empezar a producir excedentes por encima de las necesidades de su propia subsistencia a la temprana edad de seis años. Este

²⁹ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, cit.

³⁰ Cfr. J. Caldwell, *Theory of Fertility Decline*, Nueva York, Academic Press, 1982 y B. Nardi, “Reply to Harbison’s Comments on Nardi’s Modes of Explanation in Anthropological Population Theory”, en *American Anthopologist* 85, pp. 662-664.

período de transición se acelera con los partos sucesivos, ya que los hermanos mayores y otros niños deben asumir gran parte del esfuerzo que lleva el atender a sus hermanos más pequeños [...]. Si lo totalizamos, se llega a la conclusión de que los niños contribuyen con casi la mitad del trabajo llevado a cabo por los miembros adultos de la casa”³¹.

El mismo Harris señala que con el aumento de oportunidades de empleo urbano e industrial, los beneficios de criar hijos “pueden aumentarse invirtiendo en menos descendientes”³², por lo que cabe esperar que las poblaciones urbanas de la España del barroco ejerciesen un control activo de la natalidad. Asimismo, dadas las condiciones de pobreza de las clases marginales y el poco beneficio que se puede obtener de la cría de hijos en los ambientes urbanos, con toda probabilidad los pobres ejercerían prácticas de regulación de la población, ya sea maltratando al feto, al bebé o al niño, ya sea por medio de la amenorrea, de la desnutrición de las mujeres e incluso de la frecuencia del coito y su programación³³.

Por lo que respecta a la *estructura*, es decir, a la economía política y a las actividades de abastecimiento de bienes y servicios, hay que considerar que la España de la época conservaba la división social de la pirámide estamental medieval, con la salvedad de que, en lugar de las armas, esta nueva pirámide se basa en la propiedad, es decir, que se mantiene la antigua distribución por clases sociales, pero ordenada atendiendo a nuevos criterios. En la edad media, la autoridad de los amos se legitimaba por las armas. En el barroco, la guerra se ha alejado de la cotidianidad de la existencia, y la ordenación social no puede basarse en ella. Ahora la cúspide de la pirámide se legitima a partir de la economía. La economía es el principio estructurador de la pirámide social. La nobleza y la monarquía ejercen su posición dominante en función de su capacidad de disponer de gran número de personas dependientes, de servidores y, sobre todo, de bienes propios en virtud de la acumulación de riquezas³⁴. En este sentido, la nueva organización política barroca, con respecto a su predecesora medieval, es un ejemplo de la famosísima sentencia de *El gatopardo* que dice que es preciso que todo cambie para que todo siga igual. La distribución social por clases sigue siendo la misma, aunque ahora el criterio de distribución es económico, y no bélico. La

³¹ Cfr. M. Harris, *Antropología Cultural*, cit., p. 157.

³² *Ibidem*, p. 159.

³³ Cfr. *ibidem*, pp. 164-170.

³⁴ Cfr. A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1963.

inmovilidad social y el determinismo por nacimiento siguen siendo exactamente igual de poderosos que en la Edad Media. Medrar o cambiar de estrato social era una tarea prácticamente imposible, que tan sólo en casos muy aislados se podía conseguir a través de la milicia o el clero.

En la cúspide de la pirámide se encontraban Los Grandes de España y los Títulos, todos ellos miembros de la nobleza, descendientes de los antiguos linajes aristocráticos medievales³⁵. Los primeros originalmente eran veinticinco, aunque durante el reinado de Felipe III llegaron a doblar su número. Se daban a sí mismos el título de *primos del rey* y tenían el privilegio de permanecer cubiertos en presencia del mismo. Los segundos -los Títulos-, que eran treinta y cinco y llegaron a ser más de un centenar a finales de siglo, ostentaban la dignidad de parientes del rey.

Grandes de España y Títulos percibían grandes cantidades de dinero, y a finales del siglo XVI vivían en sus heredades y apartados palacios, al margen de la corte. Sin embargo, en tiempos de Felipe III y Felipe IV, las diversiones palaciegas atrajeron a estos grandes títulos nobiliarios, por lo que dejaron de ser patriarcas provincianos para convertirse en funcionarios cortesanos. Apenas si dedicaban tiempo al trabajo y, en caso de hacerlo, lo hacían junto a la persona del rey. En tiempos de Felipe IV, fueron convertidos en servidumbre palaciega. Las hijas de los aristócratas entraban al servicio de reinas y princesas y, cuando se casaban, los reyes las obsequiaban con grandes rentas vitalicias pagadas por el tesoro real. Su extraordinaria capacidad económica les permitía reservar parte de su capital para ejercer el mecenazgo protector entre escritores y artistas.

Por debajo de los Grandes de España y de los Títulos estaban los caballeros, rango que no se adquiría por nacimiento o herencia, sino por nombramiento directo o espaldarazo. Son los caballeros de las órdenes militares españolas -Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa-, de origen medieval y matiz político, militar y económico.

En el último peldaño de la nobleza se encontraban los hidalgos, procedentes de rancias familias que recibieron el título de nobleza por sus servicios en las luchas de la reconquista, pero que, en el siglo XVII, habían visto muy reducidos sus recursos económicos y habían sido desprovistos de derechos jurisdiccionales. Tradicionalmente, los hidalgos gozaban de exención tributaria, que era compensada con sus servicios de

³⁵ Sobre las clases sociales barrocas Cfr. A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española del siglo XVII*, cit., y J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., pp. 19-30.

armas a la corona, pero las necesidades económicas de esta les obligaron a contribuir monetariamente para el sostenimiento de la monarquía, de modo que su capacidad económica se veía aún más reducida si pretendían mantener su título nobiliario.

El clero era la única clase social abierta, en el sentido de que dentro de ella convivían desde aristócratas, como Teresa de Jesús, hasta plebeyos, como San Juan de la Cruz³⁶, aunque esto no quiere decir que cualquiera pudiese llegar a la cúspide del clero. Esta clase social aumentó tremendamente sus privilegios desde la monarquía visigoda y, en el siglo XVII, eran la salvaguarda de la monarquía absoluta de los Austrias. Su poder económico y social era considerable: poseían tierras y vasallos y ejercían derechos jurisdiccionales, así como rentas sobre bienes inmuebles calculados en cinco millones de ducados³⁷, con los que sostenían hospitales y asilos y podían permitirse llevar un nivel de vida muy alto. Su poder político estaba en consonancia con su poder económico, y es significativo que la Inquisición recibiese trato preferencial por parte del rey.

Como hemos señalado, dentro del clero también existían grandes diferencias. El clero de Cataluña era muy pobre y muy numeroso, y el de Castilla, más cercano a la corte y al poder, gozaba de muchísimas más riquezas. De los cien mil clérigos que había en el siglo XVI, solamente cincuenta eran arzobispos y obispos.

A pesar de la reforma realizada por Cisneros, las costumbres relajadas estaban generalizadas entre el clero, y eran frecuentes los curas amancebados y los casos de corrupción. El hecho de ser un estamento abierto al que no se accedía por herencia hizo que muchas personas castigadas por la crisis buscasen mejorar su situación económica ordenándose sacerdotes.

Como en la edad media, la cultura seguía en sus manos, aunque tan sólo en los clérigos de más alto rango (ilustres ejemplos de ello son Rodrigo Caro, Rioja, Gracián o Calderón), ya que la gran masa continuaba siendo semianalfabeta.

En cuanto a la milicia, su núcleo estaba constituido por el provincial, que era un tipo de combatiente movilizado en su tierra, y por los soldados, que eran los que luchaban a sueldo. Tras estos dos, estaba el mercenario, combatiente por merced. Pero, como en el caso del clero, a la milicia acudían individuos procedentes de todos los

³⁶ Cfr. A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española del siglo XVII*, cit.

³⁷ J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., pp. 19-20.

estamentos sociales. Los nobles utilizaban la milicia para alcanzar puestos de honor en el reino; la burguesía buscaba en ella aventuras y mejorar su condición alcanzando fortuna, y las clases desheredadas buscaban en el alistamiento el sustento y protegerse de la justicia en caso de necesitarlo.

Los académicos o letrados, por su parte, constituían una especie de aristocracia de la inteligencia. Eran los licenciados, universitarios y estudiantes cuyas obras nos han llegado hasta hoy en día. Entre ellos también cabe distinguir dos clases: los estudiantes ricos, pertenecientes a la nobleza o a la alta burguesía, que llevaban una vida regalada, y los hijos de la burguesía baja, que pasaban todo tipo de estrecheces y hasta llegaban a servir de criados para poder estudiar.

Por lo demás, la ingente cantidad de conventos que había en España fomentó la limosna y el vagabundeo como forma de vida. La procedencia de los individuos que practicaban el vagabundeo y la mendicidad era de lo más variopinta, desde inválidos o auténticos mendigos, hasta bandidos y salteadores, pasando por campesinos arruinados, arrieros o titiriteros.

El extremado racismo de la sociedad barroca provocaba que todos aquellos individuos que no pudiesen ser catalogados como cristianos viejos pasasen automáticamente a formar parte de los estratos más bajos de la sociedad. Sometidos a rigurosas limitaciones por motivos religiosos y sociales, carecían hasta del recurso de alistarse en la milicia para mejorar su situación. Según M. V. Martínez,

“Uno de los problemas sociales más acusados fue el que se creó a partir de los grupos étnicos y religiosos de judeoconvertos y sus descendientes, y moriscos [...]; percibidos como una amenaza por las clases superiores, reyes, nobles e Iglesia impulsaron un creciente antisemitismo, que dio lugar a la desconfianza popular hacia los descendientes del pueblo hebreo; acusados de reintroducir secretamente las prácticas de su fe, o de intentar convertir a los cristianos al judaísmo, se generalizó la pretensión por parte de los cristianos viejos de merecer ventajas sociales que debían negarse a los cristianos nuevos. De allí la práctica rápidamente generalizada de los “estatutos de limpieza de sangre”, condicionantes del acceso a casi cualquier puesto de mínima relevancia en el espacio laboral y social”³⁸.

³⁸ M. V. Martínez, “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII”, en *Revista Borradores*, VIII-XI, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008, p. 5.

Por *germanía* se entendía el grupo de los delincuentes propiamente dichos. La crisis económica y en malestar social se prestaba a la aparición de fenómenos claramente antisociales. Los caminos y las ciudades de la España del siglo XVII estaban atestados de estafadores, ladrones y trapisondistas que amenazaban a cada paso a los ciudadanos. Los delitos cometidos eran de una doble naturaleza: delitos por cuenta ajena, como venganzas, asesinatos asalariados y robos, o delitos por cuenta propia.

La germanía funcionaba como una suerte de mafia cuyos miembros colaboraban en la preparación y ejecución de los delitos, con delincuentes especializados en una actividad concreta, como los soplones, los espías o los alcahuetes.

La nueva estructura social basada en la posesión de la tierra, y no en las armas, y el consiguiente auge de las ciudades propio de una sociedad precapitalista, supone una nueva relación entre las personas, no basada en la protección, sino en el contrato. Este tipo de relaciones es típica de una sociedad en crisis y un ejemplo claro de que los diferentes niveles de la cultura no tienen por qué ser del todo coherentes entre sí. Aunque en la España del barroco los modos de producción siguen siendo agrarios, las relaciones entre clases sociales cambian. En un momento en el que se ha introducido la propiedad en la sociedad, las relaciones sociales se basan en el contrato, algo impensable en un modelo agrario puro como el medieval. De este modo, surgen los asalariados, que son los que trabajan para el mercado, los individuos procedentes del medio rural que se han desplazado hacia la ciudad, las mujeres en familias de extranjeros, los mercaderes, los labradores ricos o los oficiales de las ciudades, y aparecen unas nuevas relaciones basadas en el contrato: trabajo por salario, casas de alquiler, jornales, compra-venta, etc. Frente a la solidaridad de los escuderos de la edad media, ahora los nuevos criados sirven por dinero. Los criados medievales eran hijos de familias nobles venidas a menos y, aunque no situados en la primera línea de los poderosos, pertenecían por sangre a la clase de los distinguidos. El señor no les pagaba con dinero, pero a cambio los sustentaba y se preocupaba por colocarlo bien socialmente cuando acabase su servicio. En el barroco, la servidumbre al estilo medieval cae en descrédito principalmente por dos razones: en primer lugar, la desaparición de la dedicación militar por parte de los nobles, y el hecho de que ya no se combata de forma individual, hizo que los antiguos escuderos bélicos desaparecieran y se convirtieran en ayudantes de mujeres cuyos maridos se lo podían permitir -por ejemplo el protagonista de *Marcos de Obregón* o el *Segundo Lazarillo* de Juan de Luna-

; y, en segundo lugar, la desaparición de las formas tradicionales de guerra medievales supuso que los criados ya no pudieran ser compensados o mejorados en ellas. En el barroco, al servidor doméstico se le remunera, lo que supone una nueva relación económica. El nuevo servidor busca la riqueza. Por todo ello, los señores pierden su función protectora y todas aquellas funciones que iban anejas. Los criados ya no son nobles, sino plebeyos que quieren medrar socialmente. Sin embargo, dado su origen, no tienen ninguna posibilidad de mejorar de estado, por lo que su pretensión se reduce a una aspiración económica. Todos sus afanes deben limitarse a cuestiones materiales. Esto supone que el servidor se convierte en un asalariado, lo que, a su vez, hace que se trastocuen las relaciones tradicionales, que se rompan los lazos personales entre amo y criado y que el trabajador o criado tenga conciencia de que sus intereses no tienen por qué coincidir con los de los que lo emplean.

Asimismo, el desplazamiento masivo de personas hacia la ciudad supone un auge demográfico muy importante de estas. Surgen, de la mano de este crecimiento, unas nuevas relaciones basadas en el anonimato, como es propio de las sociedades urbanas. Palidecen los lazos de vecindad, de parentesco y de amistad propios de sociedades agrarias. Las relaciones en el barroco ya no son interindividuales, entre conocidos. Es una nueva sociedad masiva en la que se da una despersonalización que convierte al ser humano en unidad de mano de obra dentro de un sistema económico y mecánico de producción.

La organización de la vida doméstica en la España del barroco se hacía en torno a lo que George Peter Murdock denominó en 1949 familia nuclear³⁹. Sin entrar a valorar la universalidad de este tipo de familia -ejemplos como la sociedad Nayar de la india, que excluye del grupo familiar al marido y al padre, demuestran que se trata de una organización cultural y no universal-, podemos definir la familia nuclear como aquella formada típicamente por un hombre y una mujer casados con su descendencia, de modo que las relaciones primarias que se dan dentro de ellas son las de padre, madre, hermano, hermana, hijo, hija, marido y esposa.

Esta familia nuclear era un grupo social caracterizado por la residencia común, la cooperación económica entre sus miembros y la reproducción en su seno. La relación paterno-filial o relación de filiación entre hijos y padres se basaba en el parentesco

³⁹ Cfr. G. P. Murdock, *Social structure*, New York, The MacMillan Company, 1949.

biológico, lo mismo que la *germanidad* o relación fraternal entre hermanos y hermanas. Sin embargo, la muerte de alguno de los progenitores podía llevar a nuevas alianzas matrimoniales y a incorporar así a la familia nuclear relaciones paterno-filiales o de *germanidad* no consanguíneas, de modo que podían introducirse nuevos vínculos sociales a la original familia biológica.

Cualquier relación de parentesco que desestabilizase esta concepción de la familia nuclear era severamente castigada. La Iglesia prohibía las prácticas de la adopción, la poligamia, la poliandria, el divorcio, el concubinato y el matrimonio en el seno del parentesco -el tabú del incesto se extendía solamente a los miembros de la familia nuclear, permitiendo matrimonios entre parientes secundarios, terciarios y distantes-.

La familia nuclear de la España del barroco era, por tanto, una familia monogáma independiente constituida por un grupo de parientes formado por un matrimonio y los hijos de por lo menos uno de los cónyuges, sobre los que ambos asumían papeles paterno y materno, con residencia común y cumpliendo funciones de cuidado y socialización de los hijos.

La relación de afinidad por contrato matrimonial suponía la extensión de relaciones de alianza con los miembros de la familia natal o de orientación del otro cónyuge. Sin embargo, esto no suponía que la red de relaciones de parentesco alcanzase un ámbito ilimitado, sino que sólo un cierto número de relaciones eran culturalmente reconocidas y utilizadas para los distintos propósitos. Se trataba por tanto de lo que Radcliffe-Brown llamaba un sistema de parentesco de espectro reducido⁴⁰.

La regla de descendencia, que afiliaba a un individuo a un grupo particular de parientes con los que establecía una relación particular, y de los que podía esperar ciertos servicios, se trazaba por medio de una descendencia bilateral -lo que Robin Fox llama parentela (*kindred*) cognaticia⁴¹ y Paul Bohannan grupo omnilateral⁴²-. Esta regla de descendencia asociaba al individuo a un grupo de parientes muy próximos, con independencia de la conexión genealógica -patrilineal o matrilineal- que tuviesen con él,

⁴⁰ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, *Estructura y función en una sociedad primitiva*, Península, Barcelona, 1982; y A. R. Radcliffe-Brown, "Introducción", en *Sistemas africanos de parentesco y matrimonio*, A. R. Radcliffe-Brown y D. Forde, (eds.), Barcelona, Editorial Anagrama, 1982, pp. 7-97.

⁴¹ Cfr. R. Fox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

⁴² Cfr. P. Bohannan, "Parentesco", en *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*, Madrid, Akal, 1996, pp. 43-105.

pero sin llegar a los extremos de las familias patriarcales primitivas. El sistema de parentesco de la España del barroco por el que se transmitían los derechos y los deberes de los individuos se decantaba claramente hacia la figura del padre: aunque la descendencia era bilateral -los individuos se asociaban a un grupo de parientes muy próximos con independencia de la conexión genealógica que tuvieran con él-, la figura del varón era más importante -los hijos pertenecían prioritariamente al grupo del padre-, y la transmisión de la herencia y la sucesión del rango se transmitían por línea masculina. La familia se regía por el sistema de *patria potestas* -la autoridad sobre todos los miembros de la familia era ejercida por el padre-. Sin embargo, esto no quiere decir que los miembros femeninos careciesen por completo de derechos y, en caso, por ejemplo, de defunción, los derechos podían ser ejercidos por los parientes matrilaterales. En este sentido, la organización doméstica de la España del barroco responde a las características que Robin Fox atribuyó a las patrilíneas⁴³: facilidad para combinar autoridad, descendencia y residencia; pautas de residencia más frecuentes patrilocales y neolocales; importancia crucial de los problemas de paternidad; importancia del matrimonio como institución fundamental que otorga al hombre derechos sobre la mujer y los hijos; predominio del rol femenino de madre y esposa sobre el de hermano y el de hija; objetivo de descargarse de hermanas, obtener esposas y controlar su poder reproductivo por medio de la riqueza de la novia y la dificultad del divorcio; organización del sistema destinado a obtener el control de las esposas; adquisición del hombre por medio del matrimonio de derechos sobre los servicios domésticos, sexuales y reproductivos de su esposa y ejercicio de los roles dominantes por parte del padre, del hijo y del hermano.

La cooperación económica en el seno de la familia nuclear se daba sobre la base de la división sexual del trabajo, quedando en manos de la mujer la realización de las tareas domésticas y del hombre el aprovisionamiento y abastecimiento de bienes materiales necesarios para la subsistencia. En este sentido, las relaciones entre hombre y mujer en el seno de la familia nuclear eran las propias de cualquier sociedad machista, en las que “la esfera de actividad social predominantemente asociada con los machos engloba a la esfera predominantemente asociada con las hembras y, por esta razón, se le

⁴³ Cfr. R. Fox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*, cit.

concede culturalmente un valor superior”⁴⁴.

Si bien hay que aceptar las críticas que se le han hecho desde la antropología feminista⁴⁵, las observaciones de Claude Meillassoux al papel de la mujer en la vida doméstica occidental son perfectamente aplicables a la mujer del siglo XVII español. De acuerdo con el antropólogo marxista, el control sobre el trabajo de los individuos es más importante que el control de los medios de producción para definir las relaciones de producción en las sociales agrícolas, en las que las fuerzas productivas no están muy desarrolladas. En este tipo de sociedades, la reproducción de la comunidad doméstica está supeditada a la reproducción de seres humanos y, en consecuencia, al control sobre las mujeres que se convierten en medios de esa reproducción. En las sociedades capitalistas, el capital no es capaz de reproducir por sí mismo la fuerza de trabajo necesaria para la reproducción social y, para conseguirlo, se basa en los modos de producción precapitalistas y en la familia -concretamente, en el trabajo que hacen las mujeres en ella- como medios de reproducción de la fuerza de trabajo⁴⁶. Aunque no hay que obviar, como Meillassoux, la aportación de la mujer al trabajo doméstico, la mujer del siglo XVII, a caballo entre una sociedad agrícola y una capitalista, es la encargada del trabajo reproductivo en el seno de la familia nuclear.

Finalmente, la cultura barroca española profesaba una concepción de la tríada sexo-sexualidad-género caracterizada por el dimorfismo -suposición de que en la especie humana hay sólo dos sexos, macho y hembra, y sólo dos géneros, varón y mujer-, por la oposición entre sexo y el género -combinación de una oposición entre el sexo como polo biológico natural y el género como polo cultural, con la postulación de la determinación natural de la identidad y el rol de género por el sexo- y por la concepción de la sexualidad esencialista, homofóbica y centrada en la reproducción -la orientación sexual de los individuos definía su esencia sexual, siendo la heterosexualidad la condición natural de los seres humanos-.

Por lo que respecta a la *superestructura*, o nivel de la cultura en el que se sitúan la conducta y el pensamiento social, conviene recordar que la sociedad española de la

⁴⁴ S. B. Ortner y H. Whitehead, “Introduction: Accounting for sexual meanings”, en S. B. Ortner y H. Whitehead, *Sexual meanings: The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge, 1981, pp. 7-8.

⁴⁵ Cfr. O. Harris y K. Young, “Engendered Structures: Some Problems in the Analysis of Reproduction”, en J. S. Kahn y J. R. Llobera (eds.), *The Anthropology of PreCapitalist Societies*, London, Macmillan, 1983, pp. 109-147.

⁴⁶ Cfr. C. Meillassoux, *Mujeres, graneros y capitales*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

época barroca había cambiado con respecto al medioevo, puesta en ella tenía una mayor importancia la propiedad que las armas. Sin embargo, la clase dominante sigue utilizando la simbología medieval para hacer apología de sus valores, ya que, a fin de cuentas, también ella protagonizaba las narraciones épicas o las novelas de caballerías. La sociedad ya no es caballeresca feudal, sino una monarquía absoluta. Pero las novelas de caballerías, tan de moda en su momento, hacían apología de una época en la que los nobles ejercían el poder. Es un arte que representa los viejos valores, de modo que aseguraba el mantenimiento del principio militar y nobiliario. Las novelas de caballerías son una supervivencia estamental en las mentes del pueblo que asegura este mantenimiento. La literatura caballeresca era una suerte de idealización cortés y de sublimación ideológica de los intereses de la clase aristocrática que veía sus intereses amenazados por el proceso histórico. Es, en su base originaria, literatura con un afán propagandístico y clasista.

Esto no quiere decir que se pueda reducir el barroco a un conservadurismo medievalizante. Con la cultura caballeresca no se intenta volver al régimen feudal, entre otras cosas, porque las nuevas clases dominantes ya no están constituida por señores feudales. Sencillamente, se utiliza la simbología feudal porque los grupos dominantes se apoyan en la tradición.

La división inmovilista en clases sociales tiene su justificación simbólica en la idea del honor. Como en cualquier otra cultura, en la España del barroco la clase o estrato dominante impone su forma de vida. Por honra se entiende todo lo que contiene el estrato central del polisistema: bienes pecuniarios en holgada abundancia, sangre, forma de vida ociosa, prestigio, rango, capacidad para merecer mayores distinciones... Como afirma Manrique de Aragón, “La sociedad española de 1600 vive sometida y traspasada por el culto del honor. El honor era para todo bien nacido como una impronta del espíritu”⁴⁷.

A la nobleza iba asociada la honra y el linaje, que eran dados por nacimiento. La aristocracia estaba basada en el linaje y en el nacimiento. A su vez, el honor estaba asociado a la virtud, y viceversa: la pobreza de alma era consecuencia de la pobreza de sangre. No hay dignidad y honor fuera de los que se fundan en la sangre. En palabras de María Victoria Martínez, “Rápidamente el linaje y el nacimiento pasaron a ser una

⁴⁷ J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., pp. 32-33.

condición determinante de la honra, mientras que el comportamiento virtuoso y las buenas obras se daba por sobreentendidos en las personas bien nacidas⁴⁸.

Molho⁴⁹ sostiene que este concepto de hidalguía se acentúa aún más cuando España se aísla del naciente capitalismo. El cristiano viejo del barroco despreciaba el espíritu de lucro o la producción. Esta aristocracia basada en el linaje no pagaba impuestos y no trabajaba con sus manos. Por debajo de ellos estaban los artesanos, los campesinos, los comerciantes o los cristianos nuevos, que sí trabajaban.

La doctrina de que el trabajo manual deben hacerlo sólo las personas de baja posición social estaba muy arraigada en todas las comunidades, en que las distinciones de casta o el prestigio social tenían mucha importancia⁵⁰. En este sentido, España no difiere de otras sociedades. Como ha demostrado Thornstein Veblen⁵¹, trabajar es un signo de inferioridad social, porque implica estar bajo las órdenes de un amo, y esto es indigno en un hombre de buena posición. En cualquier sociedad, el ser humano considera que cierto grado de ociosidad es necesario para vivir, y este ocio aporta al individuo cierta satisfacción y le consigue el respeto de los demás. Los miembros de las clases altas muestran repugnancia por las formas vulgares de trabajo, ya que la vida ociosa es la muestra inequívoca de superioridad pecuniaria y, por tanto, de poder. No trabajar implica éxito económico. Trabajar en la España del barroco era un deshonor, porque las clases altas no trabajaban. Las personas con honor eran los pertenecientes a la clase aristocrática, que lo poseían por nacimiento, de manera que se asociaba el ocio con el honor y el deshonor con el trabajo⁵². Trabajar para vivir suponía pertenecer irremediablemente el pueblo bajo.

Gracias al desarrollo del comercio exterior durante el siglo XVI, hubo un movimiento de renovación en favor del trabajo. Con el auge de las ciudades y del comercio, sobre todo marítimo, algunos individuos pudieron enriquecerse con el trabajo -trabajo comercial, no manual-. Sin embargo, este movimiento de renovación fue rápidamente contrarrestado por sistemas de monopolios en favor de grupos privilegiados, por lo que, durante el barroco, ser trabajador seguía siendo un estigma.

⁴⁸ M. V. Martínez, "A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII", cit., p. 5.

⁴⁹ Cfr. M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, cit.

⁵⁰ W. A. Lewis, *Teoría del desarrollo económico*, México, FCE, 1956.

⁵¹ Cfr. T. Veblen, *La teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1944.

⁵² Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca de la historia social*, cit., pp. 173 y ss.

Según Maravall,

“el trabajo era infamante y llegó a serlo de tal forma y en tal grado, que los hijos de quienes habían trabajado para ganar quedaban también por razón de herencia tachados. El trabajo era una causa prácticamente insuperable de tacha social. Recordemos que Villalón llamó «vilísimo» al jornalero y juzgó abusivo que quisiera ennoblecerse con negocios; Villalón escribió un *Provechoso tratado de cambios y contratación*, en donde, junto a advertencias morales sobre los mercaderes, hay una estimación favorable hacia ellos: es, pues, el «vilísimo jornalero», en cuanto tal quien se ve infamado y transmite la tacha a sus descendientes”⁵³.

Thorstein Veblen, en su obra *La teoría de la clase ociosa*⁵⁴, demostró que todas aquellas sociedades que se basan en el predominio económico y social de las clases ociosas exigen una exhibición pública de ostentación de riqueza. Consumir bienes de forma improductiva es un símbolo de honor. Las clases bajas sólo consumen lo necesario para subsistir, mientras que los lujos son para las clases altas y ociosas, cuyos miembros son los únicos que pueden pagarlos dado su alto coste económico. En las denuncias presentes en los discursos de Fernández Navarrete podemos identificar los lujos a través de los cuales las clases altas hacían ostentación de riqueza: trajes (discurso XXXIII), joyas (discurso XXXIV), edificios (discurso XXXV), comidas (discurso XXXVI) y coches (discurso XXXVII)⁵⁵.

El tema de la ostentación de riqueza nos lleva inevitablemente hacia el concepto de la opinión ajena. El honor en la España del barroco sobrepasaba ampliamente el sentimiento de estimación de uno mismo. El honor era la fama u opinión que tuviesen los demás de la persona en cuestión, y esta preocupación por el “qué dirán” se sobreponía al sentimiento íntimo. A juicio de María Victoria Martínez, “La honra se convirtió en un objeto de la opinión pública, algo que se podía atacar y destruir. Se consolida, de esta manera, el deslizamiento en el concepto de la honra [...]. El propio mérito no es ya lo que hace a una persona honrada, sino la estimación a ojos de los demás”⁵⁶. Ser ofendido en el honor y no tomar venganza era visto como una muestra de

⁵³ Cfr. *Ibidem*, p. 174.

⁵⁴ Cfr. T. Veblen, *La teoría de la clase ociosa*, cit.

⁵⁵ Cfr. P. Fernández Navarrete, *Conservacion de monarquias y discursos politicos sobre la gran consulta que el consejo hizo al Señor rey Don Felipe Tercero*, Madrid, Benito Cano, 1792.

⁵⁶ M. V. Martínez, “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la

que el individuo no era digno de vivir. Ejemplos de esta concepción externa del honor pueden ser encontrados en el teatro de Lope de Vega o Calderón de la Barca. Las violaciones de aldeanas se solucionan casándose. No importa el sentimiento, sino el honor reparado.

Según Américo Castro, al romperse el sistema de castas cristiana, islámica y judía a finales del siglo XV, se da un cambio decisivo en el clima social y moral que pone en marcha el mecanismo agobiador de la limpieza de sangre y la opinión ajena como factores determinantes de la honra. Todos los cristianos hispanos tenían conciencia de pertenecer a una casta superior por ser de linaje cristiano⁵⁷. La concepción del honor en función de la opinión ajena contribuye sobremanera al mantenimiento de la estructura social, ya que, al tiempo que justifica la dominación por parte de la nobleza, goza de bastante éxito y popularidad entre los cristianos pobres, porque también ellos se sitúan por encima de otros estamentos -judíos, moriscos y conversos-, y así tienen la convicción de que el sistema del honor les favorece. De este modo, esta justificación simbólica de la estratificación social cuenta con el beneplácito de las clases menos favorecidas.

Como hemos señalado, el clero era un estamento dominante en la época. Esta posición privilegiada le permite hacer hincapié y manipular la doctrina a su conveniencia, sobre todo en aquellos aspectos que mezclan religión y honor -el estatuto de limpieza de sangre y la obsesión con los judíos-, y la alabanza de los pobres, de modo que estos no se sientan subyugados y no se rebelen frente un sistema injusto.

En la España del siglo XVII hay religión por todas partes: en la ascética, en la poesía lírica, en las comedias religiosas y dramas sacros, en los populares autos sacramentales, en las procesiones solemnes y en las festividades litúrgicas presididas por el boato y la aparatosidad. Hay hermandades, cofradías, novenarios y rogativas en casi todas las ciudades del país. Sin embargo, se trata más de una religiosidad externa que de un fervor íntimo. Según Jorge Manrique de Aragón,

“el español de entonces se permite en otros aspectos del Decálogo y de la moral cristianas las mayores libertades y transgresiones, sin ápice de temor a la justicia divina. Porque la esperanza de la gran misericordia divina supera al temor de su implacable justicia [...]. Por otra parte, aunque se cometieran otros pecados, como

honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII”, cit., p. 5.

⁵⁷ Cfr. A. Castro, *La edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.

consecuencia de la debilidad de la carne y el imperio de los siete pecados capitales, siempre cabía la esperanza de la confesión, que lava todas las culpas e incluso alguna vez el ayuno y las disciplinas. Y no digamos la innumerable serie de santos objeto de la devoción del creyente, eficaces medianeros entre los hombres y la justicia divina [...]. Los españoles de los siglos XVI y XVII celebran con inusitado esplendor las festividades religiosas, que tienen un sentido eminentemente popular, combinando lo religioso y lo profano [...]. La creencia en los premios y castigos de la otra vida es invulnerable para aquellos hombres sometidos a continuas prácticas religiosas de carácter externo y que a pesar de su relajación moral y su conducta liviana confían a pie juntillas en los últimos sacramentos”⁵⁸.

Por otra parte, la época barroca estuvo marcada por un hondo pesimismo vital y existencial. Los descubrimientos científicos y geográficos, los movimientos de reforma religiosa, el redescubrimiento de la Antigüedad Clásica y los primeros pasos hacia un capitalismo incipiente que tuvieron lugar durante el Renacimiento terminaron en treinta años de guerra y desolación. Como consecuencia, el siglo XVII vivió una profunda crisis económica y política. Este sentimiento de crisis es aún más profundo en España, que asiste a la progresiva decadencia del Imperio. La visión optimista de la vida y la existencia, la visión de la historia hacia delante y la esperanza en el futuro son sustituidos por un sentimiento general de caída y ruina, de miseria y relajación de la sociedad, por la sensación de que nada dura, de que todo es efímero. Como se observa en los sonetos metafísicos de Quevedo, el tiempo se percibe como fluir continuo, y se cree que todo está destinado a morir.

Las clases populares no viven en el siglo XVII mejor que en épocas anteriores. Sin embargo, el hombre barroco, gracias a los movimientos reflexivos y críticos del renacimiento, tiene la capacidad de pensar que las cosas no funcionan como deberían y que podrían ir mejor. De ahí que surja el malestar y la inquietud por la situación que se vive. No sólo hay crisis económica y social, sino que el hombre adquiere conciencia de esa crisis.

En la Edad Media, la pobreza era considerada como algo inevitable. Se debía a una ley natural, eterna y divina. Como decía Santo Tomás de Aquino, el pobre era necesario. Sin embargo, a partir del Renacimiento se toma conciencia de que las cosas se pueden cambiar. Algunos intelectuales levantan la voz para denunciar que las penalidades se deben a la mano del ser humano y que, por tanto, son corregibles. En

⁵⁸ J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., pp. 34-35.

palabras de Maravall,

“Desde mediados del siglo XVI (o en casos aislados, antes, como en el de Tomás Moro), algunos empiezan a comprender que tales penalidades se deben, en buena parte, a la mano del hombre y son corregibles (en España, tal es el caso de Luis Ortiz con su *Memorial* de 1558, o de Pedro Simón Abril, etc.). Así aparece la conciencia de crisis (no la palabra) que hará brotar desordenadas aspiraciones e impondrá tristes renunciaciones, sobre la base de una angustiosa inquietud. A una conciencia de crisis como situación adversa, de penuria y hambre, de miedo y reforzamiento de castigos, situación que se reconocerá provocada por la intervención de los hombres, se debe ese estado de inseguridad y confusión que tantos denuncian en la época, a la que bien puede llamarse crisis”⁵⁹.

Esta concepción de que las cosas se pueden cambiar y de que los males que asolan el mundo están causados por los hombres, nos lleva a la idea de que “el hombre es un lobo para el hombre”, locución latina originaria de Plauto, pero que significativamente popularizó en el siglo XVII el filósofo inglés Thomas Hobbes en su *Leviatán*⁶⁰. El hombre es malo por naturaleza y la vida una lucha continua.

En otro orden de cosas, hemos visto que el papel de la mujer quedaba reducido a los modos de reproducción en el seno del hogar. Congruentemente con este hecho, hay toda una simbología en torno a la mujer que justifica su dominación. Al barroco español llegan dos tradiciones: la de la misoginia del medievo tardío y la del amor cortés. Pese a lo que pueda parecer, ambas son justificaciones simbólicas de la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico tendentes a que sea apartada de cualquier espacio público y de poder.

Bajtín se refiere a esta tradición que demoniza a la mujer como “tendencia ascética del cristianismo medieval”⁶¹. Esta tendencia, que se desarrolló durante toda la Edad Media, difundió una serie de ideas negativas sobre la naturaleza de la mujer. Se la asociaba con el pecado, sobre todo con el de la carne, y con todas aquellas cualidades negativas que pueda poseer un ser humano, como la codicia, la mezquindad, la envidia o la lujuria.

José Antonio Maravall considera que la misoginia es la forma de “justificación y

⁵⁹ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 11,

⁶⁰ Cfr. T. Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.

⁶¹ Cfr. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit., p. 195.

legitimación de aquella presión que el honor conyugal ejerce sobre la mujer para asegurar la autenticidad en la transmisión del patrimonio y de calidad moral conforme a la ideología dominante en el mundo social caballeresco⁶². Aunque es muy probable que haya algo de esto, en nuestra opinión este fenómeno no debe circunscribirse exclusivamente a la sociedad barroca española, sino que más bien es típico de todas las sociedades patriarcales o patrilineales, donde el poder es ejercido por los varones. La misoginia es una forma de justificación simbólica de la dominación masculina, sea cual sea su expresión.

La corriente poética del amor cortés y, sobre todo, la del neoplatonismo, presentaban a una mujer idealizada, sublime y cercana a la deidad. Pero no era más que una diosa esclava. Se relegaba a la mujer a un papel pasivo en el amor, que constituía un correlato de su papel pasivo en la sociedad. Era una tradición que ofrecía una visión positiva de las mujeres, pero siempre dentro de los límites del hogar. No se las ataca ni se las denigra como en la tradición anterior; muy al contrario, se las adora, pero siempre que mantengan una actitud sumisa. Por ello, la mujer española del siglo XVII, en el mejor de los casos, siempre y cuando se tratase de una noble o una burguesa, apenas si sabía “leer y escribir, las cuatro reglas aritméticas y el conocimiento de los trabajos domésticos. Su instrucción religiosa se limitaba al temor de Dios, del pecado y de la infidelidad conyugal”⁶³, y su honor recaía en manos de los varones de su familia que, en caso de ser mancillada de palabra u obra, se vengaban sin ningún miramiento.

Una vez expuestas las características socio-económicas de la España del barroco, pasamos a analizar la *infraestructura*, la *estructura* y la *superestructura* de la Inglaterra de la época de Henry Fielding y Daniel Defoe.

Por lo que respecta a la *infraestructura* (es decir, a los medios de producción, a la fuerza del trabajo y a los modos de reproducción y de control de la natalidad), hay que resaltar que la Inglaterra de la época estaba marcada por los significativos cambios económicos que condujeron a la revolución industrial de finales del siglo XIX. Estos cambios afectaron fundamentalmente a tres aspectos relacionados con los medios de producción: la expansión del comercio a larga distancia, la acumulación del capital y el nacimiento de una industria rural.

Aunque parte de los capitales invertidos en la industrialización de Inglaterra

⁶² J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 642.

⁶³ J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., p. 32.

provenía de inversiones y reinversiones de pequeñas capitales individuales o familiares, fue necesaria la aportación de capitales procedentes de la expansión del comercio a larga distancia para estimular las manufacturas y permitir la acumulación de capitales que, a su vez, fueron invertidos en la naciente industria moderna⁶⁴. Esta acumulación de capital supuso la quiebra de los campesinos, que se vieron obligados a vender su fuerza de trabajo a los empresarios capitalistas para poder subsistir, lo que permitió a estos empresarios disponer de abundante mano de obra y aumentar así su producción.

Al mismo tiempo, nació una industria rural que se conoce generalmente como “industria doméstica”, la cual se desarrolló al margen de los gremios tradicionales o sustituyendo a los mismos. La industria doméstica era una industria de carácter rural que combinaba el trabajo en el sector primario con la manufactura doméstica de textiles, y que se desarrollaba al margen de las fábricas. El empresario proporcionaba a los campesinos -normalmente mujeres que trabajaban en su hogar- la materia prima que debía ser manufacturada a cambio de un salario. El campesino no era dueño ni de la materia prima ni del producto resultante, sino tan sólo de los útiles de trabajo, ya que la manufactura no requería una maquinaria compleja. Esta producción estaba destinada a la exportación y se concentraba esencialmente en el sector textil⁶⁵.

Paralelamente, tuvieron lugar una serie de cambios en los modos de producción agrícolas que tuvieron como consecuencia la introducción de la agricultura en la rueda del intercambio de mercado capitalista. La disolución de los regímenes señoriales, la desaparición del barbecho y su sustitución por la rotación de cultivos, la diversificación de los cultivos estrechamente ligados con la expansión ganadera, la ampliación de la cantidad de cerramientos, la concentración de parcelas y la incorporación de nuevos instrumentos, de maquinaria y de abonos aumentó considerablemente la producción, y permitió la acumulación de excedentes que pudieron ser vendidos, introduciendo de este modo la agricultura en el sistema de intercambio de mercado capitalista y abandonando definitivamente el autoabastecimiento.

En cuanto a los modos de reproducción, parece no haber consenso entre los diferentes demógrafos acerca de las causas que provocaron el notable crecimiento de la

⁶⁴ Cfr. C. Föhlen, *La revolución industrial*, Madrid, Ediciones Vicens-Vives, 1978.

⁶⁵ Cfr. J.A. Lesourd y C. Gérard, *Historia económica mundial. Moderna y contemporánea*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1964.

población inglesa a lo largo del siglo XVIII⁶⁶. Como en cualquier otro país, la dinámica de este crecimiento demográfico está en relación con las tasas de mortalidad y fecundidad y el contexto económico-social en el que ocurre. A la luz de los datos, parece que este crecimiento demográfico se debe al descenso de la tasa de mortalidad combinado con el ascenso de la natalidad⁶⁷. Ciertos autores explican el ascenso la natalidad y el descenso la mortalidad en función de las considerables mejoras en cuestiones sanitarias y médicas y por los excedentes de la producción agrícola y el crecimiento económico incipiente previo a la revolución industrial. Otros, desde un punto de vista malthusiano, vinculan este crecimiento demográfico al aumento de la producción resultante de la revolución agrícola -la población crece hasta el límite que la producción permite⁶⁸. Sin embargo, como ha demostrado Ester Boserup, la relación puede ser inversa, y la producción de alimentos puede incrementarse hasta el nivel requerido por el crecimiento de la población⁶⁹. Asimismo, las mejoras sanitarias tampoco explican por sí solas este crecimiento demográfico, ya que, en caso de que dicho crecimiento fuese perjudicial para la población, hacer decrecer el número de habitantes por medio de un sistemático control de natalidad sería una tarea harto sencilla. Por ello consideramos más acertado explicar el crecimiento de la población inglesa en el siglo XVIII por la relación que establece Marvin Harris entre la misma y los costos y beneficios de la cría de hijos⁷⁰. En este sentido, y dado que la Inglaterra del siglo XVIII en un territorio y una población muy extensa, tenemos que aplicar la misma ley que usamos para explicar los modos de reproducción en la España del barroco: no se

⁶⁶ E. A. Wrigley, *Gentes, ciudades y riqueza. La transformación de la sociedad tradicional*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 304.

⁶⁷ La esperanza de vida en 1670 era de 32,4 años, mientras que en 1820 ascendía a 38,7; la mortalidad entre 1680 y 1620 fue considerablemente elevada; y el nivel de fecundidad, que determina la tasa bruta de la producción, subió de 1,98 a 2,98, lo que supone un aumento de la población de casi tres veces.

⁶⁸ E. A. Wrigley, *Gentes, ciudades y riqueza. La transformación de la sociedad tradicional*, cit.

⁶⁹ Esta autora ha señalado que, cuando los cazadores y recolectores agotan el entorno natural en el que viven y rebasan el punto de los rendimientos decrecientes, se observa cierta tendencia a un cambio en el modo de producción hacia modos agrícolas; en caso de que el agotamiento del entorno y el rebasamiento de los rendimientos decrecientes les suceda a pueblos que practican la caza y la quema, tienden a pasarse al cultivo de campos permanentes usando fertilizantes animales; en caso de que este fenómeno se dé entre los grupos que practican una agricultura dependiente de las lluvias en campos permanentes, tienden a cambiar a una agricultura de regadío. Cfr. E. Boserup, *The Condition of Agricultural Growth: The Economics of Agrarian Change under Population Pressure*, Chicago, Aldine, 1968.

⁷⁰ M. Harris, *Antropología Cultural*, cit, pp. 151-177.

puede trazar una ley general, sino que hay que atender a las diferentes bolsas de población. Así, los agricultores y los primeros obreros industriales que pudiesen emplear a sus hijos en tareas productivas que colaborasen con la economía familiar tenderían a tener un gran número de hijos, con lo que el incremento demográfico entre estas clases sería considerable, y, por el contrario, las masas de población urbana, depauperadas en condiciones de miseria, tenderían al control exhaustivo de la natalidad por medio de abortos, infanticidios o abandono de los hijos -como veremos, el caso de *Moll Flanders* en este aspecto es altamente significativo-, ya que la cría y la alimentación de los vástagos sería una carga insoportable para las unidades familiares.

Por lo que respecta a la *estructura* de la sociedad inglesa de la época, cabe decir que Inglaterra era una monarquía constitucional que se basaba en los derechos de la propiedad. La importancia extrema que se le concedía a la propiedad y a su preservación es una de las claves fundamentales para poder entender la estructura social de la Inglaterra del siglo XVIII. En función de esta voluntad de preservación se desplegó un sistema de clases sociales basado en la propiedad, un sistema legal que velaba por la propiedad o ciertos acuerdos matrimoniales entre clases altas en función de acuerdos prácticamente comerciales.

El número de personas que ocupaban posiciones de privilegio en la cumbre de la pirámide social inglesa era considerablemente reducido, mientras que la base era inmensa. Asimismo, las diferencias de riqueza entre los extremos de la pirámide eran enormes. Según Marín García,

“Los trabajadores más pobres ganaban diez libras al año; los grandes padres obtenían unas 10.000 libras en rentas, con lo que el grueso de la riqueza del país se encontraba en manos del reducido grupo de los poderosos. Incluso un caballero próspero, con una renta de 800 libras al año podía gastar más en un año que sus trilladores con sus segadores podían ganar en toda su vida. Según las estimaciones de King, para no incurrir en deudas y no depender de las ayudas para los pobres, una familia con tres hijos debían ingresar al menos cuarenta libras al año, con lo cual, la mayor parte de la población trabajadora vivía en la pobreza”⁷¹.

De forma general podemos afirmar que las clases altas terratenientes aglutinaban

⁷¹ M. M. Marín García, *La narrativa de Henry Fielding y la sociedad inglesa del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Depto. de Filología Inglesa I de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, en <http://goo.gl/Sz5wl>, p. 11.

en su círculo posesiones, rango y dinero. Dentro de este grupo de terratenientes, cabe distinguir entre alta y baja nobleza. A la alta nobleza pertenecían aquellos nobles con título: duques, marqueses, condes, vizcondes y barones. Al segundo grupo pertenecían los caballeros *-knights-*, los escuderos *-squires-* y los gentilhombres. La diferencia entre ambos grupos no era de carácter económico, ya que, en ocasiones, algunos individuos pertenecientes a la baja nobleza eran considerablemente ricos, y ambos obtenían la mayor parte de sus ingresos económicos de la explotación de los derechos de propiedad sobre la tierra⁷². La diferencia entre ambas clases vendría definida más que por la cantidad de riqueza por el origen de la misma, que en este caso sería la tierra. De este modo, la diferenciación entre ambos grupos sería más bien de carácter legal, ya que desde que en el siglo XV apareció la nobleza parlamentaria, los pares se alinearon en torno a un grupo diferenciado dentro de la aristocracia, cuyos privilegios políticos estaban vetados para la baja nobleza.

La alta nobleza se diferenciaba de sus homónimos del continente por la facilidad con que uno podía quedar excluido del grupo, ya que, a diferencia de lo que ocurría en el continente, los hijos menores de un hombre con título se convertían automáticamente en miembros de la baja nobleza. En la escala hereditaria inglesa el título y la mayor parte de las riquezas pasaban sólo por la línea masculina al hijo mayor. Los hijos menores podían llevar el título de lord, pero no así sus hijos y demás descendientes.

A diferencia de lo que ocurría en otros países de Europa, en Inglaterra no había barreras legales ni de sangre que marcasen una línea divisoria clara y permanente entre los siervos y los hombres libres, el comercio y la tierra, el hombre común y el noble. Por ello, la alta nobleza se mantenía fuertemente unida con la intención de evitar el acceso a su grupo de nuevos individuos, y las familias establecían lazos matrimoniales solamente entre ellas.

Los integrantes de esta alta nobleza eran los encargados de desempeñar los altos cargos políticos y de responsabilidad en el gobierno, lo que con frecuencia entraba en conflicto con la necesidad de pasar buena parte de su tiempo en el campo ocupándose de sus propiedades.

Las familias más ricas dentro de la baja nobleza eran hombres de influencia en

⁷² Cfr. J. Hexter, "Storm over the Gentry", en *Reappraisals in History: New Views on History and Society in Early Modern Europe*, Chicago, Chicago University Press, pp. 144-148.

su comunidad, y podían ocupar en determinadas ocasiones cargos de menor importancia, como, por ejemplo, ser altos condestables. Los que no poseían tales propiedades, vivían de la explotación de una granja o de algunas rentas modestas.

Frecuentemente, el cargo de juez de paz era desempeñado por miembros de la baja nobleza. Este puesto suponía un desembolso económico continuo, pero, en compensación, el individuo que lo desempeñaba ganaba prestigio social e influencia, y ejercía el patronazgo a pequeña escala.

El papel de las clases terratenientes en la comunidad era de corte paternalista. Ejercían el control a través de los puestos de gobierno local, la supervisión rutinaria del cumplimiento de las leyes de pobres, la aportación de diversos servicios a la comunidad, como la construcción de edificios o su restauración, la ayuda financiera a los menos favorecidos o la financiación de escuelas y maestros.

Desde un punto de vista vertical, la alta burguesía era el escalón netamente inferior a la nobleza, aunque, desde un punto de vista horizontal, podían equipararse con ellos sin problemas. Esta clase social estaba formada por individuos de la más diversa procedencia: desde hijos segundos de la aristocracia a los que el sistema de herencia había marginado y se veían en la tesitura de buscar fortuna en el comercio, hasta profesionales relacionados con la ley, pasando por hombres de las finanzas o incluso granjeros o profesionales liberales⁷³.

Aunque existía cierta barrera entre los negocios y la tierra debido a la persistencia en la prevención hacia la riqueza procedente del comercio, muchos de los miembros de la burguesía urbana estaban relacionados con la aristocracia terrateniente, bien por matrimonio, bien por nacimiento (hijos segundos, yernos, sobrinos, etc.), y, sobre todo, por una educación común, por su posibilidad de reunirse y mezclarse dentro de las reuniones y actos sociales de su grupo social y por la misma mentalidad hacia los métodos de enriquecimiento.

Dentro de las clases medias inglesas dieciochescas se incluía un grupo bastante heterogéneo formado por joyeros, sastres, decoradores, constructores de carruajes, fabricantes de pelucas, músicos ciegos que amenizaban las orgías de la alta sociedad, retratistas, abogados, médicos, arquitectos, periodistas y demás profesiones al servicio de las clases altas. Esta heterogeneidad hacía que no se tratase de un estrato social

⁷³ Cfr. R.H. Tawney, "The Rise of the Gentry, 1558-1640", en *Economic History Review*, 11, N°1, 1941, pp. 1-38.

cohesionado, aunque siempre se ha reconocido la existencia de un segmento social intermedio y así se hacía en la época. La situación económica del momento era bastante propicia para ellos, ya que les brindaba oportunidades para prosperar económicamente y les ofrecía mejores condiciones de vida que nunca.

Dentro de este heterogéneo grupo cabe destacar las profesiones liberales que, a diferencia de nuestros días, no estaban reguladas por organismos profesionales. Estas profesiones se ejercían, la mayoría de las veces, sin formación académica, sin títulos y sin códigos de ética profesional. Tanto su consideración social como sus ingresos eran bajos, y sólo en la segunda mitad del siglo mejoraría su situación.

El número de funcionarios en la Inglaterra del siglo XVIII era relativamente pequeño y gozaba de un estatus bajo. Por el contrario, los pequeños comerciantes y el resto de la clase media estaban bien preparados para los negocios, y gozaban de cierto reconocimiento social.

Los militares, por su parte, constituían una entidad única y claramente diferenciada desde un punto de vista político, social y cultural. A pesar de que el país estuvo implicado en varios conflictos bélicos en el extranjero, la alta aristocracia desconfiaba de la lealtad de los soldados, ya que consideraban que muchos de ellos eran jacobitas. Por ello, el Parlamento se resistía a la creación un verdadero ejército que pudiese aliarse con la Corona. En consecuencia, los soldados eran principalmente campesinos británicos y soldados extranjeros, la mayoría de ellos mercenarios alemanes, reclutados casi a la fuerza, que padecían unas condiciones de vida bastante duras. No gozaban de popularidad ni de buena reputación y, probablemente por la forma de su reclutamiento y cierta tendencia al alcoholismo, se les consideraba un peligro potencial.

Dado que era considerada una salida digna para los hijos menores de las familias aristocráticas, la mayoría de los oficiales procedían de esta clase social, que compraban los mandos militares con el dinero de la familia. De ahí que muchos oficiales fuesen hombres con recursos económicos propios que no requerían de un sueldo para vivir, y que el pago de comisiones y las prácticas corruptas estuviesen a la orden del día.

En la parte más baja de la pirámide social se encontraban los trabajadores menos cualificados, como tejedores, aguadores, labradores o pastores, y los desempleados, vagabundos y todas aquellas personas que dependían de alguna u otra manera de la caridad para poder subsistir. La situación económica y las condiciones de vida de esta

franja de población eran extremadamente precarias. Las relaciones laborales eran cercanas a la esclavitud y, en caso de falta de trabajo, caían inevitablemente en la más tremenda miseria.

Dentro de las clases menos favorecidas, el servicio doméstico es un sector laboral que merece especial atención ya que, aunque los salarios eran bajos, constituía una opción a la que muchos podían recurrir para subsistir sin tener que recurrir a la mendicidad.

Desde un punto de vista político, Inglaterra era una monarquía parlamentaria. Como resultado de las revueltas religiosas y políticas que siguieron al intento de una parte del parlamento de reforzar a Carlos II y excluir a su hermano el duque de York de la sucesión por ser católico, aparecieron dos partidos políticos bien diferenciados: los *whig* y los *tory*. Los *tories* eran del partido monárquico que defendía los intereses de los terratenientes y el clero, y se oponía a los protestantes que estaban en contra de Carlos I y que apoyaban la revolución puritana. Frente a ellos, los *whigs*, que recelaban del poder de la corona y mantenían posturas cercanas a los puritanos, eran un grupo menos homogéneo que abarcaba a algunos nobles, a obispos, a mercaderes y a financieros de Londres.

Los ministros cobraron más importancia y se hicieron independientes de la corona a lo largo del siglo XVIII, ya que George I y George II pasaron todo el tiempo que pudieron en Hannover y apenas se interesaron por el gobierno de la isla. Su sucesor, George III, trató de retrasar en la medida de lo posible el poder político de los partidos, pero el cambio era imparable.

En cuanto a la organización de la vida doméstica en la Inglaterra del siglo XVIII, se hacía en torno a lo que hemos denominado familia nuclear. Sin embargo, las motivaciones y la concepción que tenían las diferentes clases sociales acerca de la familia variaban considerablemente. Para las familias de la aristocracia, el matrimonio hacía muchas generaciones que se concebía de forma muy semejante a una transacción comercial, en la que los padres de los futuros esposos decidían el matrimonio más conveniente para sus hijos. El matrimonio, después de la herencia, era el método más importante de transmisión de la propiedad, por lo que el amor y la felicidad de los cónyuges apenas se tenían en cuenta a la hora de establecer los vínculos matrimoniales. Esta práctica afectaba fundamentalmente a los hijos primogénitos, ya que estos eran los que heredaban la parte principal de las posesiones de la familia, y a las mujeres, que

estaban en una posición débil, pues su único porvenir aceptable era el matrimonio⁷⁴. Cuando un hombre buscaba un marido para su hija, se basaba en criterios relacionados con la seguridad, la familia, el título y la posesión de tierras de los candidatos. Cuanto más alto estaba en la pirámide social, mayor era la fuerza y la presión ejercida por los padres. Las mujeres, al casarse, pasaban de la protección de sus padres a la de su esposo y la familia de este. El hombre acaparaba sobre su figura todos los derechos y privilegios. Según la ley común, las mujeres no tenían derecho ni sobre sus propiedades ni sobre sus hijos, porque, una vez casadas, perdían su identidad jurídica, que pasaba a ser la del marido. Esta dependencia legal de la mujer con respecto a su marido llegaba hasta el extremo de que los daños infligidos a la mujer eran considerados daños al marido, que podía emprender una acción judicial en nombre de ambos, o a que estuviese reconocido legalmente el derecho de un marido a recluir a su esposa en su propia casa si lo consideraba oportuno. En cuanto a los hijos, estaban sometidos a la autoridad paterna, especialmente en el caso de las mujeres, y, como se ha señalado, los derechos del primogénito varón marginaban al resto de los hijos en cuestiones de herencia e incluso de educación.

Por lo que respecta a la *superestructura* o pensamiento social de la Inglaterra de la época, se desarrollaron muchas corrientes filosóficas a lo largo del siglo XVIII. De forma general, podemos sintetizarlas en torno a las ideas de la Ilustración. Aunque la cúspide de la pirámide social estaba ocupada por la vieja aristocracia, las nuevas ideas filosóficas estaban en consonancia con los cambios económicos del capitalismo incipiente y de la burguesía, que comenzaban a sustituir a los viejos modos de producción agrícola. El racionalismo, la búsqueda de la felicidad, el optimismo, el laicismo y la creencia en la bondad natural del hombre remplazan a las viejas filosofías barrocas.

La ideología de la propiedad surge al servicio de los nuevos modos de producción capitalistas. Locke considera la propiedad un don divino, y justifica que la riqueza esté libre de cualquier control político o moral. Todo se mide en función de la riqueza y la posición, incluso el valor de la vida humana.

Sin embargo, es necesario recordar que la sociedad inglesa del siglo XVIII experimenta una transición desde modos agrícolas tradicionales hacia modos de

⁷⁴ Cfr. L. Stone, *Uncertain Unions. Marriage in England 1660-1753*, Oxford, Oxford University Press., 1992.

producción capitalistas. No toda la ideología imperante respondía a las aspiraciones de la nueva y pujante clase burguesa. En esta sociedad convivían dos ideologías distintas: el modelo terrateniente, basado en la idea de la herencia del rango y de la subordinación social, y el modelo burgués, que reclamaba la supremacía del mérito y del dinero⁷⁵.

Los historiadores no parecen ponerse de acuerdo sobre cuál es la actitud de los ingleses con respecto a las desigualdades sociales. Porter sostiene que aceptaban lealmente el lugar que ocupaban en esa escala⁷⁶, mientras que Thompson entiende la sociedad dieciochesca como una lucha de clases entre patricios y plebeyos⁷⁷. Lo más probable es que se tratase de una sociedad muy compleja en la que, cada una en cierto grado, ambas teorías fuesen ciertas. Sin embargo, es innegable que en el seno del sistema social empezaron a gestarse cambios decisivos para su reestructuración, y que de la mano de estos cambios empezaban a abrirse paso nuevas ideas, modelos y valores sociales e individuales. El origen social era determinante en la consideración social de la que gozaba el individuo, y determinaba el ritmo de vida, la educación, el trabajo, la alimentación y hasta la longevidad. Pero ya en el siglo XVIII, de la mano de las ideas ilustradas, encontramos corrientes de pensamiento que ensalzan el valor y el mérito personal frente al origen, haciéndose eco de la ideología que necesitaba la pujante burguesía para abrirse hueco en el sistema social. En este sentido, las teorías protestantes, sobre todo calvinistas, que entienden la vida como trabajo y esfuerzo, y los bienes materiales alcanzados como signo del reconocimiento divino, encuentra un caldo de cultivo perfecto. Como señala Max Weber⁷⁸, capitalismo y protestantismo caminan de la mano.

Desde un punto de vista religioso, el siglo XVIII inglés está marcado por las tensiones entre los anglicanos y los puritanos. Desgraciadamente, carecemos de espacio para hacer un análisis detallado de las relaciones entre anglicanismo y puritanismo en el marco de la estructura social. Asimismo, un análisis de tales características nos desviaría del objeto de nuestro estudio, por lo que habremos de apuntar las características generales de estos dos grupos religiosos y dejaremos las alusiones a los

⁷⁵ Cfr. J. Sekora, *Luxury*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, p. 88.

⁷⁶ Cfr. R. Porter, *English Society in the Eighteenth Century*, London, The Penguin Social History of Britain, 1990, p. 49.

⁷⁷ Cfr. E. P. Thompson, “¿Lucha de clases sin clases?”, en *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad Pre-industrial*, Barcelona, Editorial Critica, 1989, pp. 13-61.

⁷⁸ Cfr. M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, cit.

detalles concretos para cuando analicemos la dimensión religiosa de las obras, especialmente *Moll Flanders*.

A pesar de que el anglicanismo sea una suerte de reforma religiosa con respecto al catolicismo papal, representa la vertiente conservadora de la sociedad inglesa dieciochesca. El partido *tory*, monárquico y ferviente defensor de los privilegios de la clase aristocrática -y por tanto de los viejos modos de producción agrícolas- exhibía un anglicanismo militante. Por el contrario, los *whigs*, más cercanos a la burguesía y al incipiente capitalismo, se posicionaban congruentemente cerca del puritanismo y de las ideas sobre el individualismo, el esfuerzo, el trabajo, el reconocimiento divino de los bienes materiales alcanzados en vida y el comportamiento racional para alcanzar el éxito económico. De acuerdo con Max Webber⁷⁹, el calvinismo -fuente ideológica del puritanismo- y sus axiomas básicos -la adquisición de dinero como valor supremo de la vida, la racionalidad que busca el modo más adecuado para obtener las máximas ganancias y el valor de ahorro- son los pilares ideológicos sobre los que se cimenta el capitalismo. Afirmar, como el sociólogo y economista alemán, que el motor y origen del capitalismo fue la filosofía protestante quizá sea ir demasiado lejos en las implicaciones socioeconómicas de dicho fenómeno religioso. Sin embargo, en nuestra opinión, no se puede negar que exista cierta correspondencia entre capitalismo y calvinismo -puritanismo en su vertiente inglesa-. Que uno sea la causa del otro o viceversa es una cuestión difícil de desentrañar, pero resulta evidente que la filosofía calvinista y el sistema económico capitalista son congruentes entre sí.

Por una cuestión de claridad expositiva, para explicar los significados locales de las obras, seguiremos el orden de la estructura que ha salido a la luz tras el estudio comparado de las mismas. Asimismo, atender a lo local, como hemos repetido una y otra vez en la parte teórica, consiste en atender a lo que hay de cultural -común- y a lo que hay de individual y particular en cada obra concreta. Por ello, cada vez que demos una explicación causal de algún elemento de la estructura del motivo picaresco, también haremos referencia a cómo el autor manipula ese elemento para ofrecer su visión personal.

Decir que la picaresca es un reflejo mimético de la sociedad es simplificar mucho las explicaciones causales. La literatura es una consecuencia de la sociedad, y así

⁷⁹ Cfr. *ibidem*.

la tenemos que explicar. La literatura no es un espejo, sino la consecuencia de una ideología, de una simbología, de unas representaciones colectivas... Algunos autores consideran que la literatura picaresca no era una ficción literaria, sino que se limitaba a reproducir un fenómeno que existía tal cual en la realidad⁸⁰. Otros, por el contrario, sostienen que es una ridiculización y una exageración burlesca y que, como tal, jamás pudo darse en la realidad⁸¹. Que la razón esté de parte de unos o de otros apenas si afecta a nuestra concepción de las explicaciones causales. En nuestra opinión, lo importante del fenómeno literario y su relación con la sociedad es que una obra literaria es el resultado de una determinada forma de pensar, de una determinada concepción simbólica del mundo. En función de esta concepción simbólica es como deben ser explicadas causalmente las obras. Probablemente Zamora Vicente esté en lo cierto cuando dice que vivir en un mundo como el que nos presentan las novelas picarescas sería insoportable y que, por tanto, la picaresca es una recreación artística, una voluntaria selección y parcelación de la realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que obras como *El Lazarillo de Tormes*, *el Guzmán de Alfarache* o *Moll Flanders* no estén determinadas por las culturas que las vieron nacer. La sociedad castellana de los siglos XII y XIII con toda seguridad no es la que aparece en *El Cid*. El cantar de gesta castellano presenta una sociedad idealizada, de caballeros que se mueven por el honor y la lealtad. Pero esto no quiere decir que la obra no sea el resultado de la concepción simbólica del mundo de la clase dominante de la época. Del mismo modo que *El Cid* expresa de manera simbólica los valores de la aristocracia guerrera del momento histórico en que se gestó, las obras construidas en torno al motivo picaresco son la expresión de una determinada ideología, propia de sociedades en crisis que se sitúan entre una sociedad aristocrática tradicional y el capitalismo incipiente.

4. 3. 1. LA ACCIÓN

Analizamos a continuación las secuencias generales de las novelas picarescas españolas e inglesas y las funciones que se integran en cada una de ellas, en conformidad con el siguiente esquema:

⁸⁰ Cfr. J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit.

⁸¹ Cfr. A. Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*, cit., p. 12 y 13.

PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA

Primera función: el nacimiento

Segunda función: la educación

Tercera función: hay una carencia en ese mundo

Cuarta función: el héroe es requerido para que lleve a cabo una determinada hazaña

Quinta función: el héroe, en primera instancia, se niega a la llamada de la aventura

Sexta función: el héroe acepta y abandona la aldea

Séptima función: primera prueba inicial. A partir de entonces, el héroe se adentra en el mundo de las tinieblas

SEGUNDA SECUENCIA: LA INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS

Octava función: la ayuda sobrenatural

Novena función: el reino de la aventura

Décima función: el héroe supera una gran prueba final

TERCERA SECUENCIA: EL REGRESO

Asimismo, en la novena función (“el reino de la aventura”), se incluyen varias pruebas comunes a la generalidad de las novelas picarescas española e inglesas: el servicio a varios amos, el consumo conspicuo que lleva al pícaro a vivir como si fuera un caballero, el amor, la cárcel, la escuela, los juegos de azar y los robos, los engaños y los demás delitos menores.

PRIMERA SECUENCIA: LA PARTIDA

Primera función: el nacimiento

Como señalábamos cuando definíamos estructuralmente el motivo, el nacimiento del héroe picaresco está determinado por la máxima “así son los padres, así son los hijos”. En un entorno familiar degradado, es lógico que el protagonista tenga que abrirse camino en la vida recurriendo a cualquier arma, incluyendo con mucha frecuencia ardidés ignominiosos. Así les sucede a los protagonistas de las cuatro novelas objeto de estudio de esta tesis doctoral: *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *Tom Jones* y

Moll Flanders. Sin embargo, es conveniente distinguir el significado que tiene el nacimiento para la picaresca española y para la picaresca inglesa.

El pícaro español está determinado por su origen. Las novelas picarescas españolas se muestran extremadamente pesimistas a este respecto. A partir del nacimiento, los diferentes pícaros expresan con total crueldad la idea de inmovilidad social. El pícaro parte de una situación social desfavorecida y, por mucho que se esfuerza en medrar, nunca lo consigue. No hay redención para él. No es posible que un individuo pase de una clase social a otra, sobre todo si esto significa ascender en la pirámide social. Si un personaje debe ser adscrito por nacimiento a una determinada clase social, no puede moverse de ahí. Lázaro, Guzmán, Pablos, Honofre y una larga lista de pícaros españoles emplean todas sus fuerzas en ascender por la pirámide social de forma inútil, pero ni uno solo de ellos consigue abandonar la base de la pirámide⁸².

El nacimiento vil es la justificación religiosa del determinismo por nacimiento, sangre y linaje. Stone demostró que en España, desde la segunda mitad del siglo, “uno de los rasgos más llamativos de la época fue el orgullo del linaje, que en este tiempo alcanzó nuevas cumbres de fantasía y artificio”⁸³. Partiendo de su linaje, el pícaro no debería tener ninguna aspiración social.

Esta hipervaloración del nacimiento y del linaje y el determinismo biológico que lleva asociado no es exclusivo de la picaresca, sino que también lo encontramos en la novela de caballerías aunque, en este caso, invertido con respecto de la picaresca. El caballero andante es un héroe que reúne en su persona todas las que se consideraban virtudes en la cultura del barroco español porque su origen es noble y, por tanto, pertenece a la cúspide de la pirámide social.

El determinismo biológico aparece ya en la primera novela picaresca española. Lázaro parte de un origen vil y a todo lo que puede aspirar en la vida es a estar casado con la barragana del cura y fingir que no lo sabe para no pasar hambre. Por su parte, Mateo Alemán dota al nacimiento denigrante de su protagonista de un significado metafísico: es un símbolo del pecado original. Guzmán es convertido en un símbolo del hombre⁸⁴. Su nacimiento y su pecado original son símbolos de que el hombre es malo

⁸² Dice la pícara Justina: “Cree que no es así, sino que viejo y nuevo, natural y accesorio, todo lo heredan los hijos” (F. López de Úbeda, *La Pícara Justina*, cit., p. 1076).

⁸³ L. Stone, *La crisis de la aristocracia 1558-1641*, Madrid, Alianza, 1976, p. 36.

⁸⁴ Cfr. C. Guillén, “Del Guzmán y los Guzmanes”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfaraache: Seminario Internacional sobre Mateo Alemán*, Sevilla, Univeridad

por naturaleza. Su naturaleza lo inclina hacia el mal. A diferencia de los pícaros ingleses, Guzmán no es una víctima del medio. Aunque el medio le sea propicio y esté en un ambiente que no lo incite al pecado y al vicio, su propia naturaleza lo induce a tal. Así, pese a que su amo el arzobispo de Roma es casi un santo que le pasa por alto todas las bellaquerías y las burlas y lo intenta educar para que se oriente hacia el bien, y pese a que Guzmán es consciente de todo esto, se comporta en todo momento como un auténtico bribón, y llega hasta el punto de echar de menos sus gamberradas y su vida de pícaro: “Y aunque te parecerá vida de entretenimiento, era entretenerme en un palo, con una argolla al pescuezo, puesto a la vergüenza. Todo me hedía, nada me asentaba. Día y noche sospiraba por mis pasados deleites”⁸⁵. Al final, el bueno del arzobispo no puede aguantar más el comportamiento de Guzmán y lo acaba despidiendo. Y el pícaro, que sabe que ha sido y que es malo, reflexiona así:

“Estendíme como ruin, quedéme para ruin, pues fui ingrato a las mercedes y beneficios de Dios, que por las manos de aquel santo varón de mi amo me hacía. [...] ¡Cuánto menosprecié lo mucho que por mí se hizo, tan sin qué, por qué ni para qué, pues ni en mi capacidad cabía ni a mi servicio se debía ni por gratitud lo merecía! [...] ¡Qué desconocido anduve al regalo con que fui curado! ¡Qué olvidado de la solicitud con que fui administrado! ¡Qué ingrato a la caridad con que fui servido! ¡Qué descuidado del cuidado con que fui doctrinado! ¡Qué soberbio a la mansedumbre con que fui amonestado!”⁸⁶.

Con esta idea del pecado original, Mateo Alemán va incluso más allá del pesimismo barroco que concebía al hombre como un lobo para el hombre. No es sólo que los hombres se hagan daño entre ellos, sino que el hombre es un lobo para sí mismo. No es el medio hostil el responsable de que la vida del pícaro se tuerza y de que obre mal, sino que la culpa hay que buscarla en la propia naturaleza malvada de los hombres. Dice Guzmán cuando lo despiden de la casa del arzobispo: “Mía fue la culpa, que nunca ella hizo cosa fuera de razón; siempre fue maestra de verdad y de vergüenza, nunca faltó en lo necesario. Mas, como se corrompe por el pecado y los míos fueron tantos, yo produje la causa de su efeto, siendo verdugo de mi mismo”⁸⁷.

Sin embargo, no todos los autores españoles desarrollan esta idea de Mateo

de Sevilla- Diputación de Sevilla, 2002, pp. 66-80, p. 78.

⁸⁵ M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, cit., p. 429.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 167.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 434.

Alemán de que el hombre es malo por naturaleza. Mateo Luján de Sayavedra y López de Úbeda relacionan la picardía con las compañías y la pobreza, aunque no trazan una relación directa entre el mal obrar del pícaro y las condiciones socioeconómicas como lo hará la posterior novela inglesa o francesa. Así, el Guzmán apócrifo dice lo siguiente:

“harto era yo de ánimo noble si no me hubiera criado entre malas compañías; que estas son las que lo tiznan todo y hacen que se tuerza el árbol aunque vaya bien guiado. A mí me causaron tanto daño como diré en el discurso de mi historia; que estas compañías destruyen cualquier buen natural, aunque sea bien inclinado”⁸⁸.

Y Justina se expresa así:

“Sepa, señor pelo, que viene a pospelo esa injuria, y aun no la tengo por tal, ni habrá pícara que tal sienta, porque pobreza y picardía salieron de una misma cantera, sino que la picardía tuvo dicha en caer en algunas buenas manos que la han pulido y puesto en más frontispicios que rétulos de comedias; y a la pobreza la arrimaron en la casa de una viuda vieja y triste, la cual, queriéndola labrar para sacar della un mortero para hacer salsas de viandantes, sacó della un cepo de limosna. Y por tanto, como la sangre sin fuego hierve, donde quiera que se encuentran pobreza y picardía se dan el abrazo que se descostillan”⁸⁹.

Así pues, no es preciso cambiar la sociedad para que el pícaro sea bueno, sino que hay que rodearse de gente buena. Así, el Guzmán apócrifo y Justina son antieejemplos que muestran lo que no se debe hacer.

Francisco de Quevedo retoma el sentido del *Guzmán* original. En su novela, se hace patente que el hombre es un lobo para el hombre. Pablos, pese a todo el bien que le ha hecho don Diego, nada más llegar a Alcalá, no duda en robarlo y estafarle en todo lo que puede. Para ello se pone de acuerdo con el ama, a la que también engaña en cuanto tienen oportunidad. Lo mismo sucede con Honofre, que, aunque siente un sincero afecto por el sacristán Teodoro, lo burla igual.

Es esta idea del pecado original la que lleva a Mateo Alemán y a Quevedo a recurrir al tópico de la denigración de los progenitores y, así, castigar este hecho con la risa. De acuerdo con la ideología inmovilista de Mateo Alemán y de Quevedo y, en general, de la España de la contrarreforma, la causa por la cual sus protagonistas se

⁸⁸ M. Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, cit., p. 22.

⁸⁹ F. López de Úbeda, *La Pícara Justina*, cit., p. 1016.)

comportan de forma antisocial es su origen vil, por lo que este debe ser ridiculizado y, así, castigado. El primer paso, como en todos los episodios cómicos, pasa por subvertir el nacimiento. Se exagera el origen vil de los dos protagonistas. A Guzmán se le convierte en el hijo de un genovés cautivo en Argel, donde se casa con la dueña de una hacienda a la que, habiéndose endeudado, no dudó en abandonar y vender su hacienda. La madre es una mujer casada con otro hombre que se las ingenia para acostarse con su padre fingiendo dolores de barriga para tener la excusa de pasar la noche en su casa y convertirse así en amantes. Pablos es el hijo de un barbero ladrón y una bruja alcahueta medio prostituta. Del contraste entre el origen vil del pícaro y los referentes de la seriedad, como eran, por ejemplo, los linajudos caballeros de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*, surge la carcajada del lector, que castiga con la risa el origen denigrante del pícaro, causa de la multitud de trapacerías que llevará cabo lo largo de su vida.

Moll Flanders enfoca la cuestión del nacimiento del pícaro de forma radicalmente distinta a la novelística española y, en concreto, al *Guzmán de Alfarache*. La obra de Daniel Defoe plantea la idea de que el ser humano es bueno por naturaleza y de que, si cae en el vicio y en el pecado, es porque la sociedad le hostiga y obliga a ello. En los primeros capítulos de la novela, en los que se narra la infancia, la adolescencia y la primera juventud, Moll Flanders es buena e inocente. Significativo es el episodio, por ejemplo, en el que la alcaldesa y sus hijas visitan a la nodriza que cuida a Moll Flanders y le dan dinero. La reacción de la futura pícara es extremadamente cándida y no duda en ofrecerle el dinero que acaba de recibir a la nodriza. Moll Flanders nace siendo una niña inocente, mientras que los pícaros españoles ya se comportan de forma desviada desde su primera infancia y adolescencia. Recordemos, en este sentido, al protagonista de *El Buscón* y sus continuas gamberradas siendo aún niño en la escuela, o al Guitón Honofre y sus continuos enfrentamientos y burlas con el ama de su tutor. Mientras trabaja y se gana la vida dignamente, Moll Flanders se comporta siempre adecuadamente y dentro de los límites de la moral inglesa del siglo XVIII. Mientras va ganando dinero con la nodriza, y mientras las grandes señoras de la comarca le dan alguna limosna, no comete pecado alguno. Su caída en el vicio viene dada porque, una vez burlada, no consigue casarse en condiciones favorables, y la sociedad la obliga a engañar una y otra vez para poder sobrevivir.

Tras la idea del pecado original del pícaro o de su caída en el vicio por necesidad

está la respuesta a una pregunta de carácter metafísico: ¿cuál es el origen del mal en el mundo? Si respondemos a esta pregunta afirmando que el mal es inherente al individuo porque los seres humanos somos malos por naturaleza, nos estamos posicionando del lado de Mateo Alemán y de Quevedo. Si, por el contrario, sostenemos que los individuos somos buenos por naturaleza y que nos torcemos por culpa de situaciones difíciles y por la necesidad de sobrevivir, nos situamos del lado de Daniel Defoe y sus tesis en *Moll Flanders* o *Coronel Jack*. La moral de Mateo Alemán y otros escritores españoles es absolutista, mientras que Daniel Defoe defiende tesis relativistas, y de ahí el individualismo moral de su protagonista.

Una vez identificado el origen del mal, la picaresca española y Daniel Defoe ofrecen dos soluciones radicalmente distintas al problema de la picardía y de la maldad. Desde el punto de vista de Mateo Alemán y los españoles, el robo y el engaño son intrínsecamente malos y, por tanto, deben evitarse. La moral absolutista de Mateo Alemán no encuentra excusas externas que justifiquen un mal comportamiento. El pícaro que roba y estafa es malo, y su actitud ante la vida debe ser reprimida. Daniel Defoe no niega que el robo y el engaño sean malos, pero defiende que la necesidad natural de sobrevivir está por encima de la moral social. De ahí que el origen denigrante de su protagonista no sea castigado con la risa. La madre de Moll es una convicta, pero Daniel Defoe no ridiculiza ni caricaturiza este hecho para castigarla con la risa. Para desarrollar sus tesis puritanas, Defoe necesita que el origen de su protagonista la sitúe desde el punto de partida en una situación adversa. Es precisamente esta situación adversa el motor de la acción. Moll se lanza al engaño y al robo porque no tiene forma de salir adelante. Pero, a diferencia de Guzmán o Pablos, no es un verdugo, sino una víctima. De ahí que no se castigue con la risa ese origen vil desencadenante de su vida picaresca.

Ni la filosofía moral implícita en el *Guzmán de Alfarache*, ni la de *Moll Flanders* nacen de la nada. Son, como el resto de fenómenos superestructurales, ideas cuyas raíces se hallan en el seno de la cultura que las vieron nacer. La pirámide social estamental, el inmovilismo entre clases sociales y la moral religiosa surgida tras el Concilio de Trento son el caldo de cultivo en el que nace la moral absolutista de Mateo Alemán y de Quevedo. El individualismo, las ansias de acumulación de bienes materiales y la voluntad de medro social, necesarios para que el capitalismo incipiente se desarrolle, se manifiestan superestructuralmente en la filosofía de la Ilustración.

Quevedo y Mateo Alemán escriben desde una cultura todavía basada en una organización feudal. Los pequeños brotes de capitalismo son todavía marginales. Sin embargo, el sistema se ve amenazado por estos cambios incipientes. El pícaro y su voluntad de medro se consideran, por tanto, excrecencias sociales, y se asocian con lo moralmente malo. Por el contrario, la Inglaterra del siglo XVIII, aunque todavía no es un sistema capitalista plenamente desarrollado, se acerca más al capitalismo que la España del barroco; de ahí que los filósofos ilustrados planteen ideas morales mucho más receptivas al nuevo sistema de mercado. Locke niega la existencia de ideas innatas y plantea que la mente del ser humano es una *tábula rasa* que va acumulando conocimientos progresivamente, de lo que se desprende que no existe una dimensión universal de los valores éticos, sino que son meras convenciones que varían en el tiempo y en el espacio; Ashley Cooper afirma que el ser humano está dotado de un sentido moral o de una facultad natural para discernir lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, y esta facultad es ejercitada por el individuo de manera espontánea, intuitiva e inmediata más allá de cualquier convención social; y Bernard de Mandeville sostiene que las ideas de la virtud son totalmente convencionales y que se originan en el artificio de los políticos que deseen hacer que los hombres se ayuden mutuamente en las organizaciones sociales. Moll Flanders no es mala por naturaleza. Su nacimiento vil no es un símbolo de la maldad innata del hombre, sino un símbolo de cómo las sociedades pueden volver malvados a los individuos. El mal no está en los hombres, sino en los individuos. El hecho de que Moll se revele contra los convencionalismos sociales y actúe en contra de las prescripciones de estos no es resultado de su maldad innata, sino de que, como decía Ashley Cooper, tenga su propia moralidad más allá de las convenciones sociales. El individualismo y el relativismo moral de la protagonista de Daniel Defoe son herederos de la filosofía de la Ilustración, la cual, a su vez, expresa los valores del capitalismo que empezaba a desarrollarse en la Inglaterra del siglo XVIII. Mientras que la idea de pecado original es propia de una sociedad inmovilista, el relativismo moral es necesario para un sistema económico que necesita la voluntad de crecimiento económico individual.

En *Tom Jones* también se defiende una forma de determinismo social, aunque menos radical que el de Daniel Defoe. El protagonista de la novela es bueno, y su único pecado, la lujuria, es la consecuencia de que no pueda casarse con su amada Sophia desde un principio. Este hecho es el que le lleva a caer primero en brazos de Molly, y

después de todas las amantes que tiene camino de Londres. Si desde el principio de sus andanzas Tom hubiese podido casarse con Sophia, como era su deseo, con toda seguridad no hubiese tenido una sola amante. Prueba de ello es que, en cuanto la chica le pone como condición para casarse que se redima, el muchacho lo hace inmediatamente. Henry Fielding, como Daniel Defoe y como los filósofos de la Ilustración, vuelve a presentarnos un personaje que es bueno por naturaleza, al que las condiciones sociales empujan al pecado -y su único vicio, la lujuria, incluso es contemplado con condescendencia por el narrador-. La diferencia entre Defoe y Fielding es que el primero ofrece una visión más limitada del problema. A Tom no es la precariedad económica la que le induce al pecado, sino los prejuicios sociales que marginaban a los expósitos. En este sentido, la crítica de Fielding, más superficial, se limita a una cuestión puramente convencional, mientras que Defoe explica la existencia del pecado por el reparto injusto de la riqueza. En cualquier caso, Henry Fielding tampoco castiga con la risa el nacimiento de su pícaro porque, como en Daniel Defoe, ese nacimiento denigrante no lo convierte en verdugo, sino en víctima.

Segunda función: la educación

Para ofrecer una explicación causal de la educación de los pícaros es necesario recurrir al concepto de *endoculturación*, tan usado en antropología⁹⁰. Según Harris,

“La cultura de una sociedad tiende a ser similar en muchos aspectos de una generación a otra. En parte, esta continuidad en los estilos de vida se mantiene gracias al proceso conocido como endoculturación. La endoculturación

⁹⁰ Margaret Mead apuntó que el concepto de endoculturación no puede ser la única forma de explicación de la transmisión de la cultura en el mundo actual, ya que, hoy en día, existe lo que se conoce como “abismo generacional”. La reproducción de las pautas culturales de una generación a otra no siempre es completa. Este fenómeno, ha alcanzado en los últimos años dimensiones pensables en otras culturas. “Hoy en día, en ninguna parte del mundo hay ancianos que sepan lo que los niños ya saben; no importa cuán remotas y sencillas sean las sociedades en las que vivan estos niños. En el pasado siempre había ancianos que sabían más que cualquier niño en razón de su experiencia de maduración en el seno de un sistema cultural. Hoy en día no los hay. No se trata sólo de que los padres ya no sean guías, sino de que ya no existen guías, los busquemos en nuestro propio país o en el extranjero. No hay ancianos que sepan lo que saben las personas criadas en los últimos veinte años sobre el mundo en el que nacieron” (cfr. M. Mead, *Culture and Commitment*, New York, Natural History Press, 1970, pp. 77-78). Pese a que estamos de acuerdo con Mead en sus objeciones al concepto de endoculturación, sólo son aplicables a las sociedades modernas y no a la España del barroco o a la Inglaterra del siglo XVIII, por lo que este concepto es perfectamente válido para el análisis de las obras picarescas de esas épocas.

es una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales”⁹¹.

El pícaro español es educado durante los primeros años de su vida en entornos familiares muy degradados. En este sentido, y salvando las diferencias temporales y culturales, se le podría aplicar la idea de Oscar Lewis sobre la cultura de la pobreza. De acuerdo con el antropólogo americano, la cultura de la pobreza es la adaptación a un sistema estratificado -él se refiere al sistema capitalista- del que los pobres se saben excluidos y marginados y, por ello, tienden a refugiarse en un sistema propio. Esta adaptación es hereditaria y se transmite de padres a hijos, de modo que los niños acaban incorporando los valores y las actitudes de su cultura de la pobreza a sus formas de vida⁹². Del mismo modo que los niños mexicanos aprenden de sus padres el odio a la policía, la desconfianza por el gobierno, el cinismo frente a la iglesia, la orientación a vivir el presente o la nula planificación del futuro, los pícaros españoles aprenden de sus padres el robo y el engaño como medio para el beneficio propio, el cinismo o la falta de valores morales. Al determinismo biológico, se añade cierta dosis de determinismo social⁹³. Como sucedía con el nacimiento, Mateo Alemán y Quevedo castigan con la risa esas educaciones desviadas que, de alguna manera, consideran corresponsables, junto con el origen denigrante, del comportamiento antisocial de su pícaro. Quevedo, por ejemplo, no contento que con su pícaro sea educado en el entorno de robos y estafas de sus padres, lo lleva la escuela, donde despliega ante los ojos del lector toda una serie de episodios cómicos destinados a ridiculizar y caricaturizar la educación de los adultos. Apenas si ha llegado a la escuela cuando sus compañeros lo incitan a cometer fechorías. Su primera aventura le lleva a llamar a gritos “Poncio Pilatos” a un hombre con fama de confeso que se llamaba Poncio de Aguirre y que acabará dándole una paliza a Pablos.

⁹¹ M. Harris, *Antropología Cultural*, cit., p. 22.

⁹² Cfr. O. Lewis, *Five Families*, New York, John Wiley and sons, 1959; O. Lewis, *Los hijos de Sánchez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964 y O. Lewis, “The Culture of Poverty” en *Scientific American*, vol. 215, nº 4, pp. 19-25, 1966.

⁹³ De ahí que La Pícaro Justina diga que “una ama ladrona crió con su leche a un emperador, y salió tan inclinado a hurtar, que por satisfacer su inclinación hurtaba; pero, para remediar este daño, pregonó el emperador que cuando, se hallase faltar alguna hacienda mueble a algún cortesano, la primera diligencia que hiciese la justicia fuese buscarla en su imperial palacio. Nise, mamólo en la leche” F. López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, cit., p. 1077.

Poco después, cuando el pícaro tiene que rezar el credo, en lugar de decir “padeció so el poder de Poncio Pilatos” dice “padeció so el poder de Poncio de Aguirre”. En su segunda aventura en la escuela, Pablos es elegido rey de gallos por carnestolendas. Los muchachos salen en procesión con Pablos a la cabeza, montado sobre un jumento miserable muerto de hambre. Al pasar por la plaza, el caballo se come un repollo de uno de los puestos, lo que provoca una airada respuesta por parte de la bercera, y la situación acaba derivando en una batalla campal de nabos, zanahorias y demás legumbres. Tras esta aventura, Pablos decide no volver a la escuela, pero continúa su educación con don Diego bajo la tutela del licenciado Cabra, en cuya casa lo único que aprende es a morir de hambre.

Moll Flanders y *Tom Jones* se alejan de esta endoculturación en la pobreza tan típica de la picaresca española. A pesar de que *Moll Flanders* es abandonada por su madre, de que pasa una breve temporada siguiendo a una tribu de gitanos egipcios y de que termina en una institución de caridad, la educación que recibe por parte de la nodriza no la encamina hacia el mal. Muy al contrario, el ejemplo que ofrece esta buena señora es el de una vida de virtud y de amor al prójimo. Por su parte, *Tom Jones* es injustamente tratado por su instructor, pero tampoco vive en un ambiente de degradación moral en la casa del señor Allworthy. Ni Daniel Defoe ni Henry Fielding parecen darle importancia a la educación en el posterior comportamiento desviado de sus protagonistas. Sorprende este hecho en autores que sostienen que es la sociedad la que la obliga a obrar mal. Parece que el determinismo social de Daniel Defoe y Henry Fielding no va más allá de las estrecheces económicas, al no considerar la endoculturación como otro factor influyente en el determinismo social. Probablemente ni *Tom Jones* ni *Moll Flanders* están condicionados por su educación, ya que los valores éticos y morales del capitalismo emergente en la Inglaterra del siglo XVIII ponen por encima de cualquier otra cosa al individuo y el individualismo. La moral individual de los protagonistas está por encima de condicionamientos culturales como la endoculturación. Asimismo, este capitalismo incipiente se manifiesta superestructuralmente en concepciones materialistas de la vida -en este sentido, el puritanismo de Daniel Defoe y el reconocimiento divino a través de los bienes materiales alcanzados en este mundo es especialmente significativo-. Desde el punto de vista de la superestructura de la sociedad inglesa del siglo XVIII, no serán factores ideológicos o psicológicos los que condicionen al individuo, sino cuestiones

estrictamente materiales y económicas, como resulta especialmente evidente en el caso de *Moll Flanders*.

Tercera función: hay una carencia en ese mundo

Como señalamos cuando realizamos el análisis estructural del motivo, la carencia que mueve la acción del pícaro es la propia de la situación de marginación social en que se encuentra. Tanto la sociedad española del siglo XVII como la inglesa del XVIII eran sociedades muy estratificadas. Las clases dominantes acaparaban todos los privilegios económicos y políticos, mientras que los individuos pertenecientes a las clases desfavorecidas vivían en condiciones de extremada dureza. Pobreza, marginación y delincuencia eran una constante en los individuos que ocupaban la base de la pirámide social. Este fenómeno no es exclusivo de la España barroca o de la Inglaterra preindustrial, sino que es propio de cualquier sociedad estratificada. En este tipo de sociedades “el redistribuidor (la clase dominante) se abstiene de trabajar en el proceso de producción, se queda con la mayor parte y termina con más posesiones materiales que nadie”⁹⁴, mientras que “los trabajadores deben contribuir a los fondos centrales o sufrir castigos, y puede que no se les dé nada a cambio”⁹⁵ -y normalmente apenas si se les da-. Estas bolsas de marginación social se ven aún más agravadas en aquellos casos en los que el individuo no aporta nada a la organización económica por quedar fuera del sistema. Agricultores, obreros y trabajadores reciben alguna forma de retribución, aunque sean míseras, pero los individuos que carecen de trabajo no aportan nada a la economía y, por tanto, son prescindibles. De ahí que sus condiciones de pobreza sean aún más extremas que las de los trabajadores más desfavorecidos. Todos los pícaros españoles, *Moll Flanders*, *Coronel Jack*, *Ferdinand Count Fathom*, *Joseph Andrews* y *Jonathan Wild* pertenecen estas clases sociales depauperadas cuyas condiciones de vida eran infrahumanas.

La carencia de *Peregrine*, *Roderick Random* y *Tom Jones* afecta originalmente a la organización de la vida doméstica: *Tom Jones* es un expósito, el padre de *Roderick Random* se casa con una mujer de clase baja y esto no es aceptado por el abuelo aristócrata, y el caballero *Peregrine* carece de afecto familiar. Sin embargo, sería un error afirmar que las obras de *Smollet* y *Henry Fielding* se alejan en este punto del resto

⁹⁴ M.Harris, *Antropología Cultural*, p. 159.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 166.

de obras picarescas europeas. En los tres casos citados, la carencia doméstica lleva asociada o implica una carencia económica: Tom Jones no goza de los bienes materiales que debería por su condición de expósito, la negativa del abuelo a aceptar el matrimonio de los padres de Roderick Random pone a este en una situación económica difícil, y la madre cruel, el padre indiferente y el hermano despiadado ponen a Peregrine Pickle ante la tesitura de tener que enfrentarse él solo a la vida.

Cuarta función: el héroe es requerido para que lleve a cabo una determinada hazaña

Joseph Campbell nos decía que una ligereza, aparentemente accidental, revela un mundo insospechado que deja expuesto al individuo a una acción con poderes que no entiende correctamente. Es el destino que se abre ante él. Por medio de esta crisis, según Campbell, se simboliza el despertar del yo. La llamada de la aventura es la representación de la profundidad inconsciente, en donde se acumulan todos los factores, las leyes y los elementos de la vida que se han ido rechazando o se han ignorado. El individuo sabe que su vida es un necesario cambio y por eso siente la llamada de la aventura⁹⁶.

Sin negar la validez de estas explicaciones psicológicas, nos parece que, con el concurso de la antropología, esta explicación individualista debe ser completada, al menos, con una explicación cultural. Los cambios en la vida de los individuos no siempre están determinados por su voluntad, sino que, en la mayoría de las ocasiones, es la sociedad la que le marca los diferentes roles que tiene que desempeñar en función de los tiempos de su vida. El paso de la adolescencia a la pubertad, de la juventud a la madurez, del niño al guerrero..., son cambios sociales en un doble aspecto. En primer lugar, no es el individuo el que decide convertirse en adulto, guerrero o sacerdote, sino que es la propia sociedad la que le induce a ello, la que espera del individuo que dé ese paso. De hecho, en numerosas ocasiones el individuo se niega porque no quiere darlo. Sin embargo, las personas no pueden pasarse toda su vida siendo niños, aunque así lo deseen. Es la propia sociedad la que nos obliga a dar determinados pasos en nuestras vidas. En segundo lugar, es necesario que estos pasos sean sancionados y reconocidos cultural y socialmente. El hecho de convertirse en adulto o en guerrero carece de significado si el resto de la comunidad no nos reconoce como tal. Por ello, con esta

⁹⁶ Cfr. J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., pp. 53-61.

cuarta función por la que se requiere al héroe que lleve a cabo la hazaña se está expresando tanto la voluntad individual del protagonista de cambiar de estatus, como la necesidad de adaptarse a los tiempos marcados por las sociedades. Los hombres no dejan de ser niños sólo porque quieran, sino porque la sociedad lo espera de ellos.

La paradoja de Guzmán de Alfarache y Pablos es que la sociedad no espera de ellos que traten de cambiar de estatus. Lo paradójico y ridículo de la llamada de la aventura de Guzmán y Pablos es que no se espera de ellos que traten de subsanar su carencia inicial, y de ahí que en ninguna de las dos novelas aparezca la figura de un heraldo de la aventura, la figura que llama al protagonista a lanzarse al mundo en busca del medro social. Esta llamada de la aventura, según Campbell, era la invitación al héroe a aceptar su destino. El inmovilismo barroco sanciona negativamente que las clases populares traten de medrar para subsanar esta carencia, y por eso se castiga con la risa el hecho de que el pícaro se lance voluntariamente en busca del medro y se convierta a sí mismo en su propio heraldo de la aventura. La risa en la novela picaresca española surge precisamente por la ausencia de este heraldo y por la apropiación por parte del pícaro de una función que la sociedad le niega. Quevedo y Mateo Alemán castigan con la risa la voluntad de medro de sus pícaros, diseñando episodios en los que contrasta lo que debería ser -la sociedad demandando al héroe que acepte las aventuras que lo llevarán a cambiar de estatus, simbolizado en la figura de un heraldo de la aventura- y lo que realmente es -no existe ningún heraldo y es el propio pícaro el que se atribuye a sí mismo estas funciones-.

Como hemos señalado en repetidas ocasiones, la sociedad inglesa precapitalista sí contempla el medro social, pues, sin su concurso, el sistema capitalista carecería de la motivación individual y no funcionaría. Ni Defoe ni Fielding ridiculizan esta función para castigarla con la risa. No sólo no encuentran objeción alguna a la voluntad de medro de Moll y Tom, sino que hasta la alientan, y por eso no hay nada cómico en la llamada de la aventura de estos dos héroes.

Quinta función: el héroe, en primera instancia, se niega a la llamada de la aventura

En su *Introducción al psicoanálisis*, Sigmund Freud sugiere que todos los momentos de crisis o cambio provocan dolorosos sentimientos. La primera separación de la madre, la crisis del nacimiento y los demás cambios vitales provocan miedo y

angustia⁹⁷. No tenemos nada que objetar a este respecto al psiquiatra austríaco, salvo que los cambios, como acabamos de señalar, no son sólo individuales, sino también culturales. Es lógico que el cambio de rol o de estatus social provoque en las personas una primera reacción de rechazo por el miedo a lo desconocido. Este rechazo y este miedo son simbolizados por medio de la negativa a la llamada.

En la picaresca española, es muy raro que el pícaro no acepte la llamada de la aventura y que trate de evitar salir a la vida y enfrentarse a los peligros que esta le pone delante. Tras *Guzmán de Alfarache*, la idea que se tiene del pícaro es la de un individuo humano por naturaleza que tiende por instinto hacia el mal. Sería una incoherencia del relato que, ante una oportunidad, este individuo desviado no tratase de aprovecharse de ella. Al pícaro español, en cuanto se le pone delante cualquier oportunidad de hacer el mal o de medrar y sacar beneficio, toma la iniciativa de forma espontánea, voluntaria y natural. Guzmán y Pablos se lanzan a la vida picaresca alegremente, sin ninguna duda y sin el más mínimo remordimiento. Como hemos señalado anteriormente, la risa surge precisamente por la ausencia de incitación a la llamada de la aventura, y esa predisposición a lanzarse alegremente al mal es lo que se castiga con la risa.

Por el contrario, en *Moll Flanders* sí encontramos esta cuarta función. La protagonista se resiste todo lo que puede a salir de casa de la nodriza y a servir. Su intención es quedarse y seguir viviendo como una buena chica. Sin embargo, son las circunstancias la que le obligan a adentrarse en el mundo de la aventura. La filosofía de la Ilustración, y con ella Daniel Defoe, consideraban al individuo bueno por naturaleza. Es lógico, por tanto, que este individuo no se lance a hacer el mal de forma voluntaria. La filosofía de Daniel Defoe respondía a la idea de Voltaire de que es la sociedad la que envilece a los individuos. Moll Flanders, respondiendo a su naturaleza buena, no quiere hacer el mal y no lo hace hasta que la sociedad la pone en una situación límite y se ve obligada a ello. Defoe considera a su pícaro una víctima social, y de ahí que su resistencia a obrar mal no sea castigada con la risa, sino todo lo contrario.

Sexta función: el héroe acepta y abandona la aldea

Hemos señalado en repetidas ocasiones que el cambio de estatus se simboliza por medio de un desplazamiento físico; el movimiento en la escala social se proyecta

⁹⁷ Cfr. S. Freud, *Introducción al Psicoanálisis*, cit.

simbólicamente en el movimiento en el espacio. Para que este cambio del espacio tenga lugar, es necesario que el pícaro rompa con los lazos tradicionales que lo ataban a su aldea. La desvinculación familiar es un fenómeno típico de los estratos más desfavorecidos de la sociedad. En general, la gente empobrecida, sin empleo, tiene que moverse para ganar su subsistencia. Las condiciones de vida de las clases bajas provocan muchas muertes entre los miembros de la familia, lo que a su vez causa que la gente se vuelva a casar, se amancebe, se tengan hermanastros, se adopten niños huérfanos, etc. Esto supone la desintegración de la familia nuclear formada por padre, madre e hijos.

Así, Lázaro es huérfano de padre, su madre se amanceba con un hombre de raza negra ladrón y trabaja en un mesón. La relación con su hermano tampoco es buena. Difícilmente puede sentir apego por esta familia que puede ser cualquier cosa menos una familia unida. Por la única que podría sentir cierto afecto es por su madre, y tampoco se nos habla de los sentimientos entre ambos, más allá de que cuando se despiden los dos lloran. Guzmán De Alfarache es el ejemplo más claro de ruptura de los lazos tradicionales. Cuando vuelve a Sevilla, después de todo su periplo, se dedica a robar con su madre. Sin embargo, al ser detenido y condenado a galeras, su propia madre no contribuye a ayudarlo con una sola moneda con la que poder llevar el pleito, y, por si no fuese suficiente, cuando abandona Sevilla preso y encadenado, su madre ni siquiera va a verlo. El padre de Pablos es ajusticiado como delincuente, a su madre la meten en la cárcel y el protagonista no se lamenta ni lo más mínimo por estos dos desgraciados sucesos. Llega incluso hasta el punto de alegrarse por la muerte de su padre, ya que va a heredar un poco de dinero. Justina es denunciada por sus propios hermanos, que planean quedarse con la herencia de sus padres. La madre de Moll Flanders la abandona cuando es deportada y ella es criada en una escuela para niños huérfanos. Tom Jones es considerado por todo el mundo un expósito y es expulsado de la casa del señor Allworthy, que lo repudia.

Como sucedía con las funciones anteriores existe una diferencia fundamental entre la picaresca española y la inglesa. En relación con el amor materno-filial, Mateo Alemán caricaturiza a la madre de Guzmán por medio de la lítotes: no sólo no ayuda a Guzmán cuando este cae en desgracia, sino que llega hasta el extremo de no ir siquiera a despedirlo cuando parte condenado a galeras. Por medio del contraste entre lo que ebería ser -una madre que quiere a su hijo y se preocupa por él- y lo que realmente es -

una madre desnaturalizada-, Alemán castiga con la risa esa ruptura con los lazos tradicionales que permiten al pícaro lanzarse a la vida en pos del medro social.

El caso de Pablos es muy similar, aunque, en su caso, el ridiculizado, más que sus padres, es el propio pícaro, que llega hasta a alegrarse de que su padre haya sido ajusticiado y su madre encarcelada, porque eso le permite heredar algo de dinero.

La picaresca inglesa, que no considera a sus protagonistas verdugos, sino víctimas sociales, no puede castigar con la risa la ruptura de los lazos tradicionales de sus héroes. Muy al contrario, esto es contemplado con extrema gravedad, ya que es lo que los convierte en víctimas. No hay nada cómico en la expulsión de Tom de casa del señor Allworthy. La injusticia cometida con el pobre muchacho indigna al lector.

Séptima función: primera prueba inicial. A partir de entonces, el héroe se adentra en el mundo de las tinieblas

A partir de esta prueba, el héroe se adentra en el mundo de la oscuridad. Suele haber un guardián y detrás de él está las tinieblas, lo desconocido y el peligro. Joseph Campbell, combinando la explicación psicológica y la cultural, dice de esta primera prueba inicial: “así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu”⁹⁸. Los pícaros siempre empiezan con una pequeña travesura o gamberrada en la que comprueban lo fácil que es robar o engañar. Atendiendo a la idea que pone en marcha Mateo Alemán sobre la maldad por naturaleza del pícaro, esta primera prueba inicial desempeña en España la función de hacer ver al lector la inclinación natural hacia el mal del protagonista. Por el contrario, las ideas ilustradas de Daniel Defoe le hacen contemplar esta iniciación hacia el comportamiento desviado de Moll Flanders como una respuesta inevitable al hostigamiento por parte de la sociedad. Guzmán De Alfarache o Pablos despiertan al mal, mientras que Moll Flanders es arrastrada a él.

SEGUNDA SECUENCIA: LA INICIACIÓN POR MEDIO DE LAS AVENTURAS

En los ritos y los viajes iniciáticos los iniciandos son sometidos a una serie de

⁹⁸ J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, cit., p. 77.

pruebas con la intención de que aprendan cómo es el nuevo rol que tienen que desempeñar y cómo deben comportarse en conformidad con la nueva posición social que ocupan. Todas las pruebas del pícaro están destinadas a que este aprenda cómo es el mundo que le rodea. En consonancia con la visión pesimista de la época y de la idea de que el hombre es un lobo para el hombre, el pícaro español va a tener que sufrir varias pruebas, y aprenderá gracias a ellas que el mundo le es hostil y que no puede esperar ayuda de nadie, por lo que tendrá que estar permanentemente al ataque y a la defensiva. Los pícaros europeos, incluyendo entre ellos a Tom Jones y Moll Flanders, también aprenderán que están solos en el mundo y que tienen que luchar solamente con sus propios medios para salir adelante. Sin embargo, los narradores europeos no comparten el hondo pesimismo español, por lo que el tono amargo de las pruebas del aprendizaje del pícaro se ve, en cierta manera, mitigado. El mundo es difícil, hostil e injusto, pero, como veremos más adelante, existe una esperanza para el pícaro europeo, por lo que el tono que planea sobre las aventuras es menos amargo y angustiado que el que persigue al pícaro español, cuyas pruebas no contribuirán a la mejora de su estado, sino tan sólo a la toma de conciencia de la ruindad y la mezquindad del mundo.

Octava función: la ayuda sobrenatural

En las versiones tradicionales del motivo del viaje iniciático, para aquellos héroes que no han rechazado la llamada del destino, el primer encuentro de su jornada es como una figura protectora que le proporciona ayuda sobrenatural. Lo que representa esta figura es la fuerza protectora y benigna del destino. Joseph Campbell, desde una perspectiva psicoanalítica, dice que “la madre naturaleza misma apoya esta empresa”⁹⁹. Sin menospreciar esta explicación psicológica, podemos completarla desde un punto de vista cultural diciendo que esta figura protectora simboliza que la sociedad aprueba el cambio de rol que está llevando a cabo el individuo, y que se considera correcto lo que está haciendo. Los cambios de estatus son siempre cambios sociales, por lo que es necesario contar con el apoyo del resto de la comunidad. Este apoyo se simboliza en la ayuda sobrenatural prestada al héroe.

En este aspecto, el motivo picaresco se aparta de las otras versiones del motivo del viaje iniciático, ya que la comunidad no puede aprobar de ningún modo el

⁹⁹ J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, cit., p.72.

comportamiento desviado del pícaro. Ni la España del siglo XVII, ni la Inglaterra del siglo XVIII pueden aprobar el comportamiento de Guzmán de Alfarache, Pablos, Moll Flanders o Tom Jones. El robo y el engaño son comportamientos indiscutiblemente antisociales, por lo que sería paradójico que la misma sociedad apadrinase comportamientos que atentan contra ella. Por ello, la figura del iniciador no es un símbolo de que la cultura apoye la empresa del pícaro. La lucha del pícaro es contra la sociedad, de modo que el iniciador que lo acompaña en los primeros pasos de esta lucha es más un enemigo que un amigo. Las pruebas del pícaro forman parte de su propio proceso de degradación. Este proceso es negativo para el protagonista, así que este iniciador, más que ayudar al protagonista, lo está perjudicando. Gracias a él, la caída en el vicio y el pecado del pícaro se hace más fácil. Este hecho es fácilmente explicable por la filosofía siniestra y negativa de la vida del barroco español. Como para Mateo Alemán y Quevedo el hombre era un lobo para el hombre, lo único que puede aportar este iniciador es más maldad contra el pícaro. Su ayuda es una ayuda envenenada, ya que va en detrimento del protagonista. La única enseñanza positiva que se podrá extraer de esta figura es que el mundo es hostil y maligno.

La picaresca inglesa, que parte de una cultura con una visión mucho menos pesimista de la vida, tiende a atenuar la negatividad de esta figura. Recordemos que las ideas de la Ilustración abogaban por la bondad natural de los seres humanos. La “governess” de Moll Flanders, además de ayudarla con sus robos y estafas, desempeña una función fundamental en la conversión religiosa de la protagonista. Es una figura ambivalente que acompaña a la protagonista en su doble camino de caída y redención. Partridge, más que incitar a Tom Jones al comportamiento desviado, es una suerte de bufón que complica la vida del protagonista por culpa de su torpeza.

Novena función: el reino de la aventura

Una vez que deja atrás las fronteras de su aldea, el héroe se enfrenta a unas fuerzas que lo amenazan peligrosamente. En el caso del motivo picaresco, estas fuerzas amenazantes son las propias del mundo real, que le es hostil de manera implacable. Para enfrentarse a estas pruebas a las que le somete la sociedad, el pícaro usa las armas que tiene. Mientras que los caballeros andantes se enfrentaban a los dragones y a los ejércitos enemigos con entereza de alma y valor, el pícaro tiene que recurrir a engaños, astucia, ingenio y falta de escrúpulos.

Francisco Santos sostiene que el robo y el engaño eran prácticas corrientes de los hombres de la España del siglo XVII¹⁰⁰. El pícaro lo sabe y se comporta en consonancia. “Todos roban, todos mienten, todos trampean; ninguno cumple con lo que debe, y es lo peor que se precian dello”¹⁰¹, dice Guzmán de Alfarache.

El pesimismo social, la agresividad y la lucha son características típicas de las sociedades en crisis como la del barroco español o la Inglaterra del siglo XVIII. No hay cohesión social, sobre todo entre las clases más desfavorecidas. Ante sus miserables condiciones de vida, los individuos pertenecientes a la base de la pirámide de la estructura social reaccionan con el “sálvese quien pueda”. El engaño y la traición se utilizan en beneficio propio. En palabras de Maraval, “El ardid, la «astucia de los zorros», es un síntoma de un proceso de individualización que amenaza con la disolución de los vínculos comunitarios”¹⁰².

La sociedad medieval era agrícola y rural, por lo que se sienta el tópico de la inteligencia natural. La edad media sublima al hombre natural y al salvaje. Es aceptado comúnmente que los campesinos son muy listos, que tienen la mente menos pulida, pero que son más rápidos por tener las mentes más cerca de naturaleza y no estar pervertidos por la codicia. Con el renacimiento y el consiguiente auge de las ciudades, el tópico de la inteligencia se desplaza hacia los ciudadanos y, sobre todo, a los mercaderes¹⁰³. Estos representantes del capitalismo incipiente son unos de los pocos que pueden permitirse el lujo de ascender socialmente. El instrumento que tienen para ello es su inteligencia. El tópico dice que no tienen escrúpulos y que se ayudan de su astucia, arma propia de los que no tienen recursos. Como ellos, los pícaros también quieren medrar socialmente, y, también como ellos, se valen de artimañas.

Una de las formas más empleadas en el motivo picaresco para expresar la

¹⁰⁰ Cfr. F. Santos, *Día y noche de Madrid*, texto preparado por E. Suárez Figaredo, en *Lemir*, 14, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, pp. 630-796, <http://goo.gl/CEKao>.

¹⁰¹ M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, cit., p. 279.

¹⁰² J. A. Maraval, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 475.

¹⁰³ “Este tema se conservará algún tiempo, pero esa versión favorable de la discreción y espontáneo saber de sujetos de condición campesina se dará aproximadamente, desde que empieza el siglo XVI en forma de idealización evasiva, como propio de una época en que el predominio de la ciudad es ya insuperable e irreversible. En cierta manera, tiene mucho de común con la tendencia de sublimación del hombre natural y aun del salvaje, de cuya inverosimilitud, sin embargo, nadie duda al empezar los siglos modernos. Con todo, y casi paralelamente a lo que se acaba de exponer, se desarrolla la versión contraria: la de la astucia, rapidez mental, capacidad de disimulo y engaño de las gentes de ciudad” (J. A. Maraval, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 471.)

agresión es la burla y la jocosa celebración de la risa. Henri Bergson ya señaló el carácter punitivo asociado a la risa¹⁰⁴. Puede que el pícaro no supere las pruebas que la vida le pone por delante, pero en la mayoría de las ocasiones pretende burlarse de alguien. El hombre es un lobo para el hombre y, dado que la risa es una forma de agresión y de castigo, el pícaro la emplea continuamente en su relación con el resto de individuos con los que se encuentra a lo largo de su vida. Además de engañar y de estafar en beneficio propio, el pícaro encuentra una motivación especial burlando a sus semejantes. La novela picaresca española está llena de ejemplos cómicos en los que los pícaros burlan a otros personajes con la única intención de hacer el mal. En el capítulo sexto de *El Buscón*, Pablos le roba las espadas a la ronda. Para ello, le dice al corregidor que en la casa pública están unas personas que mataron a su madre y una espía francesa. Antes de entrar, Pablos les dice que los supuestos asesinos tienen pistoletas y que la ronda debería dejar sus espadas para no alarmarlos. Ellos le hacen caso y, en cuanto se desprende de sus armas, se las roba. Al día siguiente, cuando la ronda registra las casas de Alcalá en busca de su burlador, Pablos se finge moribundo y el corregidor, que no lo reconoce, aún le da un responso. Nada mueve a Pablos a llevar a cabo esta aventura más allá de las ganas de burlar y reír porque, aparte de eso, ningún otro beneficio le puede reportar.

Este placer que se extrae haciendo el mal a los demás y celebrándolo jocosamente es propio de una sociedad sin cohesión, en la que los vínculos comunitarios empiezan a resquebrajarse y en las que los valores individuales empiezan a ponerse por encima de los sociales.

El resultado de todas las pruebas a las que se enfrenta el pícaro suele ser negativo. Nunca consigue lo que quiere y, en caso de que lo haga, no es definitivo. Apenas si goza durante un breve periodo de tiempo de los beneficios obtenidos al superar una prueba. Ello es debido a que el simbolismo barroco concebía la vida como un continuo cambio, resultado de las profundas crisis económicas y sociales que asolan el siglo XVII español. Todo pasa y todo cambia, como se desmorona el Imperio. Si el pícaro obtiene algún dinero, lo pierde al día siguiente; si consigue burlar a alguien, rápidamente es descubierto. Su vida cambia continuamente, de forma azarosa y contingente, como ocurre en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

¹⁰⁴ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit.

El significado de los fracasos de *Moll Flanders* y de *Tom Jones* es radicalmente distinto. No fracasan porque Daniel Defoe o Henry Fielding consideren que la vida es un sueño y que todo es efímero, sino porque creen que sus protagonistas no están obrando correctamente. En cuanto lo hagan, todo cambiará para ellos y podrán obtener el ansiado medro social.

1. Servicio a varios amos

El servicio a los amos es la prueba típica de la picaresca española. Prácticamente todos los pícaros españoles pasan algún momento u otro de su vida sirviendo a un amo. El servicio era un medio de medrar en la sociedad española del siglo XVIII. Con la crisis y el abrumador paro en la agricultura y la industria, el mejor medio de mantenerse para las clases más desfavorecidas, que apenas si tenían acceso a los medios de producción, era convertirse en criados. En este sentido, los criados fueron “una solución de recambio a la falta de una suficiente demanda de brazos para la manufactura o la empresa mercantil”¹⁰⁵.

Muchas personas que se vieron apartadas de las industrias de manufactura o de las empresas mercantiles buscaron refugio en el servicio como medio de subsistencia. Pero, como hemos señalado cuando trazamos las nuevas relaciones sociales, la relación entre amo y criado ya no está basada en la protección, sino en el contrato, lo que es propio de una sociedad que avanza hacia un sistema mercantil. Frente a los escuderos de la edad media, que no eran remunerados con dinero, sino a cambio de que el amo se preocupase de colocarlos bien cuando acabase el servicio, los criados barrocos sirven por un salario. Asimismo, en la España del siglo XVII no existía permeabilidad entre las diferentes clases sociales. El pícaro, que precisamente pretende trascender esas barreras, choca de bruces contra ellas. El trabajo remunerado no sólo estaba mal visto, sino que tampoco servía para ascender socialmente, ya que prácticamente nadie se enriquecía con él. Por todo ello, los pícaros apenas si sienten fidelidad por sus amos. Mientras que los escuderos de la edad media asumen la función protectora de sus amos y actúan en consonancia con ellos, el pícaro es consciente de que sus intereses y los de sus amos no tienen por qué coincidir -de hecho rara vez lo hacen-. Les roban, les engañan, y, en caso

¹⁰⁵ J. A. Maraval, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 194.

de encontrar cualquier otra ocupación mejor, no dudan en abandonarlos. En muchas ocasiones, es el cinismo el que los lleva a obrar así, pero otras muchas consideran justificada su ruindad con sus amos en respuesta al proceder de estos con ellos. A este respecto, Guzmán se justifica así:

“No digo más del robo destos que del desperdicio de esotros, pues todos hurtan y todos llevan lo que pueden cercenar de lo que tienen a cargo, uno un poco y otro otro poco; de muchos pocos se hace un algo y de muchos algos un algo tan mucho, que lo embebe todo.

Gran culpa desto suelen tener los amos, dando corto salario y mal pagado, porque se sirven de necesitados y dellos hay pocos que sean fieles. Póneste a jugar en un resto lo que tienes de renta en un año. Paga y haz merced a tus criados y serás bien y fielmente servido: que el galardón y premio de las cosas hace al señor ser tenido y respetado como tal y pone ánimo al pobre criado para mejor servir. Hay señor que no dará un real al sirviente más importante, pareciéndole que le basta el sueldo seco y que, en dárselo y su ración, está pagado. No, señor, no es buena razón, que aqueso ya se lo debes, no tiene qué agradecerte. Con lo que no le debes lo has de obligar a más de lo que te debe y que con más amor te sirva; que si no te alargas de lo que prometiste, siendo señor, no será mucho que el criado se acorte y no se adelante de aquello a que se obligó”¹⁰⁶.

José Antonio Maravall compara la relación del pícaro-amo con la del gracioso-amo del teatro barroco de Lope, Rojas o Calderón. De acuerdo con el historiador, el lacayo del teatro casi siempre sigue a su amo con lealtad, a pesar del miedo, el hambre y las privaciones, e incluso renunciando a una futura elevación en la pirámide social que pueda compensarle. En este sentido, Montesinos llega a escribir que “en muchas ocasiones no se echa de ver el motivo mismo de esta lealtad suya” y Ch. D. Ley decía de un gracioso de Guillén de Castro que “no se pierde nunca esta lealtad esencial del gracioso a su amo”¹⁰⁷.

Por el contrario, el pícaro está más cerca de los rústicos de las comedias de Torres Naharro o los criados de Celestina. Como indica Maravall,

“Los criados de La Celestina o de las comedias de Torres parecerán, más bien, parientes del pícaro, un personaje, como veremos, que rompe ya con el servicio, que se rebela contra la domesticidad. Aquellos y estos tendrán su procedimiento de protesta en la infidelidad, el robo, la traición, es decir, acciones que entrañen

¹⁰⁶ M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, cit., pp. 295-296.

¹⁰⁷ *Apud*, J. A. Maraval, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 222.

un mal para malos amos. Los criados de Lope, en cambio, y sus continuadores, aunque se quejen de no ser pagados como deben, no rompen nunca un lazo de fiel dependencia respecto al señor”¹⁰⁸.

José Antonio Maraval explica a ambos -gracioso y pícaro- como productos de su cultura. La España barroca es una cultura de transición -crisis- desde modos de producción agrarios y feudales hacia un moderno sistema de intercambio de mercado. El gracioso es la expresión simbólica del viejo sistema. Su sumisión ante el amo y la aceptación de su suerte expresan la ideología que sustentaba la pirámide social medieval, basada en las las armas. Maravall llama a la actitud del gracioso integradora, porque el sistema barroco no es una prolongación en el tiempo del sistema medieval, sino que se pasa de una pirámide social basada en las armas a una pirámide basada en la propiedad de la tierra y la riqueza. Sin embargo, la cúspide y la base de la pirámide siguen ocupados por las mismas clases sociales determinadas por nacimiento. En este sentido, la actitud del gracioso es integradora, porque aún la vieja división de clases y el nuevo sistema basado en la propiedad de la tierra. Por el contrario, el pícaro se comporta de acuerdo con los nuevos modos de producción precapitalistas que comienzan a asomar en el siglo XVII. Su rebeldía ante la posición social asignada por nacimiento y su voluntad de medro son los pilares ideológicos sobre los que se cimenta el capitalismo. El espíritu emprendedor del burgués se proyecta simbólicamente sobre la rebeldía social del pícaro y su ausencia de resignación.

Mientras que el gracioso es concebido como un tipo social, el pícaro es contemplado en toda su individualidad. La individualidad del gracioso es subsumida al construir a estos personajes en torno a estereotipos. Estos estereotipos, entre otras cosas, responden a individuos que se pliegan al rol que les es destinado por su clase social, mientras que la conciencia de individuo que tiene el pícaro le lleva a no resignarse y a tratar de trascender las fronteras sociales.

Guzmán de Alfarache y *El Buscón* castigan con la risa esas nuevas relaciones sociales. A lo largo de su periplo vital, Pablos sirve a Don Diego, y Guzmán, entre otros, a un ventero, a un cardenal, al embajador de Francia en Roma, a un cocinero y a una dama a la que roba al final de la obra, razón por la cual acaba en galeras. Ninguno de los dos pícaros es fiel a sus amos, y fruto de estas infidelidades surgen innumerables

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 222.

episodios cómicos. La finalidad de estos episodios consiste en castigar con la risa tanto a los mezquinos pícaros como a los confiados amos y, por extensión, las nuevas relaciones sociales. En el capítulo sexto de *El Buscón*, Pablos nos cuenta las mil y una trapacerías que él y el ama llevan a cabo para robar al ingenuo don Diego, que tan bien se había portado con él. Para provocar la risa, Quevedo simplifica el carácter de su pícaro reduciéndolo a una cuestión de fidelidad. Quevedo presenta este rasgo de carácter caricaturizado por medio de una lítotes: Pablos no le es fiel a nadie que no sea a sí mismo. De hecho, llega incluso a burlar al ama con la que estaba compinchado. Pero no es Pablos el único castigado con la risa. Don Diego es reducido a un único rasgo -la confianza- que se caricaturiza por miedo de una exageración. Cuando Pablos compra algo en el mercado por su precio justo, el ama, que sabe que Pablos es un ladrón, lo acusa de mentir para engañarla. Pablos se echa a llorar y acude ante Don Diego diciendo que mande a alguien al mercado a comprobar el precio para demostrar que no es un ladrón. Así se hace y, efectivamente, por una vez Pablos ha dicho la verdad. Entonces, ante los ojos de Don Diego, el pícaro y el ama salen beneficiados. El primero aparece como un criado honrado y la segunda parece celosa de la hacienda de su amo. Tan satisfecho está don Diego con su criado ladrón que llega a exclamar que ojalá Pablos tuviese tanto de alma buena como tiene de fidelidad. La risa en este episodio surge del contraste entre lo que debería ser -las sanas relaciones entre caballero y escudero- y lo que realmente es -la falsedad de las relaciones entre amos y criados basadas en el contrato-.

2. Consumo conspicuo: vivir como un caballero

El rol que desempeñamos los individuos en las diferentes culturas no es tanto lo que nosotros deseamos ser como lo que los demás aceptan y esperan de nosotros. Es el comportamiento cultural el que define la posición que ocupamos en nuestra sociedad. En este sentido, el interaccionismo de Irving Goffmann o de Herbert Blumer demostró la importancia del simbolismo en las relaciones sociales. La vida es un teatro en el que los individuos representamos papeles. Los roles sociales que desempeñamos dependen del contexto en el que estamos y, en función de ese contexto, reconocemos los papeles de los demás y, al mismo tiempo, nos revestimos de signos y símbolos que mandan

información a los demás acerca de cómo deben comportarse con respecto a nosotros¹⁰⁹. En cualquier sociedad, las clases altas hacen ostentación de su riqueza por medio del consumo conspicuo. Todas las sociedades basadas en el predominio económico y social de las clases ociosas llevan asociado un nivel de ostentación de la riqueza que sólo puede ser realizado por miembros de las clases privilegiadas, y que debe ser reconocido fácilmente por cualquier miembro de la sociedad¹¹⁰. En consecuencia, dado que el pícaro se propone pasar a formar parte de las clases privilegiadas, nada más lógico que llevar un modo de vida similar al suyo. De ahí que el pícaro, cuando tenga la oportunidad, dilapide el poco capital que posee en productos de lujo, criados, diversiones, alquiler de coches o buenos vestidos.

Este tipo de episodios es mucho más frecuente en la picaresca española que en la inglesa, ya que la sociedad española del siglo XVII otorgaba más que ninguna otra cultura una importancia desmedida a la honra, concebida esta como la opinión que tenían los demás de uno mismo. El honor era considerado como algo externo. Para ascender por la pirámide social no bastaba con acumular bienes materiales, sino que era necesario el reconocimiento de los demás. De ahí que el pícaro actúe como si bastase con comportarse como un caballero para serlo. Se trata de apropiarse de las formas de vivir de los nobles. Sin embargo, las clases sociales barrocas eran extremadamente cerradas, por lo que el pícaro jamás podrá convertirse realmente en una persona distinguida y tendrá que conformarse con esperar a ser descubierto, cosa que inevitablemente acabará sucediendo tarde o temprano.

Esta inmovilidad de la sociedad barroca es lo que lleva a Quevedo y a Mateo Alemán a castigar con la risa cualquier intento del pícaro de hacerse pasar por algo que no es. Cuando Guzmán llega a Toledo, tras haber sido despedido del servicio del cocinero, rehace la ropa que ha estafado a un joven recién fugado de su casa para darse un toque elegante, y llega hasta el extremo de tomar un paje para darse aires de gran señor. El contraste entre este afán desedido por aparentar y la cruda realidad de lo que el pícaro es provoca irremediablemente la risa en el lector. El procedimiento artístico es el mismo que el que había utilizado el autor de *El Lazarillo de Tormes* para denigrar al hidalgo, sólo que, en este caso, la crítica de Alemán no se centra en un estamento social,

¹⁰⁹ Cfr. H. Blumer, *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*, cit.; E. Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, cit.; E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, cit. y E. Goffman, *Los hombres y sus momentos*, cit.

¹¹⁰ Cfr. T. Veblen, *La teoría de la clase ociosa*, cit.

sino en el pícaro. Como señalaba Aristóteles, el procedimiento para la caricatura es huir del término medio. En relación con la virtud de la humildad, los extremos serían el infravalorarse y la soberbia. Guzmán, como el hidalgo del *Lazarillo*, peca de soberbia al querer aparentar una posición social superior a la que realmente le corresponde. Del contraste entre la actitud de gran señor de Guzmán, y la que debería tener como el pícaro que es, surge la risa con la que se le castiga.

Exactamente lo mismo sucede con Pablos, Don Toribio y, en general, con toda la cofradía de pícaros madrileños de *El Buscón*, que se dedican a vivir a expensas de los demás. Don Toribio es un hidalgo pobre, hambriento y presuntuoso que aprende a remedar su ropa hasta hacer pasar sus harapos por elegantes vestidos de un gran señor. Como en el caso de Guzmán, peca de una soberbia desmedida que debe ser castigada con la risa.

Sin embargo, ni Mateo Alemán ni Quevedo parecen satisfechos con castigar el pecado de sus pícaros convirtiendo sus ansias de vivir como caballeros en un acto ridículo. La absoluta inmovilidad de la sociedad barroca era extremadamente sensible a cuestiones como estas, de modo que el castigo del pícaro debe ser doble. Además de castigarlo con la risa por lo ridículo del acto en sí, la aventura de vivir como un caballero ha de acabar en una humillación pública del pícaro, para castigarlo doblemente con la risa: una vez por su comportamiento ridículo y otra vez por las consecuencias humillantes de este comportamiento. De ahí que los intentos de Guzmán y Pablos acaben mal para ellos: el primero acaba siendo estafado por unas falsas damas, y el segundo, junto con toda la cofradía de buscones, da con sus huesos en la cárcel.

Moll Flanders también se hace pasar por dama en varias ocasiones. De hecho, con la única excepción de su primer matrimonio, siempre que Moll logra casarse es fingiendo ser la dama que no es. Como sucedía con *El Buscón* o *Guzmán de Alfarache*, la risa en estos episodios surge del contraste entre lo que Moll finge ser y lo que realmente es. En este sentido, es especialmente significativo su matrimonio con James, porque recuerda el episodio tan recurrente en la picaresca española del burlador burlado, en el que el pícaro cree engañar a una amante cuando el verdaderamente engañado es él. En este episodio, Moll se hace pasar por una dama rica para casarse con James, al que cree un rico propietario de Irlanda. Sin embargo, tras la boda, ambos comprobarán con sorpresa que ninguno es lo que había dicho ser; tanto James como Moll son unos estafadores. Pero el significado de este episodio es radicalmente distinto del analizado

anteriormente del *Guzmán de Alfarache* cuando acaba burlado por dos señoras poco después de haber dejado el servicio del cocinero. Como hemos señalado, en la obra de Mateo Alemán y Quevedo lo que se castiga con la risa es la voluntad del pícaro de cambiar de estatus social, sobre todo si para ello finge pertenecer a una clase superior a la suya. La ética puritana y precapitalista que se esconde tras la obra de Defoe no puede castigar con la risa el hecho de que un individuo pretenda mejorar, ya que sin esta posibilidad de ascenso social el capitalismo caracterizaría de las motivaciones individuales necesarias para que el sistema funcionase. Daniel Defoe considera legítimas las aspiraciones de Moll de no querer servir jamás. Lo que no considera legítimo y, por tanto, castiga con la risa, es que su protagonista trate de hacerlo por medio del engaño. El emergente sistema capitalista se basa en el esfuerzo y el trabajo individual, y de ahí que cuando Moll trabaje como hacendada en Virginia no sólo no se castigue su actitud con la risa -como sin duda harían Mateo Alemán y Quevedo-, sino que hasta se la premie otorgándole el éxito.

Hay quien ha visto en el consumo conspicuo de los pícaros españoles una proyección literario-simbólica de la situación de los conversos. En nuestra opinión, es una función que se repite en el desarrollo de este motivo tanto en España como en Inglaterra, donde no existía la problemática de los conversos. Además, no todos los escritores españoles eran de ascendencia conversa. De hecho, del único del que hay sospechas de ser converso es de Mateo Alemán, y sólo Juan de Luna y Enríquez Gómez tuvieron problemas religiosos. Por ello, creemos que la función del consumo conspicuo debe interpretarse de forma más general como un fenómeno que se da en todas las sociedades -en la España del barroco por su concepción de la honra externa especialmente-, y que consiste en que las clases más desfavorecidas imiten el comportamiento de los ricos.

La aversión al trabajo de los pícaros es perfectamente explicable por los mismos motivos que le llevan a imitar el comportamiento de las clases altas. Thorstein Veblen tituló el ensayo en el que analiza el comportamiento de las clases privilegiadas y el modo en que las clases desfavorecidas lo imitan *Teoría de la clase ociosa*, ya que es la ociosidad el signo más reconocible de privilegio. Aquellos cuyos bienes son lo suficientemente considerables para adscribirlos a las clases dominantes, no tienen por qué trabajar para ganarse el sustento. Duques, condes, y demás miembros de la nobleza jamás realizaban trabajos remunerados, ya que no les era necesario, y de ahí que el

pícaro evitara en la medida de lo posible trabajar. Evidentemente, este no es un fenómeno que se limita a los pícaros, y, como hemos visto, el trabajo remunerado era considerado un estigma social.

3. El amor

Se ha dicho que la novela picaresca refleja un mundo sin amor, en el sentido de que hay una total ausencia de lo sentimental¹¹¹ y de que las relaciones entre hombres y mujeres son contempladas siempre desde una perspectiva instrumental. La pesimista concepción barroca, según la cual el hombre es un lobo para el hombre, extiende su visión del mundo como lucha de los individuos entre sí a las relaciones entre hombres y mujeres, que no son contempladas como una realización del amor, sino un medio a través del cual satisfacer los intereses egoístas del individuo. El amor es reemplazado por una sorda agresión entre ambos sexos, y las relaciones humanas se reducen a un medio para medrar socialmente.

Uno de los medios de los que trata de servirse el pícaro para medrar socialmente es el matrimonio con una mujer perteneciente a la nobleza. Dado que para alguien perteneciente a la nobleza era un grave deshonor casarse con una persona de la clase social de los desheredados, el pícaro siempre tiene que recurrir al engaño para conseguir sus fines. Como le sucede con el resto de las pruebas, siempre es descubierto, y el intento es vengado. Sin embargo, a diferencia del teatro, el ultraje nunca llega a consumarse del todo, por lo que las venganzas no suelen requerir sangre, sino que la afrentada se conforma con una paliza o el escarnio del pícaro.

En páginas anteriores hemos analizado pormenorizadamente el episodio en que Guzmán, tras ser despedido de su amo el cocinero, llega a Toledo, donde se viste de forma elegante. En la Iglesia conoce dos damas, y una de ellas lo invita a cenar a su casa. Mientras cenan, llega el novio de la dama (aunque ella le dice que es su hermano) y Guzmán se tiene que esconder en una tinaja sucia y pasar allí la noche. Al día siguiente, Guzmán se dispone a cenar otra vez con la dama y lleva la cena, pero ella no le abre la puerta. Mientras espera, aparece un montón de gente siguiendo a un alguacil que iba allí buscando a la dama ya su galán para arrestarles, ya que resulta que eran

¹¹¹ Cfr. F. W. Chandler, *La novela picaresca en España*, cit.

unos delincuentes. Entre estas dos noches, una mujer y su criada se habían presentado en casa de Guzmán, haciéndole ver que la señora estaba enamorada de él. Durante la entrevista, la dama muestra al descuido algunas joyas a Guzmán para convencerle de que es una gran señora. Ambas mujeres abandonan la estancia, pero pronto vuelve la criada diciendo que su ama ha perdido un relicario. No es más que un engaño, pues ni ellas son damas nobles ni existe tal relicario, pero Guzmán se deja engañar y compra un relicario nuevo a la señora que, en cuanto lo tiene en sus manos, desaparece para siempre.

Este episodio, además de representar a la perfección la concepción barroca del amor como lucha entre ambos sexos y la visión instrumental del mismo, sirve como ejemplo del modo en que el intento del pícaro por medrar a través del matrimonio con una dama de la nobleza es castigado con la risa, ya que a las clases desheredadas a las que pertenece Guzmán no les está permitido medrar. Guzmán está convencido de que las personas con las que ha trabado relación son damas de alta alcurnia. Su motivación en estas relaciones, lejos de ser el amor sincero, son la lujuria y el interés pecuniario. Guzmán ve en estos amoríos una oportunidad de ascenso social. Sin embargo, la sociedad no puede permitir estas formas de trasvase entre clases, por lo que Guzmán debe ser castigado con la risa. El intento de Guzmán es ridículo, porque las pretendidas damas no son más que unas pícaras como él que lo acaban burlando. Es la técnica clásica del burlador burlado. Así, el intento de Guzmán de medrar socialmente gracias al amor se convierte en una caricatura y se castiga su actitud con la risa.

En un episodio bastante similar, Pablos sale de la cárcel tras haber sido prendido junto a la cofradía de pícaros de don Toribio. Se dirige a una posada donde hay una chica joven que le gusta y decide galantearla. Para conquistarla, se hace pasar por un hombre rico, mandando amigos para preguntar por él como si fuese un gran señor; se deja una cédula falsa de nueve mil escudos; pasa la noche contando cincuenta escudos una y otra vez hasta que sus anfitrionas creen que hay seis mil, y va disfrazado a preguntar por sí mismo a una niña, diciendo que busca a un noble. Pensando que es un hombre rico, la muchacha le dice que vaya a su habitación a la una de la madrugada, pero Pablos, al salir por la ventana, cae en casa de un vecino esbribano y rompe todas las tejas en su caída. Los vecinos creen que se trata de un ladrón y lo muelen a palos, y lo atan ante los ojos de su dama. Ella ríe mucho porque cree que todo es artificio. Pablos se humilla arrodillándose, pero el escribano no se apiada de él y lo encierra atado en la

cocina. Sus compañeros en la casa de huéspedes tratan de liberarlo, pero el escribano se resiste hasta que Pablos le da dinero.

En este lance, Quevedo reduce el carácter del pícaro a dos rasgos: la soberbia y la lujuria. Esta soberbia es la que lo lleva a querer medrar, aunque no le corresponda por su posición social, y a hacerse pasar por algo que no es para satisfacer sus apetitos sexuales. Ambos rasgos aparecen exagerados y, de este modo, caricaturizados. El siguiente paso es el desenmascaramiento: Pablos no es el gran señor que simula ser, sino un pobre pícaro. Ambos mundos -el ideal y el real- contrastan y surge así la risa con la que Quevedo castiga la soberbia de su pícaro, que lo lleva a creer que puede comportarse como si fuese un gran señor.

En otro episodio, Pablos se hace pasar por un gran señor que huye de la corte para evitar un matrimonio con una mujer rica a la que no ama, con la intención de conquistar a doña Ana, una dama que vive con su tía. Para desgracia de Pablos, doña Ana resulta ser la prima de don Diego, el que una vez fue amo de Pablos. Aunque el pícaro consigue despistar durante un tiempo a don Diego, acaba siendo descubierto y, como castigo, recibe una buena paliza. Como hacía Mateo Alemán, Quevedo empieza simplificando el carácter de su pícaro, que reduce a tan sólo dos rasgos: la voluntad de medro y la consideración personal. Estos dos rasgos de carácter son caricaturizados por medio de la exageración -la voluntad de medro de Pablos es desproporcionada dado su origen vil y es, al mismo tiempo, un individuo soberbio que cree que puede medrar por encima de los condicionamientos sociales-. Por medio del desenmascaramiento, Quevedo presenta el contraste entre la realidad y lo que Pablos finge ser, y surge así la risa que castiga el comportamiento del pícaro. Además de con la risa, este comportamiento es castigado dentro de la lógica interna de la narración con una buena paliza, aunque, como hemos señalado en otra ocasión, no es necesario pagar la afrenta con sangre, porque, en última instancia, el matrimonio no ha llegado a consagrarse y la aventura no ha pasado de un intento fallido.

Esta concepción del amor y del matrimonio contrasta con la picaresca inglesa. Tanto en *Moll Flanders* como en *Tom Jones* el matrimonio es la expresión o el símbolo del triunfo de los protagonistas al final de su periplo -analizaremos este aspecto cuando nos centremos en la tercera secuencia del regreso del héroe-. Asimismo -y en este sentido es especialmente significativa *Moll Flanders*-, el matrimonio también es contemplado desde la picaresca inglesa, más que como la expresión de agresión entre

sexos, como la expresión de una sociedad injusta que tiene sometida a la mujer. Toda la primera parte de *Moll Flanders*, dedicada exclusivamente a los numerosos intentos que hace la protagonista por encontrar un buen marido que le ofrezca una vida aceptable, representa perfectamente una sociedad que sólo deja a la mujer la salida del matrimonio para realizarse vitalmente. En la sociedad inglesa, la mujer no era nada fuera del matrimonio -este hecho alcanza su máxima expresión en el episodio en el que Moll Flanders nos cuenta cómo se casaban las mujeres en Mint-. Gran parte de las burlas y de los engaños de la primera parte de la novela de Daniel Defoe, por no decir que todas, son engaños encaminados a embaucar a maridos.

Aunque los novelistas españoles le dedican varias páginas en sus novelas a los episodios relacionados con el matrimonio, es significativo que la picaresca inglesa haga de este hecho casi el eje central de sus tramas. Así, la obsesión de Moll Flanders por conseguir un buen marido se extiende a más de la mitad de la obra, y el objetivo de Tom Jones es casarse con Sophia Western. Una explicación comparativa detallada de este hecho requeriría de un trabajo de investigación muy profundo sobre la evolución de la familia y del matrimonio. Sin cerrarnos las puertas a llevarlo a cabo en un futuro, en este momento podemos aventurar que probablemente esta diferencia se deba a que la vida de la Inglaterra del siglo XVIII se fundaba en la unidad familiar como unidad económica, y a que la familia monógama europea es el pilar sobre el que se fundamenta el capitalismo, mucho más desarrollado en la Inglaterra del siglo XVIII que en la España del siglo XVII.

4. La cárcel

Toda sociedad, según Marvin Harris, está preparada para “aplantar a los criminales y subversivos políticos encarcelándolos, mutilándolos o ejecutándolos”¹¹². El pícaro no es un criminal -en este aspecto diferimos de la opinión de Parker, para quien picaresca y criminalidad son sinónimos-, ni un político subversivo, pero su comportamiento es claramente antisocial. En lugar de aceptar el rol que le es asignado por nacimiento, no se resigna y trata de medrar, contraviniendo con ello el orden social. Por ello, es tan frecuente que los protagonistas de los motivos picarescos pasen tarde o

¹¹² M. Harris, *Antropología cultural*, cit, p. 296.

temprano por una institución como la cárcel, creada para disuadir y apartar a todos aquellos individuos que tienen comportamientos antisociales.

El paso por la cárcel es el momento de máxima degradación del pícaro. Ha llegado a tal extremo que la sociedad tiene que apartarlo. Sin embargo, el paso por la cárcel tiene un significado notablemente distinto en la picaresca española y en la inglesa. De acuerdo con la ideología de la España del siglo XVII, el pícaro da justamente con sus huesos en la cárcel porque una excrecencia como él, dispuesto a romper las leyes sociales y medrar socialmente, es peligroso. De ahí que Pablos, aún en su momento de mayor degradación en la cárcel, siga siendo un personaje cómico que soborna a los funcionarios de prisiones a cambio de servicios. Pablos es malo por naturaleza. Su comportamiento en la cárcel sigue siendo desviado por su mal natural y eso debe ser castigado con la risa.

Guzmán de Alfarache pasa varias veces por la cárcel. En la primera de ellas, sencillamente es confundido con otra persona y difícilmente puede hacerse responsable como sucedía, por ejemplo, con Pablos. No sucede así al final de la obra, cuando Guzmán acaba siendo encarcelado por robar a una dama que servía como administrador. El comportamiento de Guzmán a lo largo de su vida ha sido espantoso y, de ahí que, cuando termina encarcelado, sea castigado con un episodio tan cómico como su despedida antes de partir a galeras, cuando tan sólo lo despiden unas prostitutas.

Moll Flanders y Tom Jones también pasan por la cárcel. Sin embargo, la nueva sociedad inglesa no considera verdugos a los individuos que quieren medrar, sino víctimas a los que la sociedad les cierra todas las puertas. De ahí que no haya nada cómico en la dignidad con la que Moll se enfrenta a esta desgracia ni en el pobre Tom Jones encarcelado por defender a una mujer y trágicamente abrumado por la culpa cuando cree haberse acostado con su madre.

5. La escuela

La primera y más importante explicación del paso del pícaro por la escuela es la necesidad que tienen los autores de justificar que un individuo de estrato social bajo sea capaz de contar su historia. Es, en este sentido, una función al servicio de la verosimilitud y de la coherencia interna del relato. Este hecho afecta principalmente a la picaresca española, ya que Daniel Defoe interpone entre la narración de su protagonista

y los lectores a un editor que ha “pulido” el texto, y Henry Fielding no cede la voz a su protagonista, sino que cuenta la historia a través de un narrador externo.

En segundo lugar, la escuela y la Universidad, sobre todo en el siglo XVI y algo menos en el siglo XVII, permitía cierta movilidad social a los estudiantes españoles -recordemos que el objetivo del pícaro es el medro social-. R. L. Kagan sostiene que la novela picaresca refleja la frustración de los estudiantes del siglo XVII que han visto reducir de forma drástica las posibilidades de colocación que tenían con respecto del siglo XVI¹¹³. Frente a esto, José Antonio Maravall¹¹⁴ opone que los estudios eran sólo una forma de ascenso social y que lo que refleja la picaresca es la inquietud de cierto grupo social (los privilegiados) ante los ascensos de los estudiantes. Se dio, en su opinión, una crisis social que permitió cierta movilidad por parte de los estudiantes. Las clases privilegiadas ven amenazados sus privilegios y responden atacando a los estudiantes, difundiendo desde la novela picaresca una visión negativa de la vida estudiantil. En palabras de Maravall, se produjo

“Una crisis social provocada al conjuro de las fuerzas de movilidad que las transformaciones de la época potenciaban, debido a la pérdida de prestigio de ciertos valores tradicionales del sistema de integración, del deterioro que había facilitado el movimiento de individuos de baja extracción, que permitía a estos marchar avanzando por las rendijas del edificio de la sociedad. Esa movilidad de los de abajo asustaba. Aunque estadísticamente tuvieran poco relieve, levantaron una inquietud entre los grupos integrados. Tal vez -así lo veo yo- su respuesta, la de esos grupos, estuvo en atacar a esa población estudiantil, que no era la de los aristocráticos Colegios mayores, difundiendo de ella una imagen turbulenta, apicarada, inconformista, rebelde y aun delictiva de sus individuos, con la pretensión de reducir su número”¹¹⁵.

Quevedo, fiel representante de la ideología de las clases dominantes, castiga con la risa todo lo que siquiera remotamente tenga que ver con la vida universitaria. Camino de Alcalá, unos estudiantes burlan malignamente a don Diego, y el pobre Pablos, ya en la universidad, es víctima de una sucesión interminable de novatadas que, a la par que hilarantes, son absolutamente injustificadas y de una crueldad desproporcionada. Son la risa, la caricatura y la sátira los medios que utiliza Quevedo para atacar a esas nuevas

¹¹³ Cfr. R. L. Kagan, *Universidad y Sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos, 1981.

¹¹⁴ Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., pp. 396-408.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 406.

clases sociales que amenazaban la impermeabilidad entre clases que definía a la sociedad barroca.

6. Los juegos de azar

Aunque Moll Flanders juega en una ocasión, los juegos de azar son muchísimo más frecuentes en la narrativa picaresca española que en la inglesa. La sociedad española del barroco sentía una auténtica pasión por el juego. Manrique destaca

“la gran afición por el juego, y en particular por los juegos de azar, a cuyo derredor proliferan los vagos, bergantes y gentes de mal vivir, de que se nutre la picaresca literaria. Según nos cuenta Conrado von Bemelberg, viajero por la España de los Austrias, donde más dinero se disipaba, excluyendo el derrochado en vestidos, mujeres y caballos, era en los juegos de azar. Eran los dados y las cartas principales motivos de distracción, aventura, ganancia, discordias y pendencias. Abundaban las casas de juego -además de practicarse en tabernas, ventas, caminos y burdeles- que pertenecían, según se deduce del *Quijote*, a señores distinguidos, si bien las arrendaban a algún testaferro. Las casas de juego funcionaban día y noche”¹¹⁶.

Esta pasión por el juego es consecuencia de la concepción del mundo que tenía el hombre barroco como un continuo fluir del tiempo, de un mundo en perpetuo cambio en el que todo es volátil. En este sentido, Montaigne dice que la vida no es más que movimiento, Lope tiene una una canción que dice “la celeste armonía en mudanzas se funda”, Gabriel Bocángel un romance que reza “y mientras todos se muda, sólo la mudanza es firme” y Lupercio Leonardo de Argensola un soneto en el que se lee “Así que sustenta al mundo la mudanza”.

El hombre barroco encuentra cierta correspondencia entre la vida y los juegos de azar, ya que, como ha señalado el mismo Bajtin, existe cierta relación entre el juego y el tiempo azaroso e impredecible¹¹⁷. Los sonetos metafísicos de Quevedo, en los que incide en la futilidad del tiempo, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y los pícaros recurriendo una y otra vez a los juegos de azar son la expresión simbólica de una cultura que concibe que nada es estable y todo cambia. Guerras religiosas, crisis social y

¹¹⁶ J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, cit., p. 36.

¹¹⁷ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit., p. 191.

económica y desencanto generalizado derivan inevitablemente en una concepción absurda y azarosa de la vida.

7. Robos, engaños y demás delitos menores

Los robos, los engaños y otros delitos menores son las armas del pícaro y actividades frecuentes en cualquier sociedad que padezca una crisis económica y social como la que sufría la España barroca. Ante la falta de medios para ganarse la vida honradamente, ciertos individuos buscaban los medios de subsistencia al margen de la ley o, al menos, al margen de la moralidad imperante.

En la narrativa española, el pícaro se entrega a estas actividades debido a su natural inclinación hacia el mal, mientras que en la picaresca inglesa son el resultado de la necesidad que tienen los protagonistas de enfrentarse a una sociedad hostil. En consecuencia, la picaresca española se centra mucho más en el modo en el que el protagonista lleva a cabo los engaños. Son generalmente atractivos y divertidos y, a través de ellos, se manifiesta el ingenio del pícaro y su naturaleza maligna. Los robos de Pablos a don Diego, sus gamberradas en la escuela o el comportamiento de Guzmán prostituyendo a su mujer son absolutamente injustificables. Del contraste entre el modo en que se comportan los caballeros andantes, los héroes del mester de clerecía o cualquier otro protagonista de la versión seria del motivo y el modo en que lo hacen Pablos y Guzmán surge la risa que castiga a estos individuos desviados.

Por el contrario, la picaresca inglesa tiende a incidir más en las circunstancias externas que llevan al pícaro a tener que robar y engañar. Moll Flanders y Tom Jones son víctimas sociales, de ahí que los engaños y lances en los que se ven envueltos estos dos personajes, mucho antes que para castigarlos a ellos con la risa, sirvan para castigar a una sociedad que carece de la flexibilidad suficiente para el medro de las clases populares. El capitalismo incipiente necesita la posibilidad de medro. Si hay alguien que debe ser castigado, no es el individuo que intenta mejorar, sino una sociedad rígida y anquilosada que no lo permite. Centrémonos, por ejemplo, en *Tom Jones*. En uno de los primeros episodios de la obra, el protagonista se ve envuelto en una aventura amorosa con Molly Leagrín, la hija de su amigo George el Negro. Tom, sinceramente enamorado de Sophia Western, no puede aspirar a casarse con ella por su condición de expósito. Hay toda una serie de normas sociales que se oponen a matrimonios tan desiguales

como ese, y es sabido que las convenciones sociales son mucho más eficaces en la coherción que las leyes escritas. Víctima de estos convencionalismos, Tom no puede aspirar a consagrar su amor por Sophia y ha de contentarse con Molly, una muchacha de clase adecuada para un expósito. Una de los mayores defensores de la pacata ética que impide el matrimonio entre clases es el señor Squire, que hace ostentación al principio de la obra de una exagerada e inflexible moral, y que no duda en juzgar duramente el comportamiento de Tom. Sin embargo, Tom, buscando a Molly, encuentra al señor Squire gozando de los favores sexuales de su relajada novia. Su inflexible moral es una metonimia de esa sociedad que margina a un muchacho expósito sólo por el hecho de serlo, que es cruel con los débiles y servil con los fuertes. El primer paso para castigar con la risa a esta metonimia de la sociedad hipócrita pasa, como siempre, por la simplificación. Fielding reduce el carácter del señor Squire a únicamente dos rasgos: el señor Squire es hipócrita y lujurioso. A continuación viene el desenmascaramiento, cuando el lector descubre que el señor Squire no es el virtuoso filósofo que finge ser, sino un hipocritón lascivo. De este contraste surge la risa que castiga al falso virtuoso y, por extensión, a los convencionalismos sociales.

Refiriéndose a la picaresca española, Parker señala que los asesinatos -con la excepción de Pablos- no forman parte de los delitos llevados a cabo por el pícaro, porque es un delito demasiado grave como para resultar cómico¹¹⁸. Aunque puede que en cierta manera tenga razón, sería necesario completar esta explicación con la naturaleza del protagonista, que no es un delincuente peligroso.

Décima función: el héroe supera una gran prueba final

Esta función es bastante rara en la picaresca española, ya que, como veremos más adelante, con la única excepción de Lázaro y Guzmán, el pícaro no cambia de estado. Ni Pablos, ni Justina, ni Honofre, ni la hija de la Celestina, ni la mayoría de la larga lista de pícaros españoles culmina el periplo de su viaje iniciático. Muchos de ellos buscan en el matrimonio esta prueba final que los saque de la miseria, pero nunca lo conseguirán. La sociedad barroca, todavía basada en la pirámide feudal, era demasiado cerrada para que personajes como el pícaro pudiesen colarse por los resquicios de las fronteras entre clases sociales. Aunque lo intentan, no hay esperanza

¹¹⁸ A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

para ellos, porque la estructura social no lo permitía. Sólo Guzmán de Alfarache se enfrenta a una prueba final, cuando es condenado a galeras. Este hecho, que supone el culmen de su degradación, lo lleva a la desesperación y propicia un cambio del protagonista que le permite acceder a una nueva vida. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, esta nueva vida no es la que se proponía alcanzar el protagonista el principio de la obra, sino que es una vida de devoción religiosa y de renuncia al mundo material. Exactamente lo mismo sucede con Moll Flanders y Tom Jones, cuyo paso por la cárcel es el punto de inflexión a partir del cual experimentan una transformación psicológica. Sin embargo, a diferencia de Guzmán de Alfarache, la transformación psicológica de Moll Flanders y de Tom Jones es necesaria para que accedan al objetivo que se habían propuesto al inicio de su periplo vital: el ascenso social. Moll Flanders, gracias a su conversión religiosa y a su consiguiente apartamiento del vicio, consigue convertirse en una rica hacendada en las plantaciones de Virginia. Tom Jones, gracias al horror que siente al enterarse en la cárcel de que se ha acostado con su madre natural, decide enmendarse y puede así casarse con Sophia Western.

TERCERA SECUENCIA: EL REGRESO

Las pruebas llevadas a cabo por el protagonista, y, sobre todo, esa última prueba final, lo han transformado, lo que le permite suplir la carencia que ha motivado su búsqueda vital. En este sentido, algunas concreciones del motivo picaresco, de acuerdo con el modelo secuencial de Bremond, responderían a un proceso de mejoramiento. Hay un proceso previo de empeoramiento que culmina en la cárcel y, a partir de ahí, el pícaro renace mejorado. Tal es el caso de *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *Moll Flanders* y *Tom Jones*, cuyos protagonistas acaban mejor de lo que empezaron. No sucede lo mismo con el resto de novelas picarescas españolas. Como acabamos de ver, ni Pablos, ni Justina, ni Honofre, ni la hija de la Celestina, ni casi ningún pícaro español se enfrenta a una gran prueba final que le permita suplir la carencia inicial por la que había partido. En el mejor de los casos, el pícaro español acaba como empieza, es decir, formando parte de la inmensa masa de los desheredados, cuando no acaba abiertamente peor, como la hija de la Celestina, que termina ajusticiada en la horca.

En cierta manera, podría interpretarse que la picaresca española tiene un final abierto, el cual permitiría prolongar indefinidamente la narración añadiendo nuevas

peripecias, y que este final es resultado de la coherencia interna para poder preservar la ficción de autobiografía. En nuestra opinión, sin embargo, la novela picaresca está muy lejos de tener un final abierto. La vida del pícaro comienza antes de que nazca porque existe una serie de determinaciones previas a su nacimiento que condicionan su vida, y concluye cuando el protagonista se halla en condiciones de hacer un discurso sobre las experiencias que ha pasado lo largo de su vida, independientemente de que haya alcanzado sus objetivos o no, lo que en absoluto entra en conflicto con la coherencia interna de la obra. Podría objetársenos que, por ejemplo, la edición de Alcalá de *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón* terminan con la promesa de continuación, pero, en nuestra opinión, esto se debe más a un tópico y a la voluntad de dejar claro que el protagonista sigue vivo, que a una verdadera voluntad de continuar las novelas. Tanto Pablos, como Justina, como Trapaza y el resto de pícaros españoles acaban la obra donde tienen que estar: en el mismo lugar en el que empezaron. La sociedad española del siglo XVII era demasiado cerrada como para permitir el trasvase de ciertos individuos entre diferentes clases sociales. Que cualquiera de los pícaros que pueblan las novelas españolas del siglo XVII alcanzase su objetivo de medro social contravendría gravemente las leyes que regía en el funcionamiento de la sociedad. Por eso, la picaresca española, más que a un proceso de mejoramiento, responden a estructuras circulares. El triunfo del pícaro supondría un ataque directo a la moral de la sociedad, por lo que le está vedada esa gran prueba final y el regreso transformado y mejorado a la aldea.

Guzmán De Alfarache, aunque se aparta de esta estructura circular, también se mantiene fiel a la cultura que lo vio nacer. La solución al proceso de mejoramiento que ofrece Mateo Alemán es la propia de la moral cristiana y, al mismo tiempo, increíblemente pesimista en el sentido social. Hay esperanza espiritual para su protagonista, pero no social. Se ha especulado mucho sobre si el autor del *Guzmán de Alfarache* era un judío converso o no. Independientemente de que lo fuese, parece evidente que el significado de su obra está en la línea más ortodoxa de la Contrarreforma. El individuo, representado simbólicamente por Guzmán, debe aceptar el lugar que Dios le ha reservado en el mundo. Las clases sociales barrocas eran demasiado impermeables para permitir trasvases entre una y otra. Sin embargo, la moral religiosa de la época no despojaba los individuos de toda esperanza, y les ofrecía consuelo en la renuncia y en la fe. El determinismo biológico y social del que se hacía

eco la novela picaresca queda así resguardado y, al mismo tiempo, se le ofrece al individuo una vía de escape ante unas condiciones de vida miserables. El significado de la conversión de Guzmán de Alfarache hay que encontrarlo en la más pura línea contrarreformista. De acuerdo con estos postulados, el hombre, por el hecho de serlo, tiene cierta inclinación hacia el pecado. Sin embargo, siempre posee la libertad de elegir, ya que por encima de cualquier determinismo está el libre albedrío otorgado por Dios a sus hijos. Este libre albedrío es el que nos permite volvernos hacia Dios y salvarnos, pero previamente debemos renunciar a la vida terrena y rechazar la experiencia. De este modo, el discurso del *Guzmán de Alfarache* es el mismo que el de cualquier religión en un sistema estatal preindustrial, donde funciona como un aparato de control del pensamiento, santificando los poderes y privilegios de la élite dirigente y enseñando que el equilibrio y la continuidad del mundo exigen la subordinación de las clases bajas¹¹⁹.

La picaresca inglesa sí responde a un proceso de mejoramiento. Moll Flanders, Coronel Jack, Peregrine Pickle, Roderick Random, Tom Jones y Joseph Andrews culminan su periplo vital en una posición social mejor que lo que empezaron. Tras la transformación psicológica experimentada por el protagonista en la prueba final, accede a una nueva vida renovada. La ideología precapitalista, asociada a las doctrinas religiosas protestantes de la época¹²⁰, no podía cerrar las puertas al triunfo individual. Un creyente puritano como Daniel Defoe asocia indisolublemente fe y prosperidad económica como premio a esa fidelidad a Dios y a sus mandatos. La conversión de su protagonista en la prisión de New Gate la prepara para el triunfo material como hacendada en Virginia, símbolo del reconocimiento divino. La picaresca inglesa rompe con el maniqueísmo del *Guzmán de Alfarache*, que desvinculaba lo material de lo espiritual, al asociar la transformación espiritual con la recompensa material. Así, *Moll Flanders* se convierte en la expresión literaria de una nueva visión de la vida, unida indisolublemente al materialismo creciente y al interés por lo terrenal sobre los que se funda el capitalismo incipiente. La naciente sociedad de mercado requiere una simbología y una ética cultural que valore positivamente la acumulación de bienes y de riquezas como señal de bendición divina, para, de este modo, estimular la actividad humana y el trabajo individual y social. Cerrarle al protagonista la posibilidad de

¹¹⁹ Cfr. M. Harris, *Antropología cultural*, cit., p. 297.

¹²⁰ Cfr. M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, cit.

ascenso social, como hacía la picaresca española, sería entrar en contradicción con la moral individualista y materialista propia del capitalismo emergente.

Henry Fielding tampoco le niega la posibilidad de medro a su protagonista, pero no va tan lejos como Daniel Defoe. Tom Jones también se enfrenta al cambio de estado, pero no por cuestiones materiales, sino sentimentales. Su objetivo fundamental es casarse con Sophia, y sólo subsidiariamente medrar económicamente. Su triunfo final es coherente con la nueva filosofía ilustrada y con los valores capitalistas, pero la relación no es tan evidente como en *Moll Flanders*, ya que Fielding no vincula directamente triunfo vital y triunfo material. Por tanto, en el final feliz de la obra hay a partes iguales filosofía ilustrada y capitalismo, por un lado, y gusto de la época y convenciones de género, por otro.

4. 3. 2. LOS PERSONAJES

Para analizar la función de los personajes en la novela picaresca española e inglesa, nos serviremos del ya comentado esquema actancias de Algirdas J. Greimas, que contempla los siguientes actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Por lo que respecta al *sujeto*, o protagonista, el funcional-estructuralismo difícilmente puede explicar la relación del pícaro español con su sociedad y su cultura, ya que el rol que desempeña es una anomalía. Guzmán, Pablos y Justina se enfrentan a una sociedad absolutamente inmovilista con respecto a su voluntad de medro. En este sentido, el pícaro es la expresión de las críticas de Clifford Geertz¹²¹ a las concepciones estratigráficas de la cultura y un ejemplo de fenómeno disfuncional. José Antonio Maraval relaciona el fenómeno picaresco con el hecho de que la España del siglo XVII sea una sociedad en crisis y tránsito de modos de producción tradicionales a la sociedad de mercado. De acuerdo con este historiador, el pícaro representa a los movimientos precapitalistas en lucha con el viejo e inmovilista sistema feudal¹²².

Fenómeno análogo tiene lugar en la picaresca inglesa: el pícaro, símbolo de las nuevas fuerzas sociales, se enfrenta a las estructuras de una sociedad en decadencia. Sin embargo, ha pasado un siglo y median miles de kilómetros entre las culturas que vieron nacer a *Guzmán de Alfarache* y a *Moll Flanders*. El pícaro ya no es un fenómeno

¹²¹ Cfr. C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, cit.

¹²² Cfr. J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit.

disfuncional, sino el símbolo de una sociedad en tránsito, del modo en que las nuevas formas capitalistas están reemplazando al viejo sistema, de ahí que el periplo de los pícaros ingleses no culmine en fracaso.

En cuanto al *objeto*, o fin de la acción del sujeto, del pícaro español, puede decirse que el estímulo que mueve su acción es el medro social. La finalidad última de todo su periplo vital es el cambio de estatus hacia uno mejor. Ello es posible gracias a que la sociedad está en proceso de cambio. La superestructura medieval aceptaba que el sistema estaba organizado de una determinada manera por voluntad divina, de modo que los individuos asumían la rígida partición en clases sociales. Sin embargo, con la llegada del renacimiento y los avances científicos y sociales, se produjo una serie de transformaciones en la superestructura. Surge la idea de progreso, de la responsabilidad humana y, por tanto, de que las cosas pueden cambiar. Como hemos señalado al describir la cultura del siglo XVII español, el barroco supone una reacción ultraconservadora a los movimientos renacentistas que amenazaban con desequilibrar el viejo equilibrio de fuerzas. Se pretende mantener la pirámide social medieval, pero es necesario que, en lugar de fundamentarse en la fuerza de las armas, lo haga en la propiedad. La movilidad social sigue siendo una amenaza como lo era en la Edad Media, y de ahí que la sociedad en su conjunto funcione como el *oponente* en las concreciones del motivo picaresco español del siglo XVII. Para la cohesión social es necesario que todos los miembros de esa sociedad estén de acuerdo con la asignación de roles. El pícaro no se resigna a su suerte y se empeña en medrar socialmente; de ahí que la sociedad en su conjunto les sea hostil. Sin embargo, sería erróneo transmitir una imagen de la sociedad barroca como una sociedad completamente inmovilista, a imagen y semejanza de la medieval. Según Maravall,

“De no haberse dado en los siglos XVI y XVII -cualesquiera que sean las diferencias entre ellos- más que un estricto modelo tradicional, no se hubiera producido la novela picaresca y su auge; para ello, hacía falta que esa imagen de sociedad inmovilista subsistiera, pero erosionada de forma tal que fuera posible en ciertos casos llegar correctamente al cambio ascendente de estado, y en segundo lugar, que, a la sombra de esta novedad de elevación, algunos, engañosamente, se lanzaran a conseguirlo con malas artes (artes, quiero decir, juzgadas ilícitas en la época)”¹²³.

¹²³ J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 359.

El objeto de *Moll Flanders* también es el ascenso social. Pretende ser una dama, y así se lo dice a su nodriza cuando se ve en riesgo de tener que ir a servir. Su oponente también es la sociedad que le rodea. Sin embargo, los motivos de esta hostilidad no son los mismos que en la picaresca española. En España todavía imperaban los valores tradicionales del catolicismo que valoraban la pobreza y la sumisión. La reforma protestante, sobre todo el calvinismo, rompe con esta moral y propone unos valores nuevos. Gracias a las ciencias positivas había surgido la ideología del racionalismo, según la cual los seres humanos nacemos con la mente vacía y la vamos llenando de conocimiento con la experiencia. El hombre, por tanto, es bueno por naturaleza. No hay nada malo en la voluntad de medro del pícaro. De hecho, es el deber de todo ser humano. Los individuos deben buscar el éxito económico, ya que este es una prueba del favor divino. La realidad material y espiritual son una misma cosa. La sociedad no le es hostil a *Moll Flanders* por su intento de ascender socialmente, sino porque las armas que utiliza son desviadas. Desde el punto de vista calvinista, es el trabajo lo que nos hace producir bienes y fortuna para ser felices y continuar la obra de Dios en la tierra. *Moll Flanders* no trata de medrar socialmente gracias a su trabajo, y precisamente ahí es donde reside su pecado. La sociedad no le es hostil porque quiera mejorar, sino porque lo hace utilizando medios ilegítimos.

El caso de *Tom Jones* es complejo y ambiguo, ya que en su objeto se mezclan al mismo tiempo cuestiones sociales y sentimentales. El primer y más evidente objeto de Tom es casarse con Sophia Western, por lo que podría entenderse la obra como una ficción sentimental. Sin embargo, tras esta voluntad de Tom hay un trasfondo social, ya que el matrimonio con Sophia supondría inevitablemente el ascenso social del protagonista -la heroína pertenece a la nobleza rural-. La sociedad se opone a Tom Jones porque este matrimonio contravendría los rígidos convencionalismos sociales que impedían el matrimonio entre diferentes clases. En nuestra opinión, interpretar *Tom Jones* como *Moll Flanders* o *Guzmán de Alfarache* sería un error tan grave como sostener que se trata de una simple ficción sentimental. La obra de Henry Fielding es la expresión simbólica de una sociedad dividida rígidamente en clases, que antepone cuestiones materiales y sociales a los sentimientos de los individuos. No es la expresión de los valores del capitalismo incipiente a través de un protagonista que lucha contra los elementos para obtener bienes materiales. Tom Jones no aspira al matrimonio con Sophia Western porque gracias a él pueda ascender de clase social, sino porque

realmente la ama. Sin ninguna duda, si su amada perteneciese al estrato social más bajo, el noble protagonista se hubiese casado con ella, aunque este gesto acarrease descender en la pirámide social en lugar de ascender.

En cuanto a la relación del sujeto-protagonista con los personajes secundarios, que pueden actuar como ayudantes, oponentes, destinadores o destinatarios, conviene señalar la llamativa y absoluta falta de sentimientos de la picaresca española. Frente a las novelas de caballerías o las novelas pastoriles, los pícaros españoles no sienten nada por nadie¹²⁴. Es rarísimo encontrarse con referencias sentimentales en el *Guzmán de Alfarache* y en *El Buscón*. Guzmán se casa por amor, pero apenas si se habla de los sentimientos del protagonista. Parece, en este sentido, una excusa utilizada por el autor para casar a su protagonista. El casamiento se narra en apenas un par de líneas, y enseguida se pasa a las infidelidades de su mujer y al ejercicio de proxeneta de Guzmán. Pablos no sólo no tiene amigos, sino que no duda en traicionar a cualquiera con el que se cruce, incluyendo a don Diego, que tanto bien le ha hecho. Esta ausencia de sentimientos se debe a la concepción barroca de que el hombre es un lobo para el hombre. En la novela picaresca el protagonista padece una soledad absoluta porque no puede fiarse de nadie, está sólo en la sociedad.

En consonancia con esta concepción de la vida como lucha continua entre todos los hombres, los personajes secundarios de la novela picaresca española son siempre instrumentalizados por el protagonista. Quizá con la única excepción de Sayavedra, no hay un solo sentimiento positivo por parte del pícaro hacia sus semejantes. La vida es lucha, el hombre está solo y por eso el pícaro utiliza en su interés a todas las personas con las que se cruza en su deambular.

No sucede lo mismo en la picaresca inglesa, ya que la filosofía inglesa del siglo XVIII no consideraba al hombre malo por naturaleza. Moll Flanders tiene amigas o, por lo menos, personas que siempre están de su lado. Su *governess* o la mujer que se acaba casando con el capitán en Mint, no sólo gozan de la simpatía de la protagonista, sino que son ayudadas por esta y a su vez la ayudan. Tampoco se puede decir que alguno de los maridos de Moll Flanders sea mala persona. Incluso los que la engañan (como el católico, cuando se enteran de que ya no tiene nada) le ofrecen todo lo que tienen. Y ella, por su parte, ama sinceramente a alguno de ellos. Tom Jones también tiene amigos

¹²⁴ Cfr. E. Tierno Galván, "Notas sobre el Barroco", en *Escritos*, Madrid, Tecnos, 1971, pp. 224-242.

-El guardabosque, Nigntingale, Partridge, la señora Millers, la criada de Sophia, George el negro, etc.-, y sus sentimientos amorosos por Sophia Western son sinceros. Pero sería un error considerar que los pícaros ingleses actúan en comunidad. Su interés principal es personal, sobre todo en *Moll Flanders*. La filosofía individualista capitalista jamás escogería como protagonista a un individuo que se sacrificase por la colectividad como, por ejemplo, los futuros héroes de Gorki.

Por lo demás, existe cierta correspondencia entre la caracterización de los protagonistas de las obras y la cultura en la que estas son concebidas. Así, una sociedad guerrera y religiosa como la medieval escoge como protagonista de los cantares de gesta a un soldado y a un santo para las obras de Gonzalo de Berceo, y una sociedad científica como la que surge en Europa a partir del siglo XIX tiende a colocar en el centro de las obras a un detective que utiliza el mismo razonamiento hipotético-deductivo propio del método científico. El pícaro también encarna las características que definen a su sociedad, pero, en lugar de representar las que se consideran positivas, representa todas aquellas que se rechazan; de ahí que podamos hablar con total propiedad de un antihéroe. La voluntad de medro en España, y la voluntad de hacerlo al margen del trabajo y del comercio en Inglaterra, hacen que se asocien al pícaro todos los vicios imaginables -lujuria, egoísmo, codicia, cobardía, etc...-. Tom Jones vuelve a ser una excepción en este aspecto, ya que el muchacho es fundamentalmente una buena persona, con la única excepción de cierta tendencia a la lujuria que, en todo momento, es contemplada con cierta comprensión por Henry Fielding. Una novela que refleja el conflicto entre los sentimientos y las convenciones, los intereses y la moral social, no podía escoger como protagonista a un antihéroe, sino un personaje humano redondo, con sus aristas, sus virtudes y sus defectos.

Con la excepción de Guzmán de Alfarache, todos los pícaros españoles son planos. Los hombres son malos por naturaleza, por lo que no cambian. Guzmán y los pícaros ingleses sufren un cambio hacia el final de su periplo vital provocado por su conversión religiosa. Para que su personalidad esté en consonancia con la moral social, Guzmán renuncia al mundo y se vuelve hacia Dios, y Moll Flanders se convierte y se vuelve una honrada hacendada en Virginia. El resto de los personajes que aparecen en el motivo picaresco, independientemente de que sea en España o en Inglaterra, carecen de contenido psíquico singularizado, ya que son meros instrumentos o representaciones de la sociedad hostil al protagonista, que lo rechaza por su comportamiento. De ahí que

entre el protagonista y el resto de personajes se dé una relación de oposición.

4. 3. 3. EL TIEMPO

El tiempo del motivo picaresco se estructura en torno a la oposición entre el momento de la narración y el momento de lo narrado. Ya maduros, los pícaros, desde el conocimiento de la vida que les ha dado la experiencia, deciden contar su periplo vital. En la picaresca española la oposición entre estos dos tiempos pone de manifiesto que poco o nada ha cambiado en la vida del pícaro. Esa voluntad de medro que mueve la acción en el tiempo de lo narrado no ha sido satisfecha. El pícaro está en la misma posición social tanto en el tiempo de lo narrado como en el tiempo de la narración. El inmovilismo de la estructura social a la que pertenecían Mateo Alemán o Quevedo no permitía ascensos sociales, y de ahí que, aunque el tiempo haya pasado, el pícaro siga en la misma posición social que de la que partió. La oposición entre los dos tiempos no implica cambio.

El único cambio permitido es el que experimenta Guzmán. Este pícaro no consigue hacerse rico como era su intención al comienzo del tiempo de lo narrado, pero si ha logrado un cambio espiritual, una aspiración legítima que pueden tener las clases populares en una estructura social tan inmovilista como la España del barroco.

Por el contrario, en la picaresca inglesa la oposición entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado sí implica cambio. Tom y Moll sí alcanzan sus objetivos porque el precapitalismo incipiente necesita esa posibilidad de cambio.

Por otra parte, como la cuestión fundamental en el motivo picaresco es la degradación del protagonista, ya sea como fase previa a una conversión final -como en el caso de Guzmán, Moll Flanders o Tom Jones-, ya sea como prueba de la vileza moral del protagonista -Pablos-, los únicos lances que son narrados por medio de escenas son los que ponen de manifiesto esta degradación moral. El resto de la acción es tratada siempre por medio de resúmenes, cuando no de elipsis.

En España, la función de las escenas es moralizadora. El tiempo se detiene en escenas para señalar bien la degradación moral de un individuo que trata de medrar y que, por lo tanto, va en contra del sistema. En Inglaterra, la función de estas escenas, además de degradar al pícaro, es la de escenificar y simbolizar la lucha del individuo contra la sociedad y cómo esta se opone al deber que tienen todos los hombres de

mejorar socialmente.

4. 3. 4. EL ESPACIO

La concepción barroca de la vida como continuo movimiento también se proyecta sobre el espacio, y convierte el motivo picaresco en un viaje. Los protagonistas se desplazan en el espacio como el tiempo que fluye continuamente de forma azarosa. Esta correspondencia entre tiempo y espacio no es exclusiva de la literatura, y también la podemos ver en los cuadros de Rubens, en los que se suele representar a alguien en movimiento, o los cuadros de Velázquez, en los que se refleja un instante que da sensación de movimiento -el ejemplo más claro de este pintor es la rueca de *Las hilanderas*-.

El espacio donde se mueve el pícaro es la ciudad, y de ahí que cada novela picaresca vaya ligada a una o varias ciudades. Frente a don Quijote, que todavía vive en un mundo medieval, el espacio natural del pícaro es la ciudad. Si el pícaro va por caminos rurales, es de paso. Siempre va a ciudades o viene de ellas. Sus conflictos, como es propio de la nueva sociedad precapitalista, son ciudadanos. Durante los reinados de Felipe II y Felipe III se dio un auge considerable de las ciudades, que, con sus aglomeraciones y sus condiciones de vida, eran el caldo de cultivo perfecto para el auge de la delincuencia picaresca. Asimismo, en la gran ciudad se dieron las condiciones de anonimato que favorecían al pícaro y que le permitían hacer su voluntad. Aunque no sea su lugar de origen, sí es su ecosistema de acción, ya que le ofrece infinitud de posibilidades. En la ciudad puede pasar desapercibido, lo que es su mejor sistema de protección, y en ella hay individuos de todas clases mezclados, lo que le permite llevar el propio juego con unos y con otros aprovechándose de todos.

El rito de iniciación del pícaro supone un cambio en el espacio, lo que implica cruzar la frontera o el umbral de la ciudad. El rito de iniciación se proyecta simbólicamente sobre un cambio espacial. Se cruza la frontera física de la ciudad porque hay una relación de semejanza entre el cruce de umbral en la vida y una peregrinación o viaje. Se traspasa el umbral de la aldea y se entra en la ciudad del mismo modo que se deja atrás la etapa anterior de la vida para desempeñar un nuevo rol. Sin embargo, sería conveniente no confundir la iniciación picaresca en la ciudad con un rito de paso material, como sería cruzar una frontera en un viaje. El viaje del

pícaro hacia la ciudad es un paso espiritual porque “no es el acto de pasar lo que constituye el tránsito, sino que es una potencia individualizada en la que asegura ese paso inmaterialmente”¹²⁵.

4. 3. 5. EL NARRADOR

Von Martin relaciona la narración autobiográfica del motivo picaresco con el individualismo asociado al renacimiento¹²⁶. En conformidad con la ideología renacentista, el hombre se hace a sí mismo, y de ahí que sea él su propio biógrafo. Probablemente exista cierta relación causal entre la narración autobiográfica y el individualismo renacentista, pero limitar la explicación causal a esta única dirección sería simplificar demasiado.

Francisco Rico relaciona la autobiografía y el punto de vista con la naturaleza social del pícaro¹²⁷. El narrador de una novela de caballerías es siempre un mago o un historiador que cuenta la historia porque es digna de recordarse. No le sucede lo mismo al pícaro, cuya infamante procedencia social lo deslegitima para ser el protagonista de una narración. El pícaro cuenta su propia historia porque no tiene quien lo haga, no tiene panegiristas. Francisco Rico, refiriéndose al *Lazarillo*, sostiene que la picaresca cuenta una historia de “menudencias”, lo que explica que no se pueda presentar como una crónica ni como cualquier otro género clásico sujeto a las preceptivas. Para solucionar este problema, el narrador del *Lazarillo* nos presenta la historia en primera persona en forma de carta ficticia. No podría tratarse en ningún caso de una crónica, porque ningún lector se creería que una “personilla” levantase acta de sus hechos. El autor necesitaba un pretexto para contar la historia, y lo encontró en la epístola que sirve de confesión y de justificación de Lázaro ante “vuesa merced”. Lo mismo sucede con Pablos y Moll Flanders: cuentan la historia en primera persona por una cuestión de verosimilitud. En este sentido, Daniel Defoe da un paso más allá al interpolar entre la narración de su protagonista y el texto que tiene delante el lector a un supuesto editor que corrigió el texto. Moll Flanders, una desheredada social, no puede ser objeto de interés para ningún narrador, pero como tampoco es verosímil que una delincuente

¹²⁵ A. van Gennepe, *Los ritos de paso*, cit., p. 39.

¹²⁶ Cfr. A. von Martin, *Sociología del Renacimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 43.

¹²⁷ Cfr. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, cit.

tenga la capacidad de escribir una novela con cierto estilo, Daniel Defoe aproxima su narración a las biografías de delincuentes tan de moda en la época.

Tom Jones vuelve a ser una excepción en este sentido. En rigor, Tom pertenece a las clases altas, ya que resulta ser finalmente el sobrino del señor Allworthy, por lo que contar su historia no es un desdoro, y Henry Fielding puede permitirse un narrador en tercera persona.

5. EXPLICACIÓN FUNCIONAL DEL MOTIVO PICARESCO

Las explicaciones estructurales relacionan los diferentes elementos que componen el motivo entre sí, es decir, analizan las diferentes funciones en el contexto del texto literario. Las explicaciones funcionales analizan la función del texto en relación con el contexto sociocultural en el que se origina.

5. 1. PICARESCA Y PELIGRO

Mary Douglas sostiene en *Pureza y peligro* que aquellos fenómenos que son culturalmente contradictorios o ambiguos son automáticamente rechazados¹. Según esta antropóloga, percibir es permitir que una impresión externa prefabricada sea captada por nuestro entendimiento. Los seres humanos tenemos en la mente una serie de esquemas previos -representaciones colectivas- en los que tendemos a colocar o encajar los estímulos externos que nos llegan. Las sugerencias externas que se ajustan bien a nuestros esquemas son aceptadas inmediatamente; tendemos a tratar las ambiguas como si encajasen imperfectamente en el esquema, y a rechazar las contradictorias: “los hechos incómodos, que se niegan a ajustarse, tendemos a ignorarlos o a distorsionarlos para que no turben estos supuestos establecidos. Cualquier cosa de la que tenemos noticia es, de un modo general, seleccionada y organizada en el mismo acto de percibir”².

A medida que los seres humanos vamos creciendo y va pasando el tiempo, acumulamos gran cantidad de sugerencias atendiendo a los criterios que acabamos de señalar. De este modo vamos confirmando nuestros esquemas mentales -todo lo que no encaja es rechazado- y así, poco a poco, vamos construyendo prejuicios conservadores. Estos prejuicios nos infunden confianza y, cuando nos topamos con estímulos que no encajan en ellos, normalmente nos provocan sensaciones desagradables. Evidentemente, esto no siempre es así, y, en ciertos casos, no sentimos rechazo ante la ambigüedad, como suele ocurrir en el caso de la poesía, que es ambigua. Asimismo, los individuos poseemos la facultad de cambiar o revisar nuestros esquemas mentales. Esta revisión es relativamente fácil a nivel individual, pero, según Mary Douglas, es mucho más

¹ Cfr. M. Douglas, *Pureza y peligro*, cit.

² *Ibidem*, p. 56,

complejo cuando se trata de cuestiones culturales, ya que cambiar de cultura es mucho más difícil que cambiar de opinión. Según Douglas,

“no es imposible que un individuo someta a revisión su propio esquema personal de clasificación. Pero ningún individuo vive aislado y habrá recibido su esquema de otros, siquiera sea parcialmente.

La cultura, en el sentido de los valores públicos establecidos de una comunidad, mediatiza las experiencias de los individuos. Provee de antemano algunas categorías básicas y configuraciones positivas en que las ideas y los valores se hallan pulcramente ordenados. Y por encima de todo, goza de autoridad, ya que induce a cada uno a consentir porque los demás también consienten. Pero su carácter público hace más rígidas sus categorías. Un particular puede o no revisar sus supuestos. Se trata de un asunto privado. Pero las categorías culturales pertenecen a la cosa pública. No pueden ser fácilmente sometidas a revisión”³.

Como es de suponer, cualquier cultura se enfrenta con cierto número de anomalías que no encajan bien dentro del sistema o esquema cultural común. Hay cinco opciones de respuesta ante estas anomalías. En primer lugar, las anomalías pueden ser reajustadas dentro del sistema:

“Por ejemplo, cuando tiene lugar un nacimiento monstruoso las líneas de demarcación entre lo humano y lo animal pueden verse amenazadas. Si podemos rotular el nacimiento monstruoso como acontecimiento de un género peculiar, las categorías podrán ser reconstituidas. Así, los nuer consideran los partos monstruosos como crías de hipopótamo que nacen accidentalmente de los seres humanos; con esta rotulación la acción apropiada es clara. Dulcemente los arrojan al río, al que pertenecen”⁴.

En segundo lugar, la anomalía puede ser controlada físicamente:

“Así, en algunas tribus del oeste de África la regla de que se debe matar a los gemelos tan pronto nacen elimina una anomalía social, si se sostiene que dos seres humanos no pueden nacer del mismo vientre al mismo tiempo. O tómese a los gallos que cantan de noche: si al punto se les retuerce el pescuezo, no viven para contradecir la definición de que cantan al amanecer”⁵.

En tercer lugar, se puede diseñar una regla para evitar las anomalías y reforzar de

³ *Ibidem*, p. 59.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

este modo las definiciones con las que esta anomalía parece no estar conforme: “Así pues, allí donde el Levítico aborrece de los seres que reptan, debemos ver la abominación como el lado negativo del modelo de las cosas aprobadas”⁶.

En cuarto lugar, las anomalías pueden ser consideradas como peligrosas. A este respecto, Mary Douglas señala que los individuos no funcionamos como las instituciones. Mientras que los individuos, ante la anomalía, podemos intentar convencer a los demás o replantearnos nuestras convicciones, las instituciones, al considerarlas peligrosas, las ponen más allá de toda discusión.

Y, en último lugar, por medio del mito y del rito, podemos sublimar esas anomalías y reintroducirlas en el sistema de representaciones colectivas culturales. Nos enfrentamos a la anomalía desde el orden social, la reconocemos y, de este modo, la reinsertamos en los sistemas culturales:

“podemos emplear símbolos ambiguos en la poesía y en la mitología con el objeto de enriquecer el significado o de llamar la atención sobre otros niveles de existencia [...]. El rito, por usar los símbolos de la anomalía, puede incorporar el mal y la muerte junto con la vida y la bondad dentro de una configuración única y grandiosa [...]. Si la impureza es la materia fuera de sitio, debemos acercarnos a ella a través del orden”⁷.

Para relacionar estos conceptos de antropología simbólica con la antropología política, Mary Douglas sostiene que

“muchas ideas sobre el poder se basan en una idea de la sociedad como serie de formas que contrastan con los informes que tiene en derredor. Hay poder en las formas y otro poder en el área desdibujada, en los márgenes, en las líneas confusas y más allá de los límites extensos”⁸.

Cada estructura social posee una serie de símbolos en los que se manifiesta. Estas representaciones colectivas se consideran puras, no contaminadas. Todo aquello que no encaja dentro de estas representaciones colectivas se trata de impuro y se margina. El pícaro no encaja dentro de la estructura social porque no es ni rico ni pobre, ni tampoco acepta el rol que le ha sido asignado por nacimiento, sino que intenta

⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷ *Ibidem*, p. 60.

⁸ *Ibidem*, p. 134.

medrar socialmente. El pícaro es un ser marginal porque no encuentra su lugar en el sistema. El resto de la sociedad debe ser precavida con respecto a él porque se considera peligroso. La sensación de peligro que experimentaban los coetáneos a los pícaros españoles e ingleses es muy similar a la que hoy en día experimentamos con los expresidarios y el problema que estos tienen para encontrar trabajo, debido al miedo que suscitan en el resto de la sociedad. Tanto en el caso de los pícaros como en el de los expresidarios, si no existe un nuevo rito de asimilación, permanecen al margen del sistema junto con otras personas a los que se les atribuyen todas las acciones sociales equivocadas.

Sería conveniente señalar que las sociedades complejas no poseen un único sistema de representaciones colectivas. Como hemos señalado en más de una ocasión, las sociedades son polisistémicas; están compuestas por un número determinado de estratos que compiten entre sí por la posición central. Cada uno de estos estratos posee su propio sistema de representaciones colectivas que puede coincidir o no con las representaciones colectivas de otro estrato del polisistema. En su lucha por ocupar la posición central, los diferentes estratos del polisistema tratan de imponer a los demás sus representaciones colectivas, ya que estas implican una forma de entender la vida y, como hemos señalado cuando hablábamos del poder consensual, es mucho más eficaz la legitimación y el apoyo de la población que el uso de la fuerza. De acuerdo con Mary Douglas, hay cuatro clases de contaminación social: el peligro que amenaza las fronteras externas, el peligro que procede de la transgresión de las líneas internas del sistema, el peligro que aparece en los márgenes de las líneas y el peligro que parte de la contradicción interna, cuando algunos postulados básicos se hallan negados por otros postulados básicos, de modo que, en algunos aspectos, el sistema parece contradecirse a sí mismo⁹. La picaresca española e inglesa constituyen un claro ejemplo de esta última forma de peligrosidad social, ya que existe una clara contradicción entre el viejo sistema de clases sociales basado en la pirámide feudal y los nuevos modos de producción precapitalistas. Mary Douglas dice que la contaminación y la moral no tienen por qué estar siempre relacionadas, aunque en ocasiones puedan estarlo. Según ella, hay cuatro relaciones:

⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 165-166.

- “(1) Cuando una situación está moralmente mal definida una creencia de contaminación puede proporcionar la regla que determine post hoc si ha tenido o no lugar la infracción.
- (2) Cuando los principios morales entran en conflicto, una regla de contaminación puede reducir la confusión por el simple hecho de proporcionarle un motivo de inquietud.
- (3) Cuando una acción que se considera moralmente mala no provoca indignación moral, la creencia en las consecuencias perjudiciales de la contaminación puede tener el efecto de agravar la importancia de la ofensa, y de alinear así a la opinión pública del lado de lo que es justo.
- (4) Cuando las sanciones prácticas no refuerzan la indignación moral, las creencias de contaminación pueden proporcionar un medio de disuadir a los posibles malhechores”¹⁰.

Desde el punto de vista del estrato central del polisistema, la contaminación del pícaro es peligrosa, ya que amenaza su posición privilegiada, y de ahí que trate de cargar moralmente su ambigüedad en función de las cuatro relaciones apuntadas por Mary Douglas. Así sucede, como veremos, con la picaresca española. Desde el estrato central se utiliza la ambigüedad del pícaro para cargarlo con significados connotativos negativos, convirtiendo así la literatura construida en torno al el motivo picaresco en un instrumento al servicio del poder consensual. Sin embargo, el uso del motivo picaresco no tiene por qué ir siempre en esa dirección. Su carácter ambiguo puede ser usado por un estrato periférico para poner de manifiesto las contradicciones internas del sistema y atacar así al estrato central, como sucede, por ejemplo, en *Moll Flanders* o en *Tom Jones*.

5. 2. EL RITO DE INVERSIÓN Y EL RITO DE CRISIS

Cruzar la barrera social se considera una contaminación peligrosa que se debe evitar. Cuando se ataca a la comunidad desde fuera, el peligro externo fomenta la solidaridad de los miembros de la cultura. Cuando esto mismo se hace desde dentro, por obra de individuos indisolutos, estos pueden ser castigados y volver así a consolidar públicamente la estructura. Algunas contaminaciones son demasiado graves para permitir que sobreviva el ofensor, pero, en la mayoría de los casos, estas contaminaciones sólo exigen remedios muy sencillos que deshagan sus efectos. Para

¹⁰ *Ibidem*, p. 180.

ello, las diferentes culturas disponen de ritos para revertir, lavar, borrar y subsanar las contaminaciones. Gracias a ellas se pueden eliminar los efectos de la contaminación para satisfacción de todos en poco tiempo y con poco esfuerzo. Como señalaba Mary Douglas, tiene que haber un rito para que lo anómalo sea reinsertado. Esta es una de las funciones principales de los ritos. Así, por ejemplo, cuando un miembro de la sociedad ya no es un adulto, pero aún no desempeña ese rol, es ambiguo, porque no es niño ni adulto, no es una cosa ni la otra, está en el margen, en la frontera, en el limen. Para solucionar esta ambigüedad, surgen en las diferentes culturas los diferentes ritos de paso de niño a adulto. En este sentido, la picaresca funciona exactamente igual. Cuando nos referíamos a las explicaciones causales, veíamos que el viaje del pícaro se correspondía con un viaje iniciático que, a su vez, era la expresión simbólica de un rito de iniciación. Así pues, el pícaro, por medio de este rito, acaba siendo reabsorbido por la sociedad. El pícaro lleva a cabo todo su viaje para terminar en el puesto que se considera que le corresponde. Allí sus ansias de medro social terminan, y la sociedad ya no lo considera un personaje liminal o marginal, ya que, al colocarlo donde le corresponde, se convierte en un fenómeno puro y deja de estar contaminado. Toda la picaresca es un rito para reubicar a los pícaros en la sociedad, para reinsertarlos. Dependiendo del estrato del polisistema al que pertenezca la obra, el pícaro será situado en un lugar o en otro. En la picaresca española, que pertenece al estrato central del polisistema, este ser marginal que intenta medrar y, con ello, se opone a la moral de las clases privilegiadas y a sus intereses, es reubicado en el punto de partida -en la clase social más baja- y sus ansias de medro son suavizadas por la experiencia de la vida. Por el contrario, en *Moll Flanders* o en *Tom Jones*, los protagonistas acceden a una clase social superior. En ambos casos, los pícaros dejan de ser una anomalía: en la picaresca española sus ansias de medro desaparecen, y en la inglesa alcanzan lo que persiguen, con lo que dejan de ser ambiguos.

De acuerdo con Victor Turner, las sociedades se componen de estructura social y *communitas*. La estructura social es la estructura jerarquizada de la sociedad que está íntimamente ligada a la propiedad y de la que, de hecho, es su justificación. Victor Turner toma este concepto de estructura social de la antropología social británica, para la que la sociedad es un sistema de posiciones sociales, pudiendo tener ese sistema una estructura sedimentaria, jerárquica o ambas. Las unidades de esta estructura están constituidas por las relaciones entre estatus, roles y funciones. Según R. Firth,

“En los tipos de sociedades normalmente estudiados por los antropólogos, la estructura social puede incluir relaciones críticas o básicas surgidas de modo similar de un sistema de clases fundado en las relaciones con la tierra. Otros aspectos de estructura social surgen de la pertenencia a otras clases de grupos permanentes, tales como clanes, casas, grupos de edad o sociedades secretas, y otras relaciones básicas tienen su origen en la posición ocupada del sistema de parentesco”¹¹.

La *communitas* es el momento y el espacio social en el que las leyes jerárquicas de la estructura se difuminan hasta desaparecer. La *communitas* surge de la idea de que existe un vínculo entre todos los miembros de la sociedad y, por tanto, en ella todos los hombres son iguales. A juicio de V. Turner,

“(la *communitas*) surge de forma reconocible durante el período liminal, es el de la sociedad en cuanto comitatus, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual”¹².

En toda sociedad tiene que haber un equilibrio entre la estructura y la *communitas*, ya que, en caso contrario, perdería flexibilidad y las tensiones sociales podrían llegar a ser insoportables. Como dice Turner,

“la acción estructural no tarda en volverse árida y mecánica si quienes participan en ella no se sumergen periódicamente en el abismo regenerador de la *communitas*. Lo más sabio es encontrar en todo momento la relación apropiada entre estructura y *communitas* bajo las circunstancias dadas de tiempo y lugar, aceptar cada modalidad cuando es superior sin que ello signifique rechazar la otra, y no aferrarse a ninguna una vez que haya perdido el impulso momentáneo”¹³.

El mito y el rito forman parte del dominio de la *communitas*. De acuerdo con Victor Turner, hay dos formas de ritos de paso: los ritos de crisis y los ritos de inversión. Los primeros son ritos por los cuales el sujeto es transferido de forma irreversible de una posición inferior a otra superior. Es un rito de elevación de estatus en un sistema de

¹¹ R. Firth, *Elements of social organization*, London, Watts and Company, 1951, p. 32.

¹² V. Turner, *El proceso ritual*, cit., p. 103.

¹³ *Ibidem*, p. 145.

posiciones sociales institucionalizadas¹⁴. Los segundos son ritos ligados a momentos regidos por el calendario que se repiten cíclicamente. Suelen implicar a una colectividad, y en ellos se da una inversión de las posiciones que ocupaban los individuos en la estructura. Durante la *communitas*, lo alto se pone bajo y lo bajo se pone alto. En este tipo de ritos, los individuos que pertenecen a posiciones estructurales inferiores imitan la categoría y las atribuciones de las superiores, hasta llegar a veces a disponerse en una jerarquía remedadora de los superiores: “Tales ritos pueden ser descritos como ritos de inversión de estatus y a menudo van acompañados de un comportamiento agresivo, tanto verbal como no verbal, durante el cual los inferiores insultan y hasta maltratan físicamente a sus superiores”¹⁵. Los ritos de crisis son los ritos de las clases dominantes, en los que los fuertes se hacen cada vez más fuertes, y los individuos ascienden por la pirámide social. Los ritos de inversión son los de los individuos puramente débiles. La humillación sólo tiene lugar durante la liminalidad, ya que será una inversión temporal, y supone un renacimiento para volver a empezar una nueva vida. Ejemplo de rito de inversión es el rito de paso del Kanongesha de los ndembu, que recoge Victor Turner en su obra, y que nosotros hemos descrito en la dimensión universal de las explicaciones causales¹⁶. En este rito, al futuro jefe de la tribu se le humilla insultándolo y obligándolo a comportarse como un esclavo. Ejemplo del rito de crisis es el carnaval, momento en el que toda la sociedad sale a la calle y todo le está permitido a los individuos: comportarse los hombres como mujeres, los pobres como ricos, la risa hiriente...¹⁷. Mientras que la naturaleza de los ritos de inversión invita a la risa, a la fiesta y al desenfado, y siempre tienen, por tanto, un componente cómico, los ritos de crisis son ambiguos. Los ritos de crisis poseen cierto componente serio, ya que el cambio de estatus ha de ser reconocido socialmente y, al mismo tiempo, durante la fase de liminalidad es frecuente que se humille a los neófitos, como hemos visto por ejemplo en el caso del rey ndembu, por lo que podemos encontrar elementos festivos y cómicos durante esta fase.

Como hemos señalado, existe cierta correspondencia entre la literatura construida en torno al motivo del viaje iniciático y los ritos de paso. La literatura

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 171.

¹⁵ *Ibidem*, cit, p. 171.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 106-108.

¹⁷ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit.

expresa simbólicamente lo que la sociedad expresa por medio del ritual. Traducido a la literatura, la diferencia entre el rito de crisis y el rito de inversión es la que hay entre Perceval y Pulgarcito. En el primer caso, un caballero, representante del estado social dominante, eleva su estatus, y, en el segundo, un ser diminuto lleva a cabo hazañas dignas de un gigante. El motivo picaresco, que también está construido en torno a un viaje iniciático, se construye igualmente en torno a estas dos formas rituales. Moll Flanders y Tom Jones son ritos de paso en los que los protagonistas, tras una serie de peripecias, acaban alcanzando un estatus diferente del que partían. Moll Flanders empieza siendo una huérfana cuidada por una nodriza de caridad y termina siendo una rica hacendada en Virginia; y Tom pasa de ser expósito a ser reconocido socialmente como el hijo de un caballero noble y a casarse con una aristócrata rural. El *Guzmán de Alfarache* y *La vida del Buscón llamado Pablos* se construyen como los ritos de inversión. Durante un periodo más o menos largo de sus vidas, los protagonistas de estas dos obras se comportan como si fuesen señores y tuviesen la posibilidad de cambiar de estatus. Evidentemente, el lector sabe perfectamente que esto no es más que un juego, porque a las clases populares les está vedado ascender a la cúspide de la pirámide social. Pablos acaba siendo un prófugo de la justicia y Guzmán termina condenado a galeras. Sin embargo, durante el camino, los protagonistas han tenido la oportunidad de comportarse de acuerdo a un rol o estatus social que no les correspondía -lo bajo se pone alto- y se ha robado, estafado y engañado a personajes de alto estatus para rebajarlos -lo alto se pone bajo-.

Esta naturaleza cómica o seria de las diferentes concreciones del motivo picaresco es fácilmente explicable si atendemos a la relación de este motivo con los ritos de inversión y los ritos de crisis. *El Buscón*, el *Guzmán de Alfarache* y, en general, toda la picaresca española responden al esquema de los ritos de inversión. Como el pícaro es un personaje bajo que intenta medrar socialmente, en ocasiones se hace pasar por un personaje de mayor alcurnia y, por medio de sus engaños y burlas, rebaja la los personajes de mayor categoría que se cruzan por su camino. Sin embargo, este intento no lleva a ninguna parte. El pícaro acaba sus días en el mismo lugar en el que empezó, del mismo modo que, cuando terminan los días de carnaval, vuelve a empezar la vida corriente de la población. En los ritos de inversión, lo alto se pone bajo y lo bajo alto y, como hemos visto, una de las formas de la risa era la trasposición de lo solemne en lo coloquial, y viceversa. De ahí que en este tipo de ritos y en las novelas que se

construyen en conformidad con ellos siempre haya un cierto tono festivo y cómico.

Tom Jones y *Moll Flanders* responden al esquema de los ritos de crisis. Son obras cómicas porque, con frecuencia, en este tipo de ritos, las pruebas incluyen humillaciones y degradaciones del sujeto para inculcar las virtudes de la humildad y la paciencia (como ocurre en el citado caso del rey de los ndembu que es insultado y tratado como un esclavo). Este rebajamiento del sujeto, sobre todo si se hace a través de la literatura, puede tener una dimensión cómica, ya que volvemos una vez más a la transposición de lo solemne en vulgar.

5. 3. MATEO ALEMÁN Y QUEVEDO: RITO DE INVERSIÓN Y RENOVACIÓN DEL ESTRATO CENTRAL DEL POLISISTEMA

La ambigüedad del pícaro es contemplada desde el estrato central del polisistema como un peligro. Mary Douglas sostenía que todas las culturas poseen una serie de ritos para reinsertar en la sociedad aquellos fenómenos ambiguos que se consideraban amenazantes. De este modo, la sociedad recupera su curso y puede continuar la vida normalmente. Los fenómenos ambiguos pueden ser reinsertados en la sociedad por medio de ritos de inversión o ritos de crisis. En ambos casos, la solución es conservadora, ya que la estructura social no se ve afectada. En los ritos de crisis los poderosos son más poderosos. En los ritos de inversión se renace para volver a empezar, pero no desde la nada, sino desde la misma estructura social. A diferencia de lo que sostiene Mijail Bajtin¹⁸, no hay nada subversivo en los ritos de inversión ni en el carnaval. Como decía Lampedusa, si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie. El cambio de papeles y la desaparición de las jerarquías propias de la estructura es sólo temporal. La *communitas* no es un estado definitivo, sino que es un periodo de tiempo muy delimitado que funciona como válvula de escape de las fricciones acumuladas en la vida cotidiana por culpa de la jerarquización social. Durante el tiempo de la *communitas*, los individuos nos desahogamos y nos liberamos de las tensiones que, si no fueran atenuadas, amenazarían la estructura social. Lo que queda al final del rito de inversión es una especie de punto muerto desde el que se puede volver a arrancar. Pero en absoluto se trata de una sociedad nueva. Tras el carnaval no empieza

¹⁸ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit.

una vida nueva, sino la misma, libre temporalmente de tensiones. Con el transcurrir del año, estas tensiones volverán a reproducirse y, cuarenta días antes de cuaresma, se disiparán de nuevo, y así, periódicamente, año tras año. Según Turner, “La liminalidad de la inversión de *status* puede compararse con la comedia, pues ambas se caracterizan por la burla y la inversión, pero nunca por la destrucción de las leyes estructurales y de quienes con fervor se apegan a ellas”¹⁹.

Guzmán de Alfarache y Pablos son seres marginales y, por lo tanto, ambiguos y peligrosos. Su voluntad de medro amenaza la posición central que ocupa la aristocracia y el clero, y a ambos se les somete a un rito de inversión conservador. Ambos eran seres anómalos y había que reinsertarlos. Pero no se les ofrece la solución progresista que sería ascender por la pirámide social, sino que a ambos se les sitúa tras su rito de paso donde les corresponde por nacimiento: Guzmán en las galeras y Pablos huyendo de la justicia. Idéntico resultado se les ofrece al resto de pícaros españoles: ni Lázaro²⁰, ni el Guitón Honofre, ni Justina, ni la hija de la Celestina, ni Doña Isidora -la prostituta protagonista de la novela de María de Zayas y Sotomayor-, ni el Andrés de *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ni el Lazarillo de Manzanares, ni Teresa de Manzanares, ni Trapaza, ni La Garduña de Sevilla, ni Gregorio Guadaña, ni Estebanillo González consiguen dejar de pertenecer a la inmensa masa de los desvalidos. No hay nada subversivo en la picaresca española. Es la solución conservadora ofrecida desde el estrato central del polisistema a un fenómeno marginal y, por tanto, peligroso. En este sentido, las diferentes concreciones del motivo picaresco español están al servicio de la difusión de la ideología del estrato central del polisistema.

Victor Turner pone de manifiesto el carácter conservador de los ritos de crisis y, por extensión, del motivo picaresco construido sobre este tipo de rito:

“los rituales de inversión de *status* ponen de manifiesto, a través de sus pautas simbólicas y de conducta, categorías sociales y formas de agrupamiento que se consideraban axiomáticas e inalterables tanto en esencia como en las relaciones entre sí. Desde un punto de vista cognitivo, nada pone más de relieve la

¹⁹ V. Turner, *El proceso ritual*, cit., p. 204.

²⁰ En este aspecto resulta necesario aclarar el caso de Lázaro. En cierta manera, el protagonista de *El Lazarillo de Tormes* mejora su posición social, ya que su puesto como pregonero le permite no pasar hambre. Sin embargo, no por esto ha abandonado las filas de los desfavorecidos. Lázaro sigue perteneciendo a la base de la pirámide social. Además, se ve en la obligación de hacer la vista gorda ante las infidelidades de su mujer con el cura para poder seguir desempeñando un empleo que le dé de comer.

regularidad que el absurdo o la paradoja: emocionalmente, nada agrada tanto como la conducta ilícita extravagante o temporalmente permitida. Los rituales de inversión de *status* aúnan ambos aspectos. Al hacer al bajo alto y al alto bajo, reafirman el principio jerárquico, y al remedar (a menudo hasta alcanzar límites caricaturescos) el bajo la conducta del alto y limitar las iniciativas de los orgullosos, subrayan la racionalidad de la conducta diaria y culturalmente predecible de los diversos estamentos de la sociedad”²¹.

Mary Douglas sostiene que los ritos de purificación no tienen por qué acabar negando las impurezas, sino que estas pueden afirmarse después de los ritos de renacimiento; pero, en todo caso, dichas impurezas deben afirmarse siempre debidamente reformuladas para que encajen como deben en la estructura social:

“El tipo especial de tratamiento que algunas religiones conceden a las anomalías y a las abominaciones con objeto de volverlas potencialmente buenas puede compararse con la transformación en abono de las malas hierbas y restos de césped. Este es el esquema de la respuesta a por qué las contaminaciones se emplean con frecuencia en los ritos de renovación cada vez que una estricta norma de pureza se impone en nuestras vidas, o bien resulta incómoda en grado sumo, o bien lleva a la contradicción si se la obedece al pie de la letra, o bien termina en hipocresía. Lo que se niega no por ello se suprime. El resto de la vida, que no se ajusta exactamente a las categorías aceptadas, sigue allí y reclama la atención”²².

De este modo, a través de las novelas picarescas españolas, el estrato central del polisistema reinserta un fenómeno anómalo como el pícaro. La sociedad española del siglo XVII daba como resultado ciertos individuos que pretendían medrar socialmente y que por ello atentaban contra el rígido sistema de clases. Incluyendo a estos individuos como protagonistas de motivos que desarrollaban el rito de inversión, el estrato central del polisistema los reinsertaba en la sociedad, pero sin otorgarles un nuevo estatus. No se negaba la impureza del pícaro como sujeto social, sino que se le hacía objeto de un rito de inversión para utilizar esa impureza en beneficio propio.

Este carácter conservador del rito de inversión presente en la novela picaresca española se ve reforzado por la carga moral que los diferentes autores proyectan sobre los personajes. Mary Douglas decía que cuando una acción no provoca la indignación moral, la creencia en las consecuencias perjudiciales de la contaminación podría agravar

²¹ V. Turner, *El Proceso Ritual*, cit., p. 180.

²² M. Douglas, *Pureza y peligro*, cit., p. 218-219.

la importancia de la ofensa, y así alinear a la opinión pública del lado de lo que es justo²³. El comportamiento del pícaro siempre va en detrimento de los demás miembros de la sociedad. Se asocia, de este modo, a un individuo en principio neutro, cuya única aspiración es cambiar de clase social, a una serie de acciones mezquinas para difundir una imagen negativa de él. Así, al carácter cíclico de la vida del pícaro, que acaba donde empezó, se suma la carga moral de la obra, que consigue alinear a la opinión pública en contra del pícaro atribuyéndole toda una serie de actividades nocivas para con sus semejantes.

Meyer Fortes²⁴ cree que los ritos de paso sirven para otorgar el debido reconocimiento al vínculo humano esencial y genérico sin el que es imposible la existencia de la sociedad, más que para que otorguen el sello de legitimidad a las posiciones estructuradas de una sociedad. Cuando el rey de Gran Bretaña manda a su hijo a cumplir una misión militar en relación de igualdad con otros soldados, o cuando los caballeros andantes corren aventuras sin ayudarse de otros miembros de su noble linaje, la comunidad se cohesiona, en opinión de Meyer Fortes, por encima de las posiciones jerárquicas de la estructura social. En nuestra opinión, el error de Meyer Fortes se deriva de no concebir las sociedades como polisistémicas. El hecho de que un relato literario como *El Cuento del Grial* o *Amadís de Gaula* escoja como héroe o protagonista a un representante del estrato central no es una cuestión baladí. Puede que durante las pruebas el héroe sea despojado de los atributos propios de su linaje, pero es indudable que el lector sabe que pertenece a una determinada clase social. Si el héroe triunfa prescindiendo de las ventajas que podría proporcionarle su linaje, es su propia naturaleza la que triunfa. De este modo, se hace apología del estrato al que pertenece el héroe y se crea una representación colectiva. Al menos en la concreción simbólico-artística de los ritos iniciáticos, sí que se trata de legitimar un sistema de posiciones sociales asociando unos valores éticos y morales a determinadas representaciones colectivas. Cuando el protagonista de un relato construido en torno a un rito de paso es un representante de un estrato central, triunfa porque se merece cambiar de posición social. Por el contrario, cuando el protagonista pertenece a un estrato periférico y la obra es compuesta por alguien que pertenece al estrato central, como es el caso de la

²³ Cfr. M. Douglas, *Pureza y peligro*, cit., p. 180.

²⁴ Cfr. M. Fortes, "Ritual and Office in Tribal Society" en M. Gluckmann (ed.), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, 1962, pp. 53-88.

novela picaresca española, el protagonista fracasa. Por medio de la literatura se crean representaciones colectivas y se cargan éticamente.

Los iniciandos de las clases altas son despojados de los atributos que los identifican como tales. Así sucede, como indica Turner, en la ceremonia de coronación del papa en la Cristiandad occidental, en la que

“se le exhorta a ser el *sentus servorum Dei*. Por supuesto, parte del rito tiene una función profiláctica, en palabras de Monica Wilson: el jefe tiene que dominarse a sí mismo en los ritos de forma que pueda controlarse después frente a las tentaciones del poder. Pero el rol del jefe humillado no es sino un ejemplo extremo de un tema recurrente en las situaciones liminales, el del despojamiento de atributos preliminares y postliminares [...]. Esto se da en muchas ceremonias bautismales de sectas cristianas o sincretistas de África como, por ejemplo, las del culto bwiti en el Gabón (según comunicación personal de Jarnes Fernández), y también se comprueba en el caso de la iniciación a la asociación funeraria ndembu de Chiwila. Todos los atributos que distinguen a las categorías y grupos en el orden social estructurado se hallan aquí simbólicamente en suspenso; los neófitos son meros entes en estado de transición y, por el momento, sin lugar ni posición”²⁵.

Sería interesante detenernos en el uso que hacen de la risa estos autores españoles que escriben desde el estrato central del polisistema. Como hemos señalado, el pícaro es considerado socialmente peligroso porque es impuro. Todo fenómeno impuro es desde un punto de vista estructural disfuncional. Esta disfuncionalidad provoca angustia en los miembros de la colectividad, ya que el pícaro constituye una forma de contaminación que pone de manifiesto una contradicción interna del sistema. Como decía Freud, la risa puede funcionar como mecanismo de defensa ante las angustias, porque el estallido de una carcajada supone el alivio de la tensión acumulada²⁶. Cuando un escritor escribe una obra acerca de un fenómeno disfuncional como la picaresca, tiene que posicionarse acerca de cuáles son las causas que provocan esa angustia y cuál sería el modo de solucionarla, ya que, una vez identificada la causa de la angustia, podría arrebatársele el poder por medio de la risa. Ante el problema que supone la picaresca hay dos respuestas posibles: o bien es la injusticia de la sociedad la que provoca que surjan fenómenos disfuncionales como el picarismo y, por tanto, para solucionar un fenómeno de esa naturaleza es necesario cambiar la sociedad, o, por el

²⁵ V. Turner, *El Proceso Ritual*, cit., p. 109.

²⁶ Cfr. S. Freud, *El chiste*, cit.

contrario, el picaresco es el resultado de la naturaleza humana desviada y, por tanto, la única forma de solución sería la represión. Como se ha señalado en reiteradas ocasiones, Mateo Alemán y Quevedo pertenecen al estrato central del polisistema, de modo que se posicionan de forma muy conservadora ante el picaresco. En su opinión, la causa de este fenómeno es la maldad humana e identifican el origen de la angustia en la naturaleza del pícaro. La solución que ofrecen, por tanto, consiste en arrebatarse el poder al pícaro peligroso por medio de la risa. Para ello, actúan sobre él todos los mecanismos de la risa. En primer lugar, se subvierten todos los atributos propios del pícaro para ridiculizarlo y convertirlo en un personaje inferior; en segundo lugar, por medio de esa subversión se consigue que los lectores no se identifiquen con él²⁷; en tercer lugar, la falta de identificación deriva inevitablemente en una sensación de superioridad del lector con respecto al pícaro²⁸; y, en cuarto lugar, se usa el carácter punitivo de la risa para castigar al pícaro por no comportarse de forma natural²⁹, ya que, en opinión de los escritores del estrato central del polisistema, lo natural sería conformarse con la posición social que le ha sido asignada al protagonista por nacimiento. De este modo, la función de la risa en Mateo Alemán y en Quevedo es la misma que había identificado Radcliffe-Brown para los chistes: es un instrumento que poseen las sociedades para reajustar la estructura social sin provocar grandes angustias en los individuos. Las fricciones provocadas por las relaciones sociales y las posiciones que desempeñan los individuos y las diferentes sociedades son superadas gracias a las relaciones jocosas, y así la estructura social permanece estable³⁰. Asimismo, atacando al pícaro por medio de la risa se contribuye a la creación de identidades colectivas y, por tanto, a la difusión de la ideología del estrato central del polisistema. La literatura humorística contribuye a la creación de entidades colectivas de manera negativa en mayor medida que de forma positiva. Como señalaba Davies, el humor se utiliza como instrumento de agresión hacia otros grupos, porque nada funciona mejor para crear un sentimiento de pertenencia que la existencia de un enemigo real o ficticio³¹.

Sin embargo, y pese a todo lo que acabamos de decir, sería injusto reducir el

²⁷ Cfr. Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, cit.

²⁸ Cfr. S. Langer, "The Comic Rhythm", cit.

²⁹ Cfr. H. Bergson, *La risa*, cit.

³⁰ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, "On joking relationships", cit y A. R. Radcliffe-Brown, "A further note on joking relationships", cit.

³¹ Cfr. C. Davies, *Ethnic Humor Around the World*, cit.

Guzmán de Alfarache y *El Buscón* a mera propaganda del estrato central del polisistema. Aunque la picaresca española sea conservadora y cargue contra los pícaros por considerarlos peligrosos, no aboga tan sólo por la represión brutal. Desde la novela picaresca se difunde la idea de que los pícaros son el resultado de un determinado modelo de sociedad, y que se deben reformar algunos aspectos para que los pícaros no sigan apareciendo y para que la sociedad no se venga abajo. En este sentido, además de una función de apología de la ideología del estrato central, estas dos novelas proponen ciertas reformas. De ahí que en la novela picaresca española aparezcan reiteradas críticas hacia distintos estamentos sociales. Así, Guzmán dice lo siguiente a propósito de los ricos:

“¡Cuán al revés corre un rico! ¡Qué viento en popa! ¡Con qué tranquilo mar navega! ¡Qué bonanza de cuidados! ¡Qué descuido de necesidades ajenas! Sus alholíes llenos de trigo, sus cubas de vino, sus tinajas de aceite, sus escritorios y cofres de moneda. ¡Qué guardado el verano del calor! ¡Qué empapelado el invierno por el frío! De todos es bien recibido. Sus locuras son caballerías, sus necedades sentencias. Si es malicioso, lo llaman astuto; si pródigo, liberal; si avariento, reglado y sabio; si murmurador, gracioso; si atrevido, desenvuelto; si desvergonzado, alegre; si mordaz, cortesano; si incorregible, burlón; si hablador, conversable; si vicioso, afable; si tirano, poderoso; si porfiado, constante; si blasfemo, valiente, y si perezoso, maduro. Sus yertos cubre la tierra. Todos le tiemblan, que ninguno se le atreve; todos cuelgan el oído de su lengua, para satisfacer a su gusto; y palabra no pronuncia, que con solemnidad no la tengan por oráculo. Con lo que quiere sale: es parte, juez y testigo. Acreditando la mentira, su poder la hace parecer verdad y, cual si lo fuese, pasan por ella. ¡Cómo lo acompañan! ¡Cómo se le llegan! ¡Cómo lo festejan! ¡Cómo lo engrandecen!”³².

La Iglesia no sale mejor parada: cuando Guzmán se queda viudo, decide estudiar artes y teología en Alcalá, pero no le mueven la fe ni la piedad, sino sólo la idea de tener el sustento asegurado. De este modo, Mateo Alemán aprovecha para moralizar sobre la forma en la que mucha gente escogía la carrera eclesiástica en la España de la época, movida por el interés y no por verdadera fe:

“Y advierto con esto que no hace otra cosa todo aquel que tratare de ordenarse de misa o meterse fraile, sólo puesta la mira en tener qué comer o qué vestir y gastar. Y traidor padre, cualquiera que sea, si obligare a su hijo, contra su inclinación, que sin voluntad lo haga, porque su agüelo, su tío, su pariente o deudo dejó una

³² M. Alemán, *Guzmán De Alfarache*, cit., p. 353.

capellanía, en que lo llama por cercano. ¿Qué piensa que hace cuando lo mete fraile por no tener hacienda que dejarle o por otras causas mundanas y vanas? Que por maravilla de ciento acierta el uno y se van después por el mundo perdidos, apóstatas, deshonrando su religión, afrentando su hábito, poniendo en peligro su vida y metiendo en el infierno el alma”³³.

Quevedo, por su parte, critica la falsa religiosidad, por ejemplo, en el episodio en el que un ermitaño finge no saber jugar a las cartas para luego aprovecharse y ganarle el dinero al protagonista y a un soldado. En general, lo que más se critica a la religión es la relación que mantiene con la superstición, y, en este sentido, es harto significativo el episodio de *El Buscón* en el que el protagonista se hace pasar por Nigromante.

También abundan las críticas contra la organización política, y, especialmente, contra la justicia. En el *Guzmán de Alfarache* se habla contra la milicia, contra los nobles, contra los que administran justicia, contra las desigualdades sociales y los abusos, pero sobre todo es la justicia la que sale peor parada. Las dos primeras estancias de Guzmán en la cárcel son absolutamente injustas y arbitrarias y, no contento con esto, Mateo alemán le dedica varias de sus reflexiones morales, en las que hace una crítica explícita de la justicia, y no a partir de la acción que comete o a la que es sometido el protagonista. Por su parte, Pablos soborna a los funcionarios de prisiones para que lo traten bien, al escribano que le lleva la causa, al alguacil y al alcaide (al que engaña con un parentesco ficticio), y, gracias a estos sobornos, todos sus compañeros son condenados al destierro por seis años y él consigue salvarse.

Tampoco se salvan de las críticas los mercaderes. Guzmán se casa con la hija de un mercader, cuyos negocios son muy turbios y, de acuerdo con su suegro, el hermano de su suegro y un escribano, consigue engañar y no tener que pagar absolutamente a nadie cuando se arruina. Dice Mateo Alemán de los mercaderes:

“Deste bordo, aunque me puse braguero, fue de plata. Quedéme con mucha hacienda de los pobres que me la fiaron engañados en mi crédito. Hice aquella vez lo que solía hacer siempre; mas con mucha honra y mejor nombre. Que, aunque verdaderamente aquesto es hurtar, quedásenos el nombre de mercaderes y no de ladrones [...] Ved quién somos, pues para los negros de Guinea, bozales y bárbaros, llevan cuentecitas, diles y caxcabeles; y a nosotros con sólo el sonido, con la sombra y resplandor destos vidritos nos engañan”³⁴.

³³ *Ibidem*, pp. 799-800.

³⁴ *Ibidem*, pp. 772-773.

Y también se critica a los venteros. Las dos primeras aventuras de Guzmán transcurren en sendas ventas, y en ambas es engañado. Asimismo, la persona que lo introduce en las artes del engaño es un ventero, con el que aprende a robar y engañar, y en la obra se señala en la generalidad de las ventas hay mucho robo y estafa:

“Pues, olvídesete algo, ponlo a mal cobro, que ¡luego lo hallarás! ¡Qué de robos, qué de tiranías, cuántas desvergüenzas, qué de maldades pasan en ventas y posadas! Qué poco se teme a Dios ni a sus ministros y justicias, pues para ellos no las hay -o es que van a la parte, y no es tal cosa de creer-. Pero ya se ignore o se entienda, sería importantísimo el remedio, que se dejan muchas cosas de seguir y los acarretos detienen las mercaderías, por la costa dellos. Cesan los tratos por temor de venteros y mesoneros, que por mal servicio llevan buena paga, robando públicamente. Soy testigo haber visto cosas que en mucho tiempo no podría decir de aquestas insolencias, que si las oyéramos pasar entre bárbaros, como a tales los culpáramos y, tratándolas a los ojos, no hacemos caso dellas. Pues prometo que la reformación de los caminos, puentes y ventas, no es lo que requería menos cuidado que las muy graves, por el comercio y trato”³⁵.

Chandler, en su libro *La novela picaresca en España*³⁶, señaló el amplio repertorio de grupos profesionales a los que alcanza la crítica del pícaro. Sin embargo, interpretar estas críticas como manifestación de una literatura subversiva sería un error, ya que la sátira social no tiene intención de llegar a un cambio estructural, sino tan sólo poner de manifiesto la actitud de su acomodación. Por ejemplo, en la novela picaresca española se hacen reiteradas críticas a los ricos. Pero con esas críticas no se plantea que deban desaparecer las diferencias entre ricos y pobres, sino que tan sólo se critica que los ricos usen mal su poder o abusen de él. No se cuestiona que tengan el poder, ni que haya poderosos. No hay, por tanto, intención subversiva, ya que en ningún momento se pretende cambiar el sistema. En este sentido, la risa que provoca la sociedad en la novela picaresca española se corresponde con la función fundamental que le había otorgado Freud al humor. Cuando existe un desajuste entre el principio del placer y el principio de realidad, esta tensión se elimina por medio de la risa. La estructura social no cambia porque la risa no supone una ruptura entre el individuo y la sociedad. El

³⁵ *Ibidem*, p. 256.

³⁶ Cfr. F. W. Chandler, *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna, 1912.

individuo se encuentra en desacuerdo con la norma -en este caso, el autor de las novelas picarescas españolas consideran que hay ciertos aspectos de la sociedad que deberían ser cambiados para que los fenómenos disfuncionales como el pícaro no acaben con el sistema social-. A continuación, como decía Freud, se rompe con la norma por medio de la risa para proceder a una posterior aceptación de la sociedad. Los lectores de la novela picaresca española se liberan de la sociedad opresiva por medio de la risa para posteriormente aceptarla de nuevo.

Desde el punto de vista del estrato central del polisistema, a pesar de que se quiera renovar el mismo en algunos aspectos, tienen que quedar fuera del ámbito de la risa aquellos aspectos que se consideran vitales para su perpetuación³⁷. Se trata, como señala Maravall, de alertar de los riesgos que corre el sistema para subsanarlos y poder así mantenerlo en el tiempo. Según Maravall,

“Las versiones de la literatura venían a definir y a dar expresión a los temores que, según la estimación de los conformistas, se provocaban en la esfera de las relaciones entre individuos de estratos diferentes [...]. Ese conjunto de escritores de novela picaresca [...] siguiendo líneas diferentes [...] parece querer decir a la sociedad de los integrados gananciosos o privilegiados que no era posible seguir en una situación de convivencia, reducida poco menos que a presiones externas en la que se solicitaban tales formas de vida picaresca y aberrante, tal vez seguidas de un infeccioso y amplio contagio [...]. En consecuencia había que proceder a reformas que recondujesen esas energías individualistas”³⁸.

Esta faceta de renovación, consistente en atacar algunas cosas que se deben cambiar, es lo que ha llevado a algunos autores como Mijail Bajtin a creer que la literatura basada en los ritos de crisis era subversiva³⁹. Como ya hemos señalado, no estamos de acuerdo con esta idea, ya que, cuando se acaba el carnaval, no hay un mundo nuevo. La estructura social no solamente es la misma, sino que además se ve reforzada porque ha sido depurada. Bajtin sostiene que las fiestas de los locos, la fiesta del asno, las saturnales romanas y demás ritos de inversión ofrecían una visión del mundo no oficial diferente a la Iglesia y el estado. Habla de mitos cómicos en los que se convierte a la divinidad en algo injurioso, y habla también de subversión paródica de los héroes, afirmando que de este modo se expresaba la verdadera cultura del pueblo. En su

³⁷ Cfr. F. Alford y R Alford, “A holo-cultural study of humor”, cit., p. 13.

³⁸ J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit., p. 9.

³⁹ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit.

opinión, por medio de esta renovación, la nueva sociedad renacía sobre mejores principios. Para él, el carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en la risa.

Nosotros no negamos que en este tipo de ritos inversión haya una segunda vida, porque, como señaló Victor Turner, son unos espacios y unos tiempos dedicados a la *communitas*, en oposición a la estructura social⁴⁰. El error de Bajtin estriba en limitar el carnaval al pueblo, y ello se debe a que estudia el carnaval de forma aislada y no en relación con otros ritos de inversión. Bajtin dice que la fiesta era la forma en la que se encarnaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la igualdad, de la libertad y de la abundancia, es decir, que se refiere a lo que Victor Turner llamó *communitas*. Según Bajtin, estas fiestas se oponen a las fiestas oficiales, en las que no se sacaba al pueblo del orden existente. Como ha demostrado Victor Turner, la *communitas* y los ritos de inversión no se limitan al pueblo, y en su obra señala varios ritos de este tipo en los que participa directamente el rey de la tribu. Estamos de acuerdo con Bajtin en la idea de que la risa que surge de los ritos de inversión y, por tanto, en que es una risa que mata para renacer luego. Sin embargo, este renacer se produce retocando algunos aspectos, para que nada cambie. La diferencia de la parodia de los ritos de inversión con la parodia al margen de los ritos es que la primera mata o niega para resucitar luego. La risa de los ritos de inversión es ambivalente, ya que, como dice Bajtin, muere, resucita y afirma. El viejo mundo medieval se estaba viniendo abajo. El viejo orden social basado en las armas pierde vigencia. En la España del siglo XVII hay un nuevo mundo basado en la tierra y en el dinero⁴¹. La picaresca es la muerte del viejo mundo medieval y el renacer a este nuevo mundo. Pero es un renacer tremendamente conservador, porque todo cambia para que nada cambie y la aristocracia y el clero sigan detentando el poder. La picaresca es la expresión de este cambio.

5. 4. *MOLL FLANDERS* Y *TOM JONES*: RITO DE CRISIS SUBVERTIDO

Moll Flanders ve la luz en 1722, es decir, algo más de cincuenta años después de la guerra civil y la implantación de la República de Cromwell (1654-1658). Es evidente

⁴⁰ Cfr. Victor Turner, *El proceso ritual*, cit.

⁴¹ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, cit. y J. A. Maravall, *La novela picaresca desde la historia social*, cit.

que esta sociedad no es la misma que la de la España del barroco. Sin embargo, a pesar de que ha habido sustanciales avances hacia el capitalismo, el estrato central del polisistema sigue siendo detentado por la aristocracia terrateniente anglicana, que sigue considerando el trabajo algo despreciable y denigrante y que acusa a la burguesía de bajeza y rudeza del espíritu. La desaparición del feudalismo no hizo que desapareciesen las diferencias sociales, sino que la incipiente economía capitalista mantuvo las mismas grietas discriminatorias en el nuevo tejido social, industrial y urbano. La transformación fue lenta, y el problema no radicaba en el progresivo cambio de sistema económico y social, sino en la adaptación no partidista de sus estructuras sociales nuevas. A juicio de Laslett,

“The ancient order of society was felt to be eternal and unchangeable by those who supported, enjoyed and endured it. There was no expectation of reform. How could there be when economic organization was domestic organization, and relationships were rigidly regulated by the social system by the content of Christianity itself”⁴².

Frente a la vieja aristocracia terrateniente, como un estrato periférico del polisistema -que con el paso de los años acabará convirtiéndose en central-, se ha desarrollado la nueva burguesía, que lucha por imponer sus valores y ocupar el centro, y que tiende a identificarse con los puritanos. Los problemas y enfrentamientos entre los representantes del poder político y eclesial, representado por los anglicanos, y los disidentes con el credo y el culto anglicano, capitaneados fundamentalmente por los puritanos, fueron casi una constante desde el principio. Los segundos protagonizaron los movimientos sociales y religiosos más destacados de esa época. La lucha entre los principios de unos y otros fue muy enconada, debido a las repercusiones sociales que tenían los privilegios de los representantes del estrato central del polisistema y a la discriminación de los periféricos frente al poder establecido. Según Tawney,

“Puritanism had its own standards of social conduct, derived partly from the obvious interests of the commercial classes, partly from its conception of the nature of God and the destiny of man. These standards were in sharp antithesis both to the considerable surviving elements of feudalism in English society, and to the policy of the authoritarian State with its ideal of an ordered and graded

⁴² P. Laslett, *The World we have lost*, New York, Scribner's, 1965, p. 4.

society, whose different members were to be maintained in their traditional status by the pressure and protection of a paternal monarchy. Sapping the border by its influence, and overthrowing the latter by direct attack, Puritanism became a potent force in preparing the way to the commercial civilization which finally triumphed at the Revolution”⁴³.

La doctrina puritana, desde la periferia, defendía fundamentalmente la libertad espiritual *-sola fide-* y la libertad natural para todos los ciudadanos *-derechos humanos: libertad, tolerancia, justicia...-*, ya que se creía en la existencia de un principio inalienable de igualdad y libertad, bien por ser criaturas humanas o por ser hijos de Dios. Dice Richard Overton, uno de los más fervientes defensores de la doctrina puritana del siglo XVII:

“For by natural birth all men are equal... born to like propriety, liberty and freedom, and as we are delivered of God by the hand of nature into this world, every one with a natural innate freedom and propriety, [...] even so we are to live, every one equally to enjoy his birth right and privilege, even all were of God by nature had made him breed... Every man by nature being a king, priest, prophet, in his own natural circuit and compass, whereof no second may partake but by deputation, commission, and breed consent from him whose right and freedom it is”⁴⁴.

Asociado a la libertad religiosa *-sola fide-*, el puritanismo desarrolló el ideal de individualismo. La idea de libertad religiosa, de libre interpretación y de la fe sin imposiciones exteriores tenía que derivar inevitablemente en una reivindicación del individuo.

Moll Flanders es la concreción simbólica en el arte de un rito de crisis. La protagonista, que comienza la obra perteneciendo al estrato más bajo de la sociedad, se acaba convirtiendo en una una rica hacendada de Virginia. Todo lo sucedido entre el nacimiento y su final como rica hacendada no es más que la narración de las pruebas a las que la neófita se somete. A través de este rito de crisis de una mujer procedente del estrato más bajo de la sociedad, Daniel Defoe expresa toda la ideología puritana y capitalista que amenazaba con suplantarse en el estrato central del polisistema a la vieja aristocracia terrateniente anglicana.

⁴³ R. E. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, London, Penguin Books, 1987, pp. 230-231.

⁴⁴ A. S. P. Woodhouse, *Puritanism and Liberty*, London and Melbourne, Dent, Everyman's Library, 1986, p. 69.

En primer lugar, el puritanismo partía de la idea de la libertad natural de los ciudadanos, sosteniendo que todos los individuos son iguales y que todos tienen el derecho a triunfar socialmente -o por lo menos la oportunidad de hacerlo-. La posibilidad de ocupar la cúspide de la pirámide social ya no está reservada exclusivamente a las clases aristocráticas terratenientes. Para el calvinismo, el creyente de clase media y baja podrá obtener el aplauso divino y humano de su éxito, si consigue alcanzar dinero y bienes materiales en esta vida, ya que la riqueza es una señal de bendición divina. Esta idea es tremendamente subversiva, porque rompe el sistema inmovilista sobre el que se sustentaba la vieja clase dominante aristócrata. Este afán de superación, de llegar a vivir en un rango social superior, no era algo banal, ya que, en la Inglaterra del siglo XVII, el hecho de que un personaje perteneciente por linaje a un sector humilde intentara medrar socialmente era como si intentara subvertir el orden ya establecido. Moll Flanders no sólo intenta medrar, sino que además lo consigue. Con este triunfo final, Daniel Defoe expone la doctrina puritana de la igualdad de los individuos y la consiguiente permeabilidad entre las clases sociales.

En segundo lugar, este triunfo es expresado por medio de bienes materiales. A diferencia de la vieja religión sobre la que se sustentaba la aristocracia terrateniente, el puritanismo calvinista considera que el trabajo es la respuesta al *calling divino*. Dios reconoce a sus elegidos en los bienes materiales. El poder y prestigio que proporciona el dinero y las riquezas será la mejor prueba de la virtud de la persona. Cuando Moll Flanders sufre su crisis religiosa y se convierte en la prisión de New Gate, es reconocida por Dios, convirtiéndola en una rica hacendada en Virginia. A diferencia, por ejemplo, de Guzmán de Alfarache, cuya conversión religiosa no le depara más que una nueva vida espiritual, la conversión de Moll Flanders es recompensada materialmente en este mundo. Sin embargo, no hay que confundir el puritanismo con un capitalismo exclusivamente materialista como puede ser el de hoy en día. El triunfo material está asociado indisolublemente al reconocimiento divino, y ambos forman parte de ese triunfo final de la protagonista, por lo que para convertirse en una mujer rica y respetada ha de sufrir previamente una conversión espiritual.

En tercer lugar, se valora muy positivamente el trabajo. El trabajo y el esfuerzo individual es el medio que tienen los individuos para enriquecerse y, por lo tanto, para ser objeto del reconocimiento divino. La protagonista no triunfa en la vida hasta que se convierte y empieza a trabajar de manera honrada en Virginia.

En cuarto lugar, la idea de la libertad individual puritana deriva inevitablemente en un cierto relativismo moral. La forma de actuar de Moll Flanders no responde a las leyes morales imperantes en la sociedad de su época, sino que ella tiene su propia tabla moral. La protagonista de la obra no se pliega a los convencionalismos, y actúa siempre de acuerdo con su conciencia. Este relativismo moral está estrechamente relacionado con el individualismo radical de la protagonista. La obra es una epopeya de la lucha individual por triunfar en la sociedad. Esto no quiere decir que Moll Flanders no tenga sentimientos por sus semejantes, ni que ellos no sientan nada por ella, sino que su lucha contra el mundo es llevada a cabo de forma individual, sin ayuda de nadie, porque es cada persona la que debe buscar su camino hacia Dios. El objetivo de Moll Flanders es ante todo, como expone P. R. Backscheider, su propio triunfo individual:

“(Daniel Defoe) believed that every person was born with inalienable rights. These rights included freedom of conscience, religion, speech, and property. He believed every person had the right to the chance to reach his or her greatest potential, to attain economic security, to live in safety, to learn, and to think. He vibrated to the injustices all around him, published them so that others would be ashamed, and demanded this birthright for the insignificant, the poor, the criminal, etc. [...] He created great characters who lived it and suffered for it. Crusoe, Moll, Jack and even Roxana, simply want to reach their farthest star, to live the life that is in theta unhindered by unjust legal, economic, and social restrictions”⁴⁵.

A diferencia de los autores de novelas picaresca españolas, Daniel Defoe plantea un rito de crisis por el que un individuo asciende por la pirámide social. No es un rito de inversión como el de *El Buscón* o el del *Guzmán de Alfarache*, cuyos protagonistas acabarán el final de sus periplos en el mismo lugar del que habían partido. Defoe plantea un nuevo modelo de sociedad en el que todos los individuos son iguales y pueden medrar socialmente. El triunfo final no le es negado a la protagonista por el hecho de pertenecer al estrato más bajo de la sociedad. De este modo, Defoe se aparta de las versiones conservadoras de los ritos de crisis propios de las clases altas. La posibilidad de ascenso social no se limita a los poderosos, sino que es extendido a cualquier miembro la sociedad, ya que se aboga por una sociedad igualitaria.

Tom Jones también plantea un rito de crisis: el protagonista empieza siendo un

⁴⁵ P. R. Backscheider, *Daniel Defoe: His Life*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 540.

expósito y acaba convertido en un noble hacendado casado con la mujer que deseaba. Sin embargo, la lucha de Tom Jones no es como las de Moll Flanders. Tom lucha contra las convenciones sociales, ya que son ellas las que le impiden casarse con Sophia Western. No es una lucha tanto económica como ideológica. Henry Fielding denuncia por medio de la parodia de un rito de crisis a una sociedad en la que las convenciones sociales se anteponen a los sentimientos individuales. Se critica una sociedad que violenta los sentimientos. En lugar de ver una correspondencia entre naturaleza y cultura, lo que supuestamente haría felices a los seres humanos, hay un conflicto entre la sociedad y la naturaleza humana, y ese conflicto no se resuelve de forma satisfactoria para las personas, que se ven obligadas a llevar vidas infelices por culpa de las convenciones.

En Inglaterra, como en España, el picaresco era un fenómeno socialmente peligroso porque se consideraba contaminado y, por tanto, disfuncional. En consecuencia, provocaba angustia en las personas. La risa es un instrumento privilegiado para superar esta angustia, pero para ello es necesario identificar las causas que la provocan. Mateo Alemán y Francisco de Quevedo, como representantes del estrato central del polisistema, pensaban que era un fenómeno provocado por la maldad innata de los seres humanos, y de ahí que el objeto de sus burlas fuese el pícaro y sólo subsidiariamente la sociedad. Henry Fielding y Daniel Defoe se posicionan desde estratos periféricos del polisistema. Como hemos visto, para ellos las causas de la picaresca hay que buscarlas en la sociedad y en las relaciones injustas que se dan en su seno. Lo que provoca la angustia en la picaresca inglesa no es tanto el pícaro como la sociedad en la que se mueve, por lo que el objeto de las burlas será fundamentalmente la sociedad. Riéndonos de ella, le arrebatamos el poder de generar angustia. No son Moll Flanders ni Tom Jones los ridiculizados, sino las personas que los rodean y que están al servicio de un sistema social injusto. Los atributos subvertidos para ser ridiculizados no son los del pícaro, sino los de la sociedad. El lector de *Tom Jones* y *Moll Flanders* no se implica con la sociedad en la que viven estos protagonistas, pero sí con ellos, a los que acompaña en sus aventuras y a los que desea que acaben su periplo con éxito -no le sucede así al lector del *Guzmán de Alfarache* o de *El Buscón*-. El carácter punitivo de la risa no se centra tanto en el protagonista como en la sociedad, a la que se castiga por comportarse de forma antinatural, es decir, por coartar la tendencia natural que tienen los hombres a ser felices. La sociedad es injusta y opresiva y es ella la que nos provoca

la angustia, sobre la que triunfamos por medio de la risa. La superioridad moral del lector no se produce tanto con respecto al pícaro como a la sociedad. No es el pícaro el castigado con la risa, sino la sociedad injusta. Así, la risa en Henry Fielding o Daniel Defoe está muy lejos de ser ese mecanismo de limar fricciones al servicio de la continuidad social de la que hablaba Radcliffe-Brown⁴⁶, y a la que recurren Mateo Alemán o Quevedo. Daniel Defoe y Henry Fielding presentan un rito de crisis subvertido. Los ritos de crisis son los ritos de cambio de estatus propios de las clases nobles, y estos ritos son sistemáticamente degradados en *Moll Flanders* y *Tom Jones*. La función de agresión o de castigo que tiene la risa es utilizada para atacar la representación colectiva del estrato central del polisistema que, en definitiva, era el único que podía permitirse ascender socialmente. La función de castigo de la risa se basa en que el miedo que provoca determinado fenómeno se resuelve en nada, es decir, que aquello que nos atemorizaba ha resultado ser del todo inofensivo. La sociedad opresiva provoca miedo, pero este miedo deviene infundado cuando Henry Fielding y Daniel Defoe subvierten esa sociedad opresiva, y así se triunfa sobre ella. Estos autores, como integrantes de un estrato periférico, utilizan el componente de castigo de la risa para amenazar la posición del estrato central. En este sentido, la risa de *Moll Flanders* y *Tom Jones* tiene una función subversiva similar a la que identificaban Mary Douglas⁴⁷ y Mijail Bajtin⁴⁸. Subvirtiendo las representaciones colectivas del estrato central del polisistema se hace oposición al mismo. Subvirtiendo los valores de ese estrato central, Daniel Defoe y Henry Fielding desafían su poder y su control. Como decía Mary Douglas, el humor relaciona dos elementos dispares -la representación colectiva de los ritos de crisis de los miembros del estrato central del polisistema y la versión subvertida que nos presentan Henry Fielding y Daniel Defoe- y juega con las percepciones para que una pauta asentada socialmente sea cuestionada por otra que de alguna manera estaba oculta⁴⁹. El estrato central del polisistema impone al resto de la sociedad una serie de dogmas y creencias frente a los que Henry Fielding y Daniel Defoe reaccionan desde la periferia, utilizando la risa y la subversión de esos valores como un medio a través del cual disfrazan su inconformismo y expresan su visión rebelde del mundo.

⁴⁶ Cfr. A. R. Radcliffe-Brown, "On joking relationships", cit y A. R. Radcliffe-Brown, "A further note on joking relationships", cit.

⁴⁷ Cfr. M. Douglas, "Jokes", cit.

⁴⁸ Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, cit.

⁴⁹ Cfr. M. Douglas, "Jokes", cit.

6. EXPLICACIONES INTENCIONALES DE LAS NOVELAS PICARESCAS

6. 1. GUZMÁN DE ALFARACHE

Mucho se ha escrito sobre *Guzmán de Alfarache* y su sentido. De forma general, podemos agrupar todas las interpretaciones en torno a tres ideas: la crítica social, el contenido religioso contrarreformista y la supuesta naturaleza conversa de Mateo Alemán.

Quizá el representante más significativo de la primera de las tres corrientes sea Gonzalo Sobejano. Según este autor, la intención fundamental de la obra es la crítica educativa. Mateo Alemán toma como base las características formales de *El Lazarillo de Tormes* para llevar a cabo una crítica social y moralizar por medio de un antiejempl¹. En esta línea, Edmond Cros ve en la obra una clara intención reformadora centrada en el ámbito de la mendicidad y la beneficencia². En nuestra opinión, aunque sí hay ciertos aspectos de crítica social -como hemos señalado al comentar las explicaciones funcionales-, limitar los aspectos de significado de la obra a la crítica nos parece erróneo por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque creemos haber demostrado en el apartado anterior que el contenido fundamental de la obra no es la crítica social, sino la apología de los valores del estrato dominante del polisistema; en segundo lugar, porque el contenido religioso de la obra es evidente. El lector no puede pasar por alto la idea del pecado original, de la caída y de la redención inherente al periplo vital del protagonista.

Moreno Báez³, Blanco Aguinaga⁴, Molho⁵ y Parker⁶ sostienen que Mateo Alemán creó a su pícaro como un pecador, pero le dio la libertad para que pudiese arrepentirse de sus pecados, desarrollando de este modo las tesis religiosas contrarreformistas. Concretamente, Moreno Báez cree que Mateo Alemán estaba preocupado por la ortodoxia católica de la Contrarreforma, y que quiso transmitir esta

¹ Cfr. G. Sobejano, "De la intención y valor de *Guzmán de Alfarache*", en *Revista de Filología*, LXXI, 1979, pp. 267-311.

² Cfr. E. Cros, *Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.

³ Cfr. E. Moreno Báez, *Lección y sentido de Guzmán Alfarache*, Madrid, CSIC, 1948.

⁴ Cfr. C. Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo", en *Nueva revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, pp. 313-342.

⁵ Cfr. M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, cit.

⁶ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

con fines pedagógicos. En torno a la idea central de la posibilidad de salvación de todos los hombres, simbolizada en la conversión final del protagonista, confluyen las enseñanzas sobre varios aspectos desarrollados en la obra: el pecado original, el libre albedrío, la seguridad de la gracia, etc. Moreno Báez sostiene que Mateo Alemán creó a Guzmán para que su vida sirviese como ejemplo al lector, y se basa para defender esta idea en que la misericordia divina es magnánima, ya que hasta un personaje tan miserable y despreciable como Guzmán puede salvarse renunciando a todo y volviéndose hacia Dios.

Por su parte, Blanco Aguinaga interpreta la obra en torno a la idea de libertad. Dentro de la ortodoxia de la Contrarreforma, Guzmán, como cualquier otro individuo, tiende hacia el pecado. A este determinismo natural o biológico hay que sumarle el determinismo social, que es el de los orígenes de Guzmán. Por todo ello, el motor que mueve a Guzmán es el de salir adelante en un mundo hostil. Sin embargo, esta tendencia al pecado de Guzmán, que comparte con todos los hombres, no le resta la libertad individual, ya que por encima de dicha tendencia está el libre albedrío como regalo divino. La obra, entonces, se construye en torno a estos dos polos: en un lado está la libertad de Guzmán, y en el otro el determinismo social y biológico. La necesidad hostigará a Guzmán para que se vaya hundiendo cada vez más en el pecado y, de este modo, vaya renunciando a la libertad del libre albedrío.

Maurice Molho cree que a través de la vida del pícaro y por medio de la técnica novelística se expone una teología del pecado y la salvación. El protagonista es una abstracción de la condición humana, de modo que hablar de crítica social en la obra sería un error. En este punto está de acuerdo con Alexander Parker, ya que, por ejemplo, no se dan ecos de la polémica antinobiliaria, como ocurría en *El Lazarillo de Tormes*, y ello es debido a que Mateo Alemán resuelve los problemas derivados del determinismo biológico y social en un plano religioso, no social, y por eso habla para todas las clases sociales.

Van Praag⁷, Rodríguez Marín⁸ y Brancaforte⁹, entre otros autores, estaban

⁷ Cfr. J. A. van Praag, "Sobre el sentido de Guzmán de Alfarache", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, Madrid, 1954, pp. 283-306.

⁸ Cfr. F. Rodríguez Marín, *Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.

⁹ Cfr. B. Brancaforte, *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.

convencidos de que Mateo Alemán era de ascendencia conversa, lo que condicionaría notablemente la interpretación de la obra. El pícaro, con su cinismo, dejaría de ser un símbolo del hombre y del pecado, para convertirse en la proyección de la situación de los conversos. Del mismo modo que los conversos eran hostigados socialmente, el pícaro tenía que enfrentarse a la sociedad. Esta lucha continua y la consiguiente marginación derivaría inevitablemente en el cinismo que caracteriza al protagonista de la obra. Según estos autores, todo el contenido moral desarrollado por Mateo Alemán no sería más que una forma de burlar la censura de la Inquisición.

En nuestra opinión, la supuesta ascendencia judía de Mateo Alemán, a falta de pruebas más concluyentes, es algo que no se puede demostrar. Sin embargo, Mateo Alemán no se apartó un punto de las tesis contrarreformistas, como prueba el hecho de que su obra pasara sin problemas la censura de la Inquisición, cosa que no sucedió, por ejemplo, a un autor tan conservador y tan definido religiosamente como Quevedo. Por más que uno relea la obra, las únicas críticas anticlericales que pueden encontrarse en ella son a aquellas personas que deciden vestir los hábitos sin verdadera fe. No hay crítica a la doctrina, ni a la Iglesia, sino tan sólo a aquellas personas que hacen un mal uso de ella. Es más, en una obra que resalta una y otra vez el lado negativo de las personas, los únicos personajes que son tratados con cierto cariño son personajes religiosos: el cardenal de Roma es todo piedad y caridad, el hermano de San Francisco comparte su pan con el pícaro hambriento, y el fraile que aparece en la obra justo antes de que Guzmán sea condenado a galeras es buena persona, santa y honesta. Asimismo, el hecho de que Mateo Alemán tuviese antepasados conversos no prueba que no fuese un católico convencido. No debemos olvidar que, en los primeros años de la Inquisición, sus principales agentes eran descendientes de conversos.

Por todo ello, consideramos que la intención fundamental que tiene Mateo Alemán cuando escribe su obra es la de expresar la doctrina religiosa de la tentación, del pecado y del arrepentimiento a través de la vida de un delincuente. Estamos de acuerdo con Parker cuando sostiene que la tesis del *Guzmán* es la corrupción de los hombres, que son todos duros, egoístas y malintencionados¹⁰. La maldad no es contextual, por razones económicas o políticas, sino que es inherente a la naturaleza

¹⁰ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

humana, lo que se expresa por medio de la idea del pecado original del protagonista, simbolizado en las tachas de sus padres. En esto Alemán se opone, por ejemplo, a Daniel Defoe. Guzmán es un representante de la humanidad. Esta inclinación natural hacia el pecado será reformada por la experiencia vital del protagonista, al que la vida le irá siendo cada vez más adversa, de modo que la necesidad también lo incita hacia el pecado. El determinismo social y el determinismo biológico caminan parejos en la degradación del pícaro. Sin embargo, y a diferencia de las novelas picarescas españolas que le seguirán, el sentido de *Guzmán de Alfarache* no se acaba aquí. Mateo Alemán le da la oportunidad a su protagonista del libre albedrío. El hombre es dueño de su destino. No para crecer socialmente, como pretendía en un principio, pues eso sería impensable desde un punto de vista tan conservador y en una sociedad tan inmovilista como la España del barroco; pero el hombre es libre para ser bueno, para salvar su alma volviéndose hacia Dios. El pícaro es un esclavo de su pecado hereditario, como el hombre es esclavo de su natural inclinación hacia el mal, pero ambos somos libres para abandonar esta esclavitud entre las manos de Dios. No hay caída, por muy grande que sea, de la que el hombre no pueda redimirse si tiene verdadera fe y se arrepiente sinceramente.

Paralela a la difusión de la ideología contrarreformista, Mateo Alemán tiene otra intención a la que desgraciadamente no se le ha prestado la atención que se debe: la réplica al *Guzmán* apócrifo de Juan Martí. Como demuestra Martín Jiménez¹¹, en el siglo XVII español las obras literarias solían circular en forma manuscrita antes de ser publicadas, y de ahí que una obra pueda contener referencias a otra publicada posteriormente. Mateo Alemán no parecía tener dudas en cuanto a que la autoría del *Guzmán* apócrifo era del abogado valenciano Juan Martí, que había podido tener acceso a una segunda parte del *Guzmán de Alfarache* escrita por Mateo Alemán que habría circulado de forma manuscrita, y dedicó gran parte de la segunda parte a ridiculizar a este escritor¹². Por ello lo convierte en el capítulo séptimo de esta segunda parte en un

¹¹ Cfr. A. Martín Jiménez, *Guzmanes y Quijotes: Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, cit.

¹² Aunque creemos que las pruebas aportadas por Martín Jiménez son incontestables, el hecho de que Mateo Luján de Sayavedra tuviese acceso a un manuscrito de una supuesta segunda parte del *Guzmán de Alfarache* y que se adelantase publicando una obra propia basada en la de Mateo Alemán, o que simplemente Mateo Alemán le contase sus planes, es indiferente de cara a estas explicaciones intencionales, ya que lo cierto es que Mateo Alemán se sintió robado por Mateo Luján de Sayavedra y dedicó gran parte de sus fuerzas a ridiculizarlo.

personaje con el mismo nombre de Sayavedra, que roba a Guzmán, del mismo modo que Mateo Alemán sentía que Mateo Luján de Sayavedra le había robado parte de su obra¹³, y al que convierte en una sombra del protagonista¹⁴.

6. 2. *EL BUSCÓN*

Aunque las interpretaciones de *El Buscón* también son bastante dispares, casi todos los críticos parecen estar de acuerdo en que carece de la dimensión religiosa que tiene el *Guzmán de Alfarache*.

Una de las primeras intenciones del autor, y quizá la más evidente para el lector, es la demostración de la imposibilidad de ascenso social. Pablos quiere borrar sus orígenes, apartarse de sus parientes y medrar socialmente, pero todos sus intentos fracasan. Cuando el protagonista o cualquier otro personaje de la obra tratan de hacerse pasar por caballeros o por ricos, aparece inmediatamente el castigo. Para Quevedo, nadie puede ascender a caballero desde el estrato bajo de la sociedad. En este sentido, la obra es una crítica de la usurpación estamental. Quevedo opina desde la mentalidad nobiliaria sobre el afán de medro de las clases bajas, que hemos analizado a propósito de las explicaciones causales. Su postura es tremendamente clasista y conservadora: el pícaro jamás conseguirá ascender porque su nacimiento no lo permite. La obra posee un evidente carácter satírico. No se dirige hacia el orden social, sino que se limita a satirizar a los personajes y, sobre todo, a aquellos que se rebelan contra el papel que les corresponde en la sociedad. Para Maurice Molho, Quevedo no problematiza el antihonor de su protagonista y su voluntad de medro, ya que nos lo presenta sin vida

¹³ Cfr. *Ibidem*, p. 117.

¹⁴ Dice Guzmán:

“Sayavedra se mareó de manera que le dio una gran calentura y brevemente le saltó en modorra. Era lástima verle las cosas que hacía y disparates que hablaba, y tanto que a veces en medio de la borrasca y en el mayor aflicto, cuando confesaban los otros los pecados a voces, también las daba él, diciendo:

-¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!

Con que me hacía reír y le temí muchas veces. Mas, aunque algo decía, ya lo vían estar loco y lo dejaban para tal. Pero no las llevaba conmigo todas, porque iba repitiendo mi vida, lo que della yo le había contado, componiendo de allí mil romerías. En oyendo a el otro prometerse a Montserrate, allá me llevaba. No dejó estación o boda que conmigo no anduvo. Guisábame de mil maneras y lo más galano -aunque con lástima de verlo de aquella manera-, de lo que más yo gustaba era que todo lo decía de sí mismo, como si realmente lo hubiese pasado” (M. Alemán, *Guzmán De Alfarache*, cit., pp. 710-711.)

interior. A la infamia de su nacimiento se opone la nobleza representada por don Diego, único personaje de la obra cuya caracterización no es degradante. Así, y como expone Molho, la obra es una afirmación de la aristocracia hereditaria:

“A la vida de Lazarillo, que, por la polémica antinobiliaria que abre, refleja la protesta política de un vencido, responde, en el polo opuesto, un tratado de política, redactado esta vez por el vencedor, bajo la forma de otra novela picaresca que, en realidad, ya no lo es, pues en ella se destruye el pensamiento protestatario y dialéctico del pícaro”¹⁵.

Quevedo, al eliminar la conversión del protagonista que había llevado a cabo Mateo Alemán, se afirma en un determinismo biológico y social extremo que responde a los intereses más puros de la nobleza hereditaria¹⁶.

Otra segunda intención evidente en la obra es el despliegue de ingenio por parte del autor, que se recrea en un uso desenfrenado del lenguaje, plagado de figuras de pensamiento. Lázaro Carreter cree que *El Buscón* es un libro de ingenio y no un libro de burlas, aunque ambas coexistan¹⁷. En *El Buscón* domina la burla por la burla misma; no una burla que se dirige al objeto, sino que busca el juego de ingenio, el concepto. En este sentido, la intención fundamental de Quevedo es estética. No le preocupa tanto el contenido o el significado de la obra, como sorprender al lector a través de su inagotable alarde de ingenio. La finalidad de la novela es puramente literaria. Quevedo sólo busca producir la risa a través de la burla.

6. 3. *MOLL FLANDERS*

Todo parece indicar que, con la escritura de *Moll Flanders*, Daniel Defoe se proponía estudiar los efectos de la herencia y del medio en el individuo, lo que, en cierta manera, es esperable en un autor que profesó la fe calvinista y que tuvo una agitada vida política. Y como consecuencia de ese estudio, la obra tiene una clarísima intención de denuncia social. En la época en que Daniel Defoe compone su obra, Londres reunía más de una décima parte de la población inglesa, entre la que se encontraba una masa de

¹⁵ M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, cit., p. 157.

¹⁶ Cfr. E. Cross, *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Planeta, 1980.

¹⁷ Cfr. Lázaro Carreter, Fernando, “Originalidad del *Buscón*”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 77-97.

estibadores y trabajadores ocasionales que vivían en unas espantosas condiciones de sobreexplotación, insalubridad y criminalidad. Esta masa de desfavorecidos sociales era duramente reprimida por las fuerzas del Estado, que ejercía contra ellos desde castigos corporales a la deportación a las colonias. Mientras que en la España barroca la religión defendía a los pobres, en Inglaterra se los condenaba. El Estado se desentendía de la pobreza y el desempleo, dejando a los marginados en manos de la parroquia, que, a su vez, se encargaba de echar de su territorio a todo aquel capaz de convertirse en una carga. *Moll Flanders* es un alegato contra esta sociedad injusta y corrompida, donde el dinero lo mide todo, tanto la justicia y los testigos que pueden ser fácilmente comprados, como el amor -a partir de su primera experiencia amorosa, la protagonista es comprada por un puñado de oro y termina prostituyéndose por cinco guineas-.

Daniel Defoe denuncia esta sociedad que margina a los pobres, presentando una protagonista buena por naturaleza, pero que es obligada por sus circunstancias vitales a caer en la criminalidad y la prostitución. Cualquiera, en las condiciones de la protagonista, obraría como ella. Los individuos no se comportan mal por su propia naturaleza o por voluntad propia, sino que son las duras y difíciles condiciones sociales las que llevan a las personas a la criminalidad. La solución al problema de la marginalidad y de la pobreza no pasa por la represión, como hacia el estado de la época, sino por mejorar las condiciones de vida de los desfavorecidos. De ahí que al final de la obra, cuando Moll Flanders se traslada por segunda vez a Virginia y puede gozar de una vida desahogada económicamente, deje de delinquir. En este sentido, Daniel Defoe es mucho más materialista que cualquier escritor español. La mancha de Guzmán de Alfarache era su nacimiento, símbolo del pecado original. *Moll Flanders* se aleja de esta explicación espiritualista del mal: su pecado es la pobreza¹⁸. Daniel Defoe justifica moralmente su personaje, a la que presenta como una víctima, no de su carácter o su nacimiento infame, como en la picaresca española, sino de la sociedad. En este sentido, Defoe se aleja de ciertas ramas del calvinismo que obligaban a sus fieles a ser duros con los pobres, porque creían que, si eran pobres, se debía a sus pecados, ya que la riqueza era considerada como una forma de reconocimiento divino en la tierra.

Paralelamente, y en relación con esta intención social, se percibe en la obra una cierta intención feminista y una voluntad reformadora de una sociedad que alienaba a la

¹⁸ Cfr. A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, cit.

mujer, a la que condenaba a la dependencia económica y a la pasividad con respecto del hombre. Defoe da a entender que cualquier mujer que se encontrara en la situación de Moll Flanders y que no quisiera ser sirvienta, estaría condenada al robo o a la prostitución, como le sucede a la protagonista. Escoger a una mujer como personaje central de su obra no es una decisión baladí. Toda la obra es una denuncia de una sociedad cruel e injusta con los marginados. Moll Flanders es un personaje doblemente marginado: por su condición de pobre y por su condición de mujer. Al comienzo de la obra, Moll Flanders se propone no servir jamás, pero la sociedad poco a poco la irá hostigando, porque no hay oportunidades de ascenso social para los pobres y las mujeres.

6. 4. *TOM JONES*

Cada página de la obra de Fielding destila intención de crítica social, sobre todo de denuncia de la hipocresía imperante en la sociedad que le tocó vivir, de modo que se puede interpretar la obra como una oposición a la puritana moral richardsoniana¹⁹.

Henry Fielding parece querer criticar en primer lugar las contradicciones de una sociedad que identifica la posesión de bienes materiales con la calidad moral de las personas. Dado que Tom Jones es considerado por todo el mundo un expósito, la opinión común es que acabará sus días en la horca. Desde el señor Western hasta la última posadera del reino discrimina al protagonista por su condición de bastardo. Sin embargo, y a pesar de que el carácter de Tom Jones sigue siendo el mismo, en el momento en que es reconocido como el hijo de la hermana del señor Allworthy, la actitud general hacia él cambia, y el caballero Western acepta que se case con su hija.

Henry Fielding defiende que la nobleza de corazón importa más que la nobleza de nacimiento, y que la nobleza de nacimiento no garantiza la nobleza de corazón. En la obra encontramos muchos personajes que pertenecen a la aristocracia, pero que son deshonestos, egoístas y malvados: el señor Fellamar llega hasta el extremo de intentar violar a Sophia, lady Bellaston trata de causar daño a Tom cuando se siente despechada, Blifil intriga para apropiarse de la herencia de su hermano natural..., mientras que hay admirables personas de buen corazón que no son de alta alcurnia, como la señora

¹⁹ Cfr. E. Pajares, «*Tom Jones*» o «*El expósito*» de Henry Fielding, en la traducción de Ignacio de Ordejón (1796), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Nightingale o Partridge.

En segundo lugar, y en estrecha relación con la intención anterior, Henry Fielding parece querer criticar una sociedad en la que las relaciones entre las personas no nacen del natural afecto, sino del interés económico. Especialmente significativo en este sentido es la lectura del testamento del señor Allworthy, al que todos parecen querer sinceramente, pero al que no dudan en criticar cuando sienten que nos les ha beneficiado lo suficiente económicamente -con la lógica excepción del protagonista *Tom Jones*-.

En tercer lugar, Henry Fielding lanza sus dardos contra el comportamiento moral relajado de ciertas damas de la aristocracia urbana, ejemplificado en Lady Bellaston. Y en cuarto lugar, y en relación con la denuncia de la hipocresía, Henry Fielding incide en el tema del matrimonio²⁰, denunciando cómo en la sociedad inglesa del siglo XVIII se anteponen los intereses económicos, los prejuicios sociales y clasistas, la voluntad de los progenitores y, en general, cualquier condicionante externo al amor de las personas.

²⁰ Especialmente significativo es el número de matrimonios o de parejas que deambulan por la novela. Además de Tom Jones y de Sophia Western, aparecen el capitán Blifil y Bridget, Mr. y Mrs. Allworthy, Squire Western y su esposa, Mr. y Mrs. Partridge, George el Negro y Goody Leagrín, la hija del Cuáquero, los padres del hombre de la Colina, Tom y Sophia, los diferentes posaderos y posaderas, Mr. y Mrs. Fitzpatrick, Mrs. Miller, Nancy y Nightingale, la prima de Nancy, el asaltador de caminos y su esposa, Mrs. Hunt y el comerciante turco, Mrs. Waters y Lady Bellaston.

CONCLUSIONES

La triangulación, que tan interesantes resultados ha dado y está dando en ciencias sociales, puede ser la solución a los desafíos planteados por las tres grandes preguntas que debe hacerse todo investigador de la ciencia literaria: si es posible un conocimiento objetivo de la literatura; si el hecho literario debe ser estudiado de forma general o si puede hacerse de forma colectiva para establecer leyes generales, y si el sentido del hecho literario reside en las palabras o en condicionantes externos. A diferencia de los fenómenos naturales, la realidad es social y poliédrica. En consecuencia, no hay un único método que pueda servirnos para explicar las diferentes facetas de esta realidad. Es imposible que un único método abarque la heterogeneidad inherente a cualquier fenómeno social. Sin embargo, reconocer esta deficiencia de los métodos no implica de antemano el fracaso de cualquier proyecto de investigación y renunciar a la posibilidad de conocimiento. Ningún método puede servirnos para alcanzar la verdad absoluta, pero esto no implica necesariamente que todos los métodos sean enteramente falsos. Un único método no puede abarcar todas las caras de la realidad poliédrica, pero sí una de ellas. Sumando las aportaciones de cada método y estableciendo una lógica coherente entre ellos nos acercamos lo suficiente a esa realidad poliédrica. Tal vez no daremos con una verdad absoluta -tampoco lo pretendemos-, pero sí al menos con una verdad razonable.

Una vez identificada la triangulación como una solución posible a los problemas que se venían planteando en la ciencia literaria, es posible establecer un modelo de trabajo para realizar un proyecto de investigación desde la crítica antropológica. De acuerdo con los presupuestos de Denzic, la triangulación debe hacerse en cuatro niveles para evitar sesgos: triangulación de datos, de investigadores, teórica y metodológica.

Para la triangulación de métodos, Anthony Giddens propone la encuesta, la experimentación, la historia de vida, el análisis histórico y la comparación. En la ciencia literaria es conveniente prestar atención especial a este último método, no sólo por la importancia que ha tenido la literatura comparada en los dos últimos siglos, sino porque es el método privilegiado para sacar a la luz irregularidades. Sin embargo, un proyecto de investigación relacionado con la ciencia literaria no debe quedarse ahí. La comparación por la comparación carece de sentido, sino es el paso previo a la explicación. Por ello resulta necesario superar los viejos corsés que se imponía a la literatura comparada utilizando como categorías analíticas las literaturas nacionales. La comparación permite al investigador extraer una serie de categorías analíticas que

permiten clasificar la información desestructurada, a la que inevitablemente se enfrenta en cualquier proyecto de investigación.

Para triangular datos en los estudios literarios es necesario atender a criterios geográficos y temporales, trazando así un corte longitudinal y otro transversal. Dado que el investigador puede atender a un campo tan extenso como la literatura universal, deviene necesario recurrir al muestreo. En este sentido, el muestreo estratificado es la mejor solución al problema de la representatividad. Este muestreo estratificado debe hacerse de acuerdo con el concepto de polisistema literario de Even-Zohar y contemplar obras pertenecientes a todos los estratos de polisistema. Sin embargo, esta opción no basta para que el muestreo sea representativo, ya que existe la duda de qué obras seleccionar de cada estrato del polisistema. Por ello proponemos recurrir a lo que Glaser y Strauss llamaron muestreo teórico, y seleccionar los casos que parezcan más apropiados al crítico literario para sacar a la luz categorías analíticas que orienten su investigación.

La triangulación de teorías lleva al investigador a plantearse la cuestión del individualismo y el holismo. En nuestra opinión, la literatura no puede contemplarse como un fenómeno autónomo, al margen de los marcos culturales en los que se inserta, ya que ningún otro fenómeno social puede entenderse de tal modo. Ninguno de los tres vértices del triángulo de la comunicación literaria -autor, lector, texto- puede comprenderse sin atender a los marcos culturales. El autor no escribe en un vacío cognitivo, sino que utiliza los significados compartidos que se dan en el seno de la cultura. Lo mismo sucede con el lector. Como ha demostrado la estética de la recepción, la interpretación está determinada por la cultura en la que se inserta. Tampoco existen aspectos puramente literarios en el texto. A pesar de los encomiables esfuerzos de algunos críticos, no ha sido posible encontrar ningún aspecto formal común a todas las obras literarias. Los valores estéticos supuestamente inherentes al texto son en última instancia culturales. Prueba de ello es que obras que hoy en día consideramos literarias no lo han sido en otro período histórico. En este sentido es harto significativa la noción de repertorio de Even-Zohar, que vincula los valores estéticos al estrato del polisistema desde el que se interpreta la obra literaria. En consecuencia, proponemos triangular las explicaciones al menos desde cuatro frentes: explicaciones nomológicas, estructurales, funcionales e intencionales.

Las explicaciones nomológicas se dan en tres niveles. En el primero de ellos se

contempla que la literatura es un fenómeno cultural, y que las diferentes identidades culturales se plasman en la obra. El segundo y tercer nivel surgen de la convicción de que, como decía Claudio Guillén, la literatura debe atender “a lo uno y a lo diverso”. En el segundo de estos niveles es necesario captar qué hay de universal en un fenómeno literario. El tercer nivel de explicación nomológica surge como respuesta a la convicción de que la literatura y la cultura no son homogéneas. Aunque *El Cid* o el *Quijote* se estructuran en torno a un motivo universal, como es el del viaje iniciático del héroe, el significado de ambas obras es radicalmente distinto. De ahí que en este tercer nivel de análisis se atienda a lo que hay de individual y particular en cada fenómeno literario.

Las explicaciones genéticas son aquellas que trazan el desarrollo histórico de un fenómeno literario. Son, en cierta medida, las viejas relaciones de hecho del comparatismo decimonónico francés. Como ya hemos señalado, consideramos superando este comparatismo anclado en inservibles categorías analíticas como las literaturas nacionales. Sin embargo, defender que la literatura es un fenómeno universal que en modo alguno depende de las fronteras no quiere decir que, en determinadas ocasiones, no hayan existido relaciones de contacto entre autores y obras. Negar la influencia directa sería negar una de las dinámicas fundamentales de la literatura. La influencia directa de Petrarca en la obra de Garcilaso de la Vega es una realidad incuestionable, y no puede entenderse la obra de Garcilaso en toda su complejidad sino es teniéndola en cuenta.

Las explicaciones funcionales son aquellas que explican la presencia de un rasgo en un sistema por su contribución o por sus efectos. Desde la antropología funcionalista se consideraba que la literatura es la expresión simbólica de unas determinadas estructuras de poder que difunden los sentimientos y valores asociados a esas estructuras. En este sentido, se consideraba la literatura un instrumento al servicio del poder consensual. Sin embargo, estas primeras teorías funcionalistas obviaban que las sociedades son complejas, y que la estructura social en la mayoría de las ocasiones no es homogénea, sino que existen las acciones y el proceso. La tensión y el cambio es la norma en la estructuración política de las sociedades. Desde este funcionalismo inmovilista que entiende la estructura y el equilibrio como el estado normal de las cosas, y el conflicto como una situación problemática que no encaja, se hacía harto difícil dar respuesta a los retos que planteaban obras como *La Celestina* o *El libro del buen amor*,

que atentaban claramente contra el sistema de valores de la cultura en la que se insertaban ¿En qué manera puede contribuir al mantenimiento de una estructura social una obra que precisamente pone en tela de juicio la ideología de esa estructura?

Las primeras críticas a este funcionalismo estático de Radcliffe-Brown, Meyer Fortes y Evans-Pritchard surgen cuando Edmund Leach propone diferenciar entre estructura política abstracta y realidad política y sitúa el foco de los estudios de la antropología política, no ya en estructuras abstractas y, por lo tanto, ideales o irreales, sino en los procesos. Poco después, Max Gluckmann puso de relieve que el equilibrio de la estructura ni era estático ni estable, y sus ideas sirvieron de puente para las teorías de la acción y procesuales de autores como Victor Turner, que consideraban que la norma es el conflicto.

Para superar las limitaciones del funcionalismo estático hemos optado por aplicar el concepto de polisistema de Even-Zohar no sólo al ámbito literario, sino al conjunto de la sociedad. Así, las sociedades son polisistémicas, en el sentido de que existen diferentes facciones o grupos enfrentados entre sí por el poder. Siguiendo una metáfora espacial, Even Zohar denomina estrato central a la facción que detenta el poder, y estratos periféricos a aquellos que aspiran a hacerlo. La lucha por la posición central es constante, y de ahí que el cambio, el conflicto y el proceso sean, como señalaban Glyckmann o Turner, la norma. Atendiendo a la heterogeneidad y al conflicto en el seno de las sociedades, ya no resulta problemático ubicar obras con un carácter tan marcadamente subversivo como *La Celestina* o *El Libro de Buen Amor*, porque ya no tienen que ser expresión simbólica de los valores del poder, sino que pueden estar al servicio de los estratos periféricos del polisistema en su lucha por ocupar la posición central. De este modo, las funciones de la literatura se amplían a cuatro: justificación y promoción simbólica de un estrato del polisistema, función autocrítica en el seno del estrato central del polisistema para que se adapte a los cambios que se dan en el seno de todas las sociedades, instrumento al servicio de la periferia para atacar al estrato central y ocupar su posición o defensiva desde el estrato central atacando a su vez a los periféricos.

Las explicaciones intencionales quizá sean las más polémicas en ciencia literaria. De forma general se pueden resumir en la falacia biografista, que sostiene que la literatura es un juego del lenguaje, por lo que el emisor y el autor no tienen por qué coincidir. Dado que no podemos desplazarnos en el espacio y en el tiempo para

comprobar la intención del autor, cualquier intento por desentrañar la intencionalidad de una obra deviene una quimera. Sin embargo, que la intención del autor no tenga por qué estar expresada de forma explícita en el texto no quiere decir que no exista.

Las explicaciones funcionales ponen de relieve la relación funcional del fenómeno literario con la cultura en general. La obra literaria es un fenómeno complejo compuesto por diversos elementos relacionados entre sí. Las explicaciones estructurales, por medio de la comparación, sacan a la luz estos elementos y sus relaciones.

Una vez establecido el modo en que debe realizarse un trabajo de investigación de crítica antropológica, el siguiente movimiento pasa por definir las categorías analíticas contempladas en la investigación. La primera de estas categorías de esta investigación es el motivo, lo que nos sitúa en el campo de la temología. Esta categoría analítica ha sido empleada con muchos y muy diversos significados, por lo que procede clarificar el sentido con que lo hemos usado. Para nosotros, el motivo es una situación de base que sirve como modelo arquetípico a partir del que los autores construyen sus obras. El motivo es una suerte de pretema, de modelo conceptual que los autores concretan. Estos motivos son consecuencia de la naturaleza simbólica de la cultura. El cerebro humano, en el momento del nacimiento, no es más que un órgano con ciertas posibilidades pero vacío de información. Esta información simbólica es adquirida en el seno de la cultura. Los motivos son el resultado de esos esquemas mentales simbólicos que adquirimos los seres humanos para orientar nuestra conducta. Como sucede con la inmensa mayoría de los fenómenos culturales, los motivos tienen un componente universal y otro particular, cultural. Son universales porque participan de esas potencialidades que tiene el cerebro humano en el momento del nacimiento, pero, al mismo tiempo, son culturales porque esas potencialidades no se concretan del mismo modo en las diferentes culturas ni en las diferentes personas. Todos los seres humanos tenemos una dimensión religiosa o tendemos a establecer relaciones de parentesco, pero no es igual el modo en que vivían la religión los pacíficos budistas que los belicosos aztecas o las familias entre parejas homosexuales y heterosexuales en la Europa occidental. Del mismo modo, aunque el Cid y Sherlock Holmes son héroes iniciáticos, el significado de ambas concreciones del motivo no puede desprenderse exclusivamente de su universalidad, ya que las diferencias entre uno y otro son evidentes.

Los seres humanos ordenamos el mundo y ordenamos nuestra conducta a partir de nuestros imaginarios simbólicos, y de ahí que el control de estos imaginarios devenga una forma de control social. Como señalaban Victor Turner y Mary Douglas, los símbolos no sólo transmiten conocimiento, sino también sentimientos y valores. Los símbolos ponen en contacto las normas éticas y morales con estímulos emocionales. Los mecanismos para esta conexión son la religión, el arte y el rito. Las diferentes culturas crean realidades comunes a todos los miembros de la sociedad por medio de representaciones colectivas. Sobre estas representaciones colectivas, que recogen las cosas que una sociedad cree evidente y no se plantea, se fundamentan las bases de la estructura social. Para la filosofía marxista, el empleo de motivos en la literatura en tanto que símbolos y, por tanto, representaciones colectivas, no es más que un medio de perpetuación social. Transmitiendo representaciones colectivas por medio de la endoculturación se ofrece un modelo de conducta, de identidad de pensamiento a las generaciones venideras, reproduciendo así el orden social. De este modo, las representaciones colectivas devienen un instrumento privilegiado para el control social. Sin embargo, el marxismo clásico peca del mismo error que el funcionalismo estático de Radcliffe-Brown o Evans Pritchard. Las estructuras sociales no son homogéneas, sino entes definidos por el proceso de cambio. Así, cada estrato del polisistema crea sus propias representaciones colectivas y manipula las de los demás en función de sus intereses. El procedimiento literario consiste en la sacralización de sus representaciones, presentándolas a través de motivos literarios y desacralizando las identidades colectivas del estrato central del polisistema, desvirtuando las concreciones del motivo que se hayan podido dar desde esta posición central.

Gracias a las explicaciones estructurales y a la aplicación del método comparativo hemos podido sacar a la luz los elementos constitutivos de diferentes motivos. Al mismo tiempo, hemos observado que la presentación de estos motivos variaba ostensiblemente en función de que se concretase en una obra cómica o en una seria, y que el modo en que se hacía en unas y otras podía ser contemplado como una variable. Así, por ejemplo, el modo de presentación del motivo “triángulo amoroso” en obras propias de la literatura de la seriedad, como *La Regenta*, *La Ilíada* o *El origen del mundo* se opone al modo en que dicho motivo aparece en obras cómicas, como las de Molière o Plauto, que, a su vez, son semejantes entre ellas. Este hecho nos ha llevado a introducir una nueva categoría analítica: lo cómico y el humor.

De forma general, hemos definido la literatura cómica o humorística como aquella que hace reír o sonreír al lector. El método fundamental para hacer reír consiste en la transposición de lo solemne en coloquial, ya que la risa surge siempre del contraste entre dos representaciones: el fenómeno como lo concebimos en la realidad y el modo en que ese mismo fenómeno se nos presenta en la obra cómica. De ahí que los motivos de la comicidad sean los mismos que los de la seriedad, pero ligeramente modificados para provocar ese contraste.

El modo de alterar estos motivos pasa siempre por los mismos pasos. En primer lugar, debe simplificarse por reducción aquello que se quiere convertir en cómico. De todas las características atribuibles a una persona, una situación o una idea, se seleccionan tan solo una o dos. A continuación, estos rasgos son atenuados -límites- o exagerados para alejarlos del término medio a través de cuatro procedimientos: la caricatura, que consiste en exagerar un rasgo; la parodia, que lo sustituye por algo más bajo; el desenmascaramiento, que destruye la dignidad atrayendo la atención sobre las debilidades, y la comparación con algo bajo, que es una suerte de parodia sin sustitución.

Como ha señalado Bergson, en la risa siempre hay un componente de castigo. Aquello que es objeto de la risa siempre es sancionado negativamente, y de ahí que los diferentes estratos del polisistema utilicen la literatura cómica en la lucha por la posición central. Así, como sucedía con la literatura de la seriedad, la literatura cómica puede tener diferentes funciones.

La literatura cómica puede estar al servicio de la promoción simbólica de los valores e intereses del estrato del polisistema al que pertenece. Dado que la risa tiene un componente destructivo y de castigo, lo lógico es que la literatura cómica desempeñe esta función atacando las representaciones colectivas de los otros estratos del polisistema. Sin embargo, aunque esta es la tendencia dominante cuando la literatura cómica funciona como instrumento de promoción de los valores de su estrato del polisistema, en ciertas ocasiones se castigan con la risa algunos elementos del propio estrato del polisistema, como sucedía, por ejemplo, con el teatro amable de José María Pemán. En estos casos, la literatura cómica sirve, como decía Radcliffe-Brown, para limar las asperezas que puedan surgir en la estructura social. Al mismo tiempo, la literatura cómica puede focalizar la risa en determinados aspectos de su estrato del polisistema, no ya para aliviar tensiones sociales, sino para alertar de ciertos aspectos

que deben ser subsanados, y dotar así al estrato del polisistema de la flexibilidad necesaria para adaptarse a los cambios sociales.

Desde los estratos periféricos del polisistema puede utilizarse el componente de castigo de la risa para atacar las representaciones colectivas del estrato central, con la pretensión de desacralizarlas. Es la función subversiva de la literatura de la que hablaron Mary Douglas o Bajtin. Se crean obras en torno a motivos asociados al estrato central del polisistema y se subvierten para desvalorarlos.

Las explicaciones genéticas del motivo cómico pueden realizarse en dos direcciones. En primer lugar, es necesario establecer la relación del motivo cómico con su referente de la seriedad. Dado que, como señalan todas las teorías acerca de lo cómico y el humor, la risa surge del contraste entre dos representaciones, es necesario identificar la representación de la seriedad a partir de la cual, por medio de la subversión, se construye el motivo cómico. En segundo lugar, como sucede con cualquier otro motivo, independientemente de que pertenezca al dominio de la seriedad o al de lo cómico, es interesante establecer las relaciones de filiación entre las obras, ya que estas relaciones de hecho, al más puro estilo de la comparatística francesa, pueden ayudarnos a entender las diferentes perspectivas desde las que se enfrentan los diversos autores al motivo.

En lo que se refiere a lo picaresco, consideramos que un enfoque tematólogo sirve para superar el punto muerto al que se había llegado estudiando la novela picaresca desde perspectivas formalistas y de contenido. Considerar la picaresca, como propone Ulrich Wicks, no ya un género, sino como un motivo, nos ofrece la amplitud suficiente para incluir obras alejadas en el tiempo y en el espacio y vincularlas con sus respectivas culturas.

El motivo picaresco es la versión cómica del motivo del viaje iniciático. De acuerdo con Joseph Campbell, las obras literarias construidas en torno al viaje iniciático de un héroe son la expresión simbólica –superestructural, si utilizamos la terminología marxista- del cambio de rol. En todas las sociedades humanas, los individuos experimentamos cambios en las posiciones sociales que ocupamos a lo largo de nuestras vidas. Así, dejamos de ser niños para convertirnos en adultos, de ser solteros para ser casados, empezamos a trabajar, tenemos hijos, etc... El viaje del héroe que abandona la seguridad de su aldea para enfrentarse a una serie de pruebas, cuya superación le permite alcanzar un éxtasis final y volver mejorado a su casa para vivir una vida plena,

es una concreción literaria y religiosa por medio de la cual las diferentes culturas han expresado simbólicamente los cambios de rol o de estatus.

El pícaro, como los héroes iniciáticos de la seriedad, se propone cambiar de rol. Insatisfecho con las condiciones de vida a las que se ve condenado por su origen vil, abandona su casa dispuesto a medrar socialmente. Más allá de las fronteras de su aldea, lleva a cabo una serie de peripecias que lo convertirán en el hombre que, normalmente, nos cuenta desde la madurez sus primeros pasos en la vida. Sin embargo, no podemos identificar plenamente a los pícaros con los héroes iniciáticos de la seriedad, como Eneas, Ulises o Perceval. El mundo presentado en *La Eneida*, *La Odisea* o *El cuento del Grial* es un mundo idealizado, mejor que el del lector, mientras que el universo en que se mueven Guzmán, Pablos o Moll Flanders es sustancialmente peor. Ninguno de estos cuatro personajes son descendientes de reyes o de dioses, sino que tienen que abandonar su hogar acuciados por las penalidades económicas, y en ningún caso se enfrentarán a dragones y gigantes con honradez y entereza de espíritu, sino que la vida les enseñará a robar, engañar y estafar a la colección de personajes mezquinos y miserables con los que tendrán la desgracia de cruzarse en su periplo vital. Por todo ello, Ulrich Wicks define el motivo picaresco, en oposición al modo romance, como aquel en que se refleja un individuo peor que nosotros, que se enfrenta a un mundo peor que el nuestro, en una sucesión de aventuras y desventuras que lo colocarán alternativamente en posición de explotador o explotado. Del contraste entre el mundo idealizado del motivo del viaje iniciático de la seriedad y el mundo tal cual se nos presenta en el motivo picaresco surge la risa, y de ahí que todas las obras construidas en torno a este motivo sean, en mayor o menor medida, cómicas.

El motivo picaresco ha tenido gran recorrido a lo largo de la historia de la literatura mundial, desde *El Satiricón* de Petronio hasta novelas modernas como *El misterio la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza, pasando por los Fabliaux, la literatura goliardesca, Giovanni Bocaccio o *La Celestina*. Evidentemente, nuestras explicaciones genéticas no pueden fijar todas las relaciones de hecho de las diferentes concreciones del motivo picaresco desde la literatura griega y romana hasta nuestros días, por lo que nos hemos visto obligados a acotar nuestro campo de estudio a las obras españolas de los siglos XVI y XVII, a las inglesas del XVIII, que son a las que pertenecen las cuatro obras objeto de estudio en las tesis doctoral, y a las obras francesas y alemanas de los siglos

XVII y XVIII, que sirven como puente entre ambas tradiciones literarias.

En España, *El Lazarillo de Tormes* fijó en el siglo XVI las convenciones del motivo, el modo en que en lo sucesivo habían de componerse las obras basadas en el motivo picaresco. *El Lazarillo* es una supuesta autobiografía que narra una historia de carácter episódico, en la que aparecen una serie de personajes y situaciones de los que se hace sátira y se moraliza a través de la risa. Los personajes encarnan vicios sociales que, a ojos del autor, deberían enmendarse.

La segunda concreción del motivo picaresco en España se produce cuando Mateo Alemán escribe *Guzmán de Alfarache*. La deuda de Mateo Alemán con el autor del *Lazarillo* es evidente, pero no se limita a repetir una fórmula ya dada, sino que utiliza el periplo vital del pícaro para exponer toda una teoría religiosa contrarreformista del pecado y la redención, muy alejada del erasmismo del *Lazarillo*. El componente moral está mucho más presente en la obra de Alemán, y la sátira no se centra tanto en los vicios sociales como en el propio pícaro, al que se convierte en un símbolo del pecado original.

Entre la publicación de *Guzmán de Alfarache* y la *Historia de la vida del Buscón* aparecen en España dos obras -el *Guzmán* apócrifo de Martí y el *Guitón Honofre*- que en poco o en nada varían el camino abierto por el autor del *Lazarillo* y por Mateo Alemán.

Como era de esperar en un autor de la talla de Quevedo, tampoco se limita a repetir una fórmula dada. Quevedo depura de su obra de cualquier digresión moral explícita para presentarnos una narración pura. El componente moral de la obra no nos viene dado por la intervención directa del narrador opinando sobre los hechos de su vida pasada, sino a partir del componente de castigo que tiene la risa. Todo aquello que se considera que debe ser mejorado es sometido a una violenta sátira.

Al margen de *La Pícaro Justina*, que hace a una mujer protagonista del motivo picaresco, ninguna obra española aportará algo original a la concreción del motivo. *La hija de la Celestina*, *El castigo de la miseria*, *Marcos de Obregón*, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, *La segunda parte del Lazarillo de Tormes*, *El Lazarillo de Manzanares*, *Alonso mozo de muchos amos*, las tres novelas de Castillo de Solórzano, *Gregorio Guadaña* y *Estebanillo González* son revisiones de los modelos planteados por *El Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán y Quevedo que no ofrecen ningún elemento sustancial nuevo.

Simplicissimus de Grimmelsaucen, en Alemania, y *Gil Blas* de Lesage, en Francia, preparan el camino para lo que será la picaresca inglesa. En la primera de estas obras, Grimmelsaucen se desmarca del catolicismo contrarreformista impuesto por Mateo Alemán y hace al entorno y a la sociedad injusta responsables del mal comportamiento de su pícaro, que, al contrario de lo que sucedía en la picaresca española, sí mejora su estatus social tras su periplo vital. En *Gil Blas* el contrarreformismo barroco de Mateo Alemán es sustituido por ideas ilustradas propias del capitalismo incipiente que empezaba a asomar en Francia por aquellos días. La nueva moral no ve nada censurable en querer medrar para alcanzar en este mundo la felicidad, que se identifica con la posesión de bienes materiales, y de ahí que Gil Blas acabe su vida desahogadamente dueño de un castillo. La risa ya no castiga al pícaro por su desmedido afán de medro, sino a una sociedad que obstaculiza la legítima aspiración a medrar de todos los seres humanos.

La picaresca inglesa, en general, está mucho más cercana de esta visión capitalista del mundo de Lesage que del conservadurismo contrarreformista de Mateo Alemán o Quevedo. Moll Flanders, como Pablos o Guzmán, es de origen vil, se mueve por la voluntad de medro, se enfrenta a un mundo hostil y (como le ocurre a Guzmán) experimenta una degradación moral que acaba en una conversión final en la que se vuelve hacia Dios. Sin embargo, Moll Flanders no es mala por naturaleza, sino que su caída en el vicio y en el pecado es perfectamente explicable como consecuencia de una sociedad injusta que se ceba con los débiles, a los que niega cualquier oportunidad de abandonar su miseria. Ya no hay preocupación ética religiosa, como en Guzmán de Alfarache, sino un humanitarismo de corte calvinista que identifica la felicidad con la adquisición de bienes materiales y estos con el reconocimiento divino.

De todas las obras analizadas en esta tesis doctoral, *Tom Jones* es la que menos se ajusta al motivo picaresco. Tom es un personaje antiheroico, porque Fielding nos lo presenta al principio de la obra como un expósito, pero no roba ni engaña, y su único vicio es cierta tendencia a la lascivia que en todo momento es contemplada por el autor con benigna indulgencia. Más que un personaje antiheroico, es un personaje no heroico, en el sentido de que no encarna ni vicios ni virtudes, sino a un personaje de carne y hueso. Asimismo, el mundo al que se enfrenta Tom no es peor que el del lector, y tan sólo hay un par de personajes realmente malvados -Blifil y el alférez-, que son justamente castigados al final de la obra.

Como decíamos, lo que mueve la acción del pícaro es la voluntad de medro. Antropológicamente hablando es lo que se conoce como un cambio de rol o de estatus. En las diferentes culturas, los cambios de rol llevan asociados una serie de expresiones simbólicas que escenifican ese cambio, que se han denominado ritos de paso. Dado que el rito de paso y el viaje iniciático son expresiones simbólicas de lo mismo, por fuerza habrá de existir una homología entre uno y otro, lo que ha sido muy inteligentemente demostrado por Terence Turner a propósito de la mitología kayapo y el paso de niño a adulto en dicha cultura. Arnold van Gennep identificó tres fases en los ritos de paso: separación, marginalidad y agregación. Del mismo modo que los pícaro abandonan su aldea y se embarcan en una serie de aventuras, los iniciandos en los ritos de paso son apartados de la sociedad y sometidos a una serie de pruebas destinadas a prepararlos para desempeñar su nuevo rol. En estos ritos, los iniciandos son apartados de la sociedad porque están en una posición liminal, ni pertenecen ya al viejo rol que deben abandonar, ni están todavía preparados para asumir completamente los derechos y deberes asociados al nuevo. Igualmente, el pícaro debe emprender un viaje en el espacio, expresión simbólica de este alejamiento, porque su voluntad de medro les convierte en un personajes liminal: ni se conforman con la posición social que les corresponde por nacimiento, ni ha conseguido superar las carencias derivadas de este origen vil.

Victor Turner diferenciaba en todas las sociedades entre estructura y *communitas*, entendiendo por la primera la sociedad jerarquizada, con roles y posiciones bien definidas y delimitadas, y por la segunda la igualdad todos los miembros del grupo humano sin distinciones jerárquicas ni roles. Los ritos de paso son consecuencia de que un individuo o un grupo de individuos no encajen dentro del sistema de posiciones sociales de la estructura. Así, cuando uno alcanza una determinada edad ya no puede seguir ejerciendo el rol de niño. Sin embargo, el individuo no pasa a desempeñar el rol de adulto hasta que la sociedad lo reconoce como tal. Para ello, las culturas tienen mecanismos como los ritos de paso, que sirven, entre otras cosas, para legitimar ante la sociedad y el propio individuo el cambio de rol. Durante los ritos de paso, los iniciandos son apartados de la sociedad precisamente porque ya no encajan en el sistema de posiciones sociales de la estructura. Este apartamiento se lleva a cabo en la *communitas*, donde todos los individuos son iguales, independientemente del rol que hubiesen desempeñado y vayan a desempeñar en la estructura, y durante el mismo se

somete a los iniciandos a una serie de pruebas con una doble función: por un lado, sirven para educarlos y prepararlos para afrontar los derechos y deberes inherentes al nuevo rol, y, por otro, se les castiga y se les humilla con la intención de amoldar su carácter a este nuevo rol. Este apartamiento para realizar una serie de pruebas en el anonimato de la *communitas* se expresa simbólicamente en los motivos del viaje iniciático, de manera que el héroe pierde su nombre y su estatus en el momento en que abandona la aldea. Más allá de las fronteras de su lugar de origen, el héroe iniciático es un completo desconocido. Ni su nombre ni sus lazos de sangre pueden ayudarlo a superar las pruebas. Como los héroes iniciáticos, los pícaros protagonistas del motivo picaresco abandonan su casa para realizar una serie de pruebas en las que sistemáticamente son humillados y degradados, ya que el motivo picaresco no es más que una expresión simbólica cómica de los ritos de paso.

Como creemos haber demostrado, las obras literarias no se componen en un vacío cognitivo, sino que son el resultado de las culturas que las vieron nacer. *Guzmán de Alfarache* e *Historia de la vida del Buscón* expresan simbólicamente el conservadurismo y el inmovilismo de la sociedad barroca en la que fueron compuestas. Tanto en una obra como en la otra, todo intento del pícaro por medrar es severamente castigado con la risa. El nacimiento vil, las denigrantes pruebas y el fracaso final expresan la impermeabilidad entre las diferentes clases sociales. El nacimiento determinaba la posición social que ocupará el individuo a lo largo de su vida. En el caso del pícaro, su origen vil es la justificación simbólica del determinismo que condenaba a los individuos de clase baja a permanecer en la base de la pirámide, al servicio de los poderosos. Un individuo que tratase de cruzar las estrictas fronteras entre las diferentes clases sociales atentaba contra el rígido sistema de posiciones sociales de la España barroca, y de ahí que el pícaro sea castigado con la risa incluso antes de su nacimiento. Mateo Alemán, a diferencia de Quevedo, le da al nacimiento vil de su protagonista una dimensión religiosa empapada del pesimismo contrarreformista que era tónica general en la cultura de la época. La profunda crisis económica y social, las guerras religiosas y las hambrunas en que había terminado el entusiasmo reformista renacentista no podían sino acabar en una concepción catastrofista del hombre y de la vida. Para Mateo Alemán, el origen vil de su pícaro es un símbolo del pecado original del hombre.

Las pruebas a las que se someten Pablos y Guzmán a lo largo de sus vidas, en las que roban, engañan y estafan, son las propias de estos individuos bajos y mezquinos, y

sirven para castigar con la risa la voluntad de medro de un individuo en una sociedad cuyas fronteras sociales eran absolutamente infranqueables. *Guzmán de Alfarache* e *Historia de la vida del Buscón* expresan en toda su crudeza el conservadurismo y el inmovilismo barroco, pero, mientras que la segunda se limita a hacer burla del pícaro que intenta medrar, la primera ofrece una solución religiosa al conflicto. Tanto Guzmán como Pablos fracasan en su intento de mejorar económica y socialmente, pero el primero, tras haber llegado al límite de la degradación moral en su condena a galeras, se vuelve hacia Dios y renuncia al mundo material. Las pruebas de Pablos no eran más que el modo en que demostrar la mezquindad de un individuo que pretendía estar por encima de la rígida organización social. Las de Guzmán son la preparación para esa apoteosis final que libera al individuo y le otorga una vida plena en la conversión religiosa. En este sentido, las pruebas de Guzmán están mucho próximas al sentido que cobran las pruebas en los ritos iniciáticos de las sociedades tradicionales. Como hemos señalado, una de las funciones de las pruebas de los ritos iniciáticos es castigar y humillar al iniciando con objeto de amoldar su carácter al nuevo rol. A lo largo de su periplo vital, Guzmán lleva a cabo una interminable lista de intentos por medrar socialmente sin preocuparse por tener que recurrir a medios ilícitos. Tras sus reiterados fracasos, Guzmán comprende la vanidad de las cosas y decide renunciar al mundo. Mientras que el viaje iniciático de Pablos acababa truncado, el de Guzmán no, al menos en el plano religioso. Las pruebas de Guzmán sí han tenido la función de prepararlo para su nuevo rol, porque, a fin de cuentas, su periplo vital no se ve truncado como el de Pablos, sino que, como los héroes de los viajes iniciáticos de la seriedad, acaba transformado para vivir más plenamente. Simplemente, no ha alcanzado el motor de su acción, el objetivo que se proponía alcanzar al comienzo de su periplo. Contemplado desde un punto de vista material, el viaje iniciático de Guzmán, como el de Pablos, ha sido un rito de paso fallido. No ha conseguido medrar socialmente, sino todo lo contrario: Guzmán acaba en galeras. Sin embargo, con ese éxtasis religioso final, Mateo Alemán expresa los valores de la cultura contrarreformista de la España barroca. El problema de Guzmán era que había errado el objetivo de su viaje iniciático. El medro social no es el modo en el que deben y pueden mejorar sus vidas las clases desfavorecidas. Sólo en el plano espiritual, renegando del mundo y volviendo su alma a Dios, los pobres pueden alcanzar algún consuelo. El viaje iniciático de Guzmán no es un rito de paso fallido en el sentido que lo era el de Pablos. Este no aprende ninguna

lección con sus pruebas, y por eso la vida que continúa en las Indias seguirá por el mismo camino que lo ha llevado a convertirse en un prófugo de la justicia. Guzmán, muy al contrario, sí ha aprendido la verdadera lección de las clases desfavorecidas: no hay otra posibilidad de mejora que no sea la del renunciamiento y la conversión religiosa. Así, su viaje iniciático se cierra en una estructura circular. Su conversión es lo que se expresa en otros viajes iniciáticos de la seriedad como la vuelta del héroe mejorado a la aldea. En este sentido, esta ideología contrarreformista de Mateo Alemán, que ve en el hombre, por el hecho de serlo, un ser naturalmente inclinado al mal, pero al que le ha sido otorgada la gracia del libre albedrío, que es lo que le permite volverse hacia Dios y salvarse renunciando al mundo material, no es más que el típico discurso de las religiones en las sociedades muy estratificadas. Guzmán de Alfarache es, como diría Marvin Harris, un instrumento de control del pensamiento que santifica los poderes y privilegios de la élite dirigente y enseña que el equilibrio y la continuidad del mundo exigen la subordinación de las clases bajas.

La picaresca inglesa, representada en esta tesis doctoral por *Moll Flanders* y *Tom Jones*, le da al motivo picaresco un sentido radicalmente distinto. Este motivo nos presenta a un individuo que, en su voluntad de medrar, obra mal y cae en el vicio y en el pecado. Así enfocado, el motivo picaresco lleva inevitablemente a los autores a plantearse las razones por las cuales sus protagonistas obran mal, lo que, en última instancia, no es sino una metonimia de una pregunta más amplia: ¿cuál es el origen del mal? El modo en que se responda a esta pregunta determinará en gran medida el significado de las diferentes concreciones. Como acabamos de ver, una cultura como la española del siglo XVII responde a esta cuestión situando la causa del mal en el mundo en el individuo, lo que expresaban en el ese nacimiento vil, símbolo del pecado original del hombre. Por el contrario, el precapitalismo incipiente en el que escriben Fielding y Defoe no puede en modo alguno tener una concepción tan pesimista de la vida y del hombre. El sistema de mercado necesita de la libre competencia para generar riqueza. Sin la posibilidad de mejorar materialmente en el mundo, los individuos carecerían de la motivación necesaria para embarcarse en las empresas mercantiles. De ahí que ni Fielding ni Defoe les nieguen a sus pícaros el éxito. No sólo no hay nada reprehensible en el deseo de Moll de no servir nunca y en el de Tom de casarse con Sophia, sino que tanto Fielding como Defoe transmiten al lector que esta es una aspiración sana y justa. No es su maldad innata lo que lleva a Moll y Tom a querer medrar, sino una aspiración

natural en consonancia con la voluntad divina. Si estos dos personajes obran mal, es porque la sociedad es injusta y no permite a los individuos satisfacer su legítimo deseo de medrar, no por aquel pecado original del que hablaba Mateo Alemán. El mal no es debido a la naturaleza humana. Es el sistema social injusto que obliga a los individuos, naturalmente inclinados al bien, a obrar mal. Por ello, en estas obras no se denigra tanto al pícaro, que no deja de ser una víctima, como a esa sociedad injusta que lo arrastra inevitablemente hacia el pecado. En este sentido, tanto *Tom Jones* como *Moll Flanders* expresan simbólicamente las luchas entre facciones propias de la cultura en el seno de la cual fueron escritas: la del capitalismo incipiente y su necesidad de igualdad de oportunidades y la del viejo sistema de terratenientes basado en la propiedad de la tierra. Entre el triunfo final de Moll Flanders como rica hacendada en Virginia, el puritanismo humanitarista de Defoe y el sistema precapitalista existe una lógica correspondencia. El capitalismo, para desarrollarse, necesita que los individuos puedan medrar económicamente. Este hecho, en el campo religioso, se expresa por medio del *calling* divino, de la llamada puritana a tratar de alcanzar riquezas por medio del trabajo, cuya obtención es un signo del reconocimiento divino y, por lo tanto, de calidad moral. De ahí que Moll no acaba pobre y desamparada como Pablos o Guzmán, sino que termina convirtiéndose en una rica terrateniente. Al mismo tiempo, el capitalismo necesita del respeto a la propiedad privada, pilar sobre el que se sustenta cualquier sociedad basada en los bienes materiales. El pecado de Moll Flanders no es su voluntad de medro, sino tratar de medrar por medio ilícitos que atentan precisamente contra esa propiedad privada. Mientras no intenta medrar por medio del trabajo, todos sus desvelos serán en vano, y con frecuencia será castigada con la risa. No será hasta su conversión religiosa en la prisión de New Gate cuando Moll comience a mejorar.

El conflicto planteado por Fielding, aunque también determinado por la cultura precapitalista, es menos radical que el de Defoe. Tom Jones es un buen muchacho, cuyo único pecado es ser un expósito. Con toda probabilidad, si desde el comienzo hubiese podido casarse con Sophia, no hubiese incurrido en ninguno de los errores en los que acabará cayendo. Pero no es la precariedad económica la que lo lleva al pecado, sino los prejuicios y las convenciones sociales que no permiten a un muchacho sin padres casarse con una dama. En este sentido, la carencia inicial que incita al pecado a Tom afecta más a la organización de la vida doméstica que a un reparto injusto de los bienes materiales. *Tom Jones*, más que la expresión simbólica del capitalismo incipiente de un

individuo en lucha por obtener bienes materiales, es la expresión de una sociedad precapitalista que usaba el matrimonio como un contrato, como una forma de mantener y aumentar los bienes.

Mary Douglas en *Pureza y Peligro* demostró que todo aquello que es ambiguo y que por tanto no encaja dentro de los sistemas clasificatorios tiende a ser rechazado, tanto por los individuos como por las sociedades. Los seres humanos organizamos el caos exterior del mundo a través de una serie de compartimentos estancos que aprendemos en el seno de la cultura, a los que Douglas llamó “representaciones colectivas”. Estas representaciones colectivas tienden a ser conservadoras, de modo que todo aquello que no encaja en ellas se valora negativamente. Los individuos, con cierto esfuerzo, podemos cambiar nuestras representaciones, pero a nivel social estos cambios son infinitamente más complejos, porque las diferentes culturas desarrollan mecanismos para defenderse. Pueden reajustar estas anomalías dentro del sistema de representaciones colectivas, pueden controlarlas físicamente, pueden diseñar una regla que las controle, pueden considerarlas peligrosas y marginarlas o pueden crear mitos y realizar ritos que las sublimen y las reinserten en el sistema. Los iniciandos de los ritos de paso son personajes liminales que no encajan dentro del sistema de posiciones sociales. Ya no se ajustan al rol que desempeñan, pero aún no tienen uno nuevo, y de ahí que durante los ritos iniciáticos a los iniciandos se les aparte por considerarlos peligrosos. El pícaro, que no se resigna al rol social que le ha sido asignado por nacimiento, no encaja dentro del sistema de posiciones sociales y, por tanto, de representaciones colectivas. Es un individuo liminal, que está al margen, es peligroso y se le considera contaminado. Por ello, es necesario someterlo a un rito de paso que lo reinserte en el sistema, bien otorgándole una nueva posición, como es el caso de la picaresca inglesa, bien destruyendo esas ansias de medro que lo convierten en peligroso. Para ello el pícaro emprende un viaje iniciático. Desde el estrato central del polisistema, este pícaro que amenaza con trastocar el sistema de posiciones sociales es peligroso y de ninguna manera puede ser reinsertado dentro del sistema si no es en la misma posición que de la que partía. Así, ni Mateo Alemán ni Quevedo le otorgan a sus pícaros la posibilidad de éxito. Desde el estrato central del polisistema en el que se inscriben estos dos autores españoles, se carga con connotaciones negativas a este personaje marginal, y se conjura el peligro expulsándolo fuera del sistema mientras no se resigne al rol que le había sido asignado por nacimiento. *Guzmán de Alfarache* e *Historia de la*

vida del Buscón son, en este sentido, instrumentos al servicio del poder consensual.

Sin embargo, el carácter ambiguo del pícaro no siempre tiene por qué ser usado para denigrarlo y defenderse de él. Esta ambigüedad puede ser usada por los estratos periféricos del polisistema para poner de manifiesto las contradicciones del sistema y atacar así la posición central. Moll Flanders y Tom Jones son dos personajes ambiguos y peligrosos. Pero esta peligrosidad no deriva tanto de ellos como individuos como de una sociedad injusta que destierra a los márgenes a aquellos individuos que tienen la legítima aspiración de medrar.

Cruzar una frontera social implica ser ambiguo. Por eso las sociedades crean ritos de paso cuya función consiste en reinsertar lo anómalo. En las cuatro obras objeto de estudio de esta tesis doctoral, la peligrosidad del pícaro es conjurada por medio de un rito de paso, y se coloca al pícaro donde creen los diferentes estratos del polisistema que le corresponde: el conservadurismo del estrato central español lo destruye hasta dejarlo en el mismo lugar del que había partido y que le corresponde por nacimiento, y el precapitalismo periférico de Defoe y Fielding le permite mejorar triunfando sobre la sociedad injusta.

Victor Turner diferencia entre ritos de crisis y ritos de inversión. En los primeros, el sujeto pasa de una posición social inferior a otro superior de forma irreversible. De acuerdo con el antropólogo británico, estos ritos de crisis están restringidos a las clases poderosas. A estas es a las únicas a las que está permitido mejorar de posición social, ya que el ascenso de los pobres al poder amenazaría su posición y, por tanto, el sistema. Los ritos de inversión son ritos ligados al calendario que se repiten cíclicamente. En esta clase de ritos se da una inversión temporal de las posiciones sociales: lo alto se pone bajo y lo bajo alto. Durante un periodo de tiempo determinado, los poderosos son denigrados y los pobres se comportan como si fuesen ellos los que detentasen el poder. Este es el rito de las clases desfavorecidas, ya que, al contrario de lo que sostenía Bajtin, son ritos tremendamente conservadores. Durante ellos no se destruyen las reglas. Sólo se difuminan, y, al terminar dichos ritos, no se establece un nuevo orden social, sino que la vida y el sistema de posiciones sociales vuelve al mismo punto en que se encontraba antes de empezar el rito, aunque depurado de las tensiones que las desigualdades hubiesen podido generar. El rito de inversión no es más que un juego porque es una inversión temporal. A los débiles les está negada la posibilidad de cambiar de estatus y por ello, cuando termina el rito, la vida vuelve a

empezar donde se había dejado antes del rito. *Moll Flanders* y *Tom Jones* son ritos de crisis, mientras que *Historia de la vida del Buscón* y *Guzmán de Alfarache* son ritos de inversión. Las dos primeras son obras cómicas porque durante los ritos de crisis se humilla a los neófitos para inculcarles los valores de la humildad y la paciencia. Las dos segundas son obras cómicas porque la risa surge en los ritos de inversión del contraste de poner lo alto bajo y viceversa.

Guzmán de Alfarache e *Historia de la vida del Buscón* están al servicio de la difusión de la ideología del estrato central del polisistema. Según Mary Douglas, las sociedades no tienen por qué aniquilar las impurezas. Basta con reformularlas para que encajen, en este caso dentro del sistema de posiciones sociales. Por medio de estas dos obras se trata de reinsertar un fenómeno anómalo como el pícaro. No se niega su impureza -no se niega que existan individuos que no se resignan dentro del sistema de posiciones sociales-, sino que se les somete a un rito de inversión para reutilizar su marginalidad en beneficio propio. Para ello cargan moralmente contra la figura del pícaro. Al individuo que quiere medrar, lo que en principio es moralmente neutro, se le relaciona con una serie de acciones mezquinas que lo descalifican. De este modo, suman el carácter cíclico al moral. La anomalía del pícaro se reinserta situándola en la misma posición social de la que partió y, al mismo tiempo, se asocia a este individuo que intenta medrar con la mezquindad moral. Combinando estos viajes iniciáticos de la literatura cómica con los de la seriedad se crean una serie de representaciones colectivas al servicio de los intereses del estrato central del polisistema. Cuando el que intenta medrar es un representante de un estrato periférico como el pícaro, se le asocia con el vicio y el pecado y se le hace fracasar. Si el que trata de medrar es un representante del estrato central, como el Cid o Amadís de Gaula, triunfa y se le asocia con la virtud. La risa castiga lo disfuncional que es ambiguo. Esta ambigüedad crea una inquietud que es superada en *Guzmán de Alfarache* e *Historia de la vida del Buscón* con la risa usada como un mecanismo de defensa. De este modo, la risa en la picaresca española tiene la función que le había atribuido Radcliffe-Brown de reajustar la estructura social sin crear angustias. Se superan las tensiones que surgen de las desigualdades con la risa. Al mismo tiempo, las concreciones del motivo picaresco de Mateo Alemán y Quevedo sirven para difundir las representaciones colectivas del estrato central del polisistema y se utilizan defensivamente como instrumento de agresión contra otros estratos periféricos, lo que, como señalaba Davies, crea subsidiariamente un sentimiento de

pertenencia al estrato central.

Sin embargo, limitar la función del motivo picaresco en *Guzmán de Alfarache* e *Historia de la vida del Buscón* a esa función de apología del estrato central, aunque sea la fundamental, sería simplificar demasiado. Resulta evidente a cualquier lector que hay ciertos episodios de ambas obras que, antes que al pícaro, ridiculizan algunas instituciones o a otros personajes con los que tienen la desgracia de cruzarse. Ni Mateo Alemán ni Quevedo optan como única solución a la picaresca por la represión brutal. Para que no sigan surgiendo anomalías como Guzmán o Pablos es necesario reformular algunos aspectos de la sociedad. Así, los venteros, los falsos curas o los ricos son ridiculizados y castigados con la risa, porque hay ciertas conductas que deben ser corregidas. El sistema debe tener la flexibilidad suficiente para amoldarse a los cambios. Pero estas críticas, bajo las que se esconde una voluntad de cambio, nunca afectan al sistema en su totalidad, ya que esto supondría una actitud subversiva, y de ahí que queden fuera de las chanzas de Alemán y Quevedo aquellos aspectos fundamentales para el funcionamiento de la sociedad.

Moll Flanders y *Tom Jones* son ritos de crisis subvertidos. Ambos protagonistas pasan de una posición social inferior a otro superior de forma irreversible. Sin embargo, ninguno de ellos pertenece, al menos al comienzo de la obra, a las clases poderosas. Se aplica, por tanto, un rito de cambio de estatus a dos representantes de una clase social a la que le está vedada el cambio. En la Inglaterra en la que vivieron Defoe y Fielding habían tenido lugar cambios sustanciales en los modos de producción, que avanzaban desde un sistema basado en la propiedad de la tierra hacia un sistema capitalista de mercado. Sin embargo, el poder seguía detentado por una vieja nobleza terrateniente que consideraba el trabajo como algo deshonesto. En la periferia del polisistema apareció un estrato burgués que tendía a identificarse con los puritanos, y cuyos intereses se concretaban en los valores de la libertad, la tolerancia, la igualdad y el individualismo. A partir de un rito de crisis subvertido -una pobre huérfana consigue triunfar en la vida-, Defoe condensa toda esta ideología: Moll es libre para intentar medrar porque todos los individuos son iguales y tienen el mismo derecho a triunfar; la cúspide de la pirámide social ya no está reservada exclusivamente a los viejos terratenientes por linaje; Dios reconoce a los buenos otorgándoles bienes materiales en este mundo y se valora positivamente el trabajo, porque es el único medio lícito para medrar. Desde un estrato periférico del polisistema, Defoe presenta un rito de crisis

subversivo con respecto a los valores del estrato central, esbozando un nuevo modelo de sociedad igualitaria, al convertir a una pobre en protagonista de un rito reservado a las clases privilegiadas. La lucha de Tom Jones no es tanto una lucha económica como una lucha ideológica contra las convenciones sociales, pero no por eso deja de ser un rito de crisis subvertido con el que se ataca la posición central desde la periferia. Tom, por su naturaleza de expósito, no estaba destinado a casarse con Sophia y, consecuentemente, a cambiar de estatus. En la picaresca española, lo que provoca la angustia es el pícaro, porque se contempla el problema de la anomalía desde la posición central. La risa carga contra el pícaro porque es él el que provoca la angustia. En *Tom Jones* y *Moll Flanders*, la causa de la angustia es la sociedad injusta. Ella es la que provoca la angustia que debe ser superada con la risa, y de ahí que el objeto de las chanzas sea antes la sociedad que Moll o Tom. La risa en la picaresca inglesa subvierte las representaciones colectivas del estrato central del polisistema porque sólo a sus miembros les estaban reservados los ritos de crisis, y Fielding y Defoe hacen protagonistas de estos ritos a lo más bajo de la sociedad.

Las interpretaciones de la intención de Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache* se pueden clasificar en tres grupos: las que creen que se trata de una obra de crítica social, las que sostienen que Alemán se proponía expresar la ideología de la contrarreforma y las que defienden una supuesta identidad conversa del autor, de manera que la obra sería una proyección de la situación los judíos conversos. En cuanto a las primeras, no negamos que pueda haber algo de crítica social, pero, como creemos haber demostrado, se trata antes de una apología del estrato central del polisistema con unos ligeros tintes reformistas que de una obra subversiva. En cuanto a la segunda, nos parece evidente que Mateo Alemán creó a un pecador al que dotó con la posibilidad de arrepentirse. Guzmán es un ejemplo para el lector al que se le instruye en la más pura ideología contrarreformista. Y en cuanto a la tercera, no está probado que Mateo Alemán fuese converso; en cualquier caso, su obra no se aparta un punto de la doctrina contrarreformista y no hay en ella una sólo crítica a la religión, más allá de cargar contra los falsos curas. Pero en este caso no se ataca tanto a la religión como a aquellos individuos que la utilizan para medrar sin ser sinceros, y es de señalar que los únicos personajes realmente buenos de la obra son religiosos. En consecuencia, creemos que la segunda opción, la que ve en la intención de Alemán la voluntad de expresar la moral contrarreformista, es la más adecuada, a la que habría que añadir una segunda intención

a la que no siempre se le ha prestado la suficiente atención, como es la de dar la respuesta al *Guzmán* apócrifo de Martí, al que no duda en satirizar y ridiculizar a lo largo de la segunda parte de la obra.

De *Historia de la vida del Buscón* se han dado muchas y muy diversas interpretaciones, pero todas están de acuerdo en que carece de la religiosidad de *Guzmán de Alfarache*. De la imposibilidad de ascenso social para el pícaro y de la cruel sátira de todos los personajes que aparecen en la obra (con la única excepción de Don Diego, representante de la nobleza), parece desprenderse una apología de las clases nobles y una crítica a los nuevos movimientos sociales que podrían proponer una nueva organización social. Paralelamente, nos parece que hay una segunda intención puramente literaria, como es el despliegue de ingenio que hace con su uso desenfrenado del lenguaje.

Con *Moll Flanders*, Defoe se propuso estudiar los efectos del medio en el individuo y hacer una denuncia de una sociedad que marginaba a los pobres y a las mujeres, a los que oprime y cierra cualquier posibilidad de escapar de la miseria. Coinciden en este sentido las explicaciones intencionales y las funcionales, ya que la carga política de la obra de Defoe es muy explícita.

Tom Jones denuncia la hipocresía todos sus aspectos. En primer lugar, denuncia una sociedad que identifica la posesión de bienes y de unos antepasados ilustres con la calidad moral. Todos los personajes con los que se encuentra Tom lo consideran un miserable sólo por el hecho de ser un expósito. Sin embargo, cuando se descubre la verdad acerca de sus padres, la actitud general cambia, y hasta el señor Western, que tan beligerante había sido, acepta encantado la idea de que Tom y su hija se casen, sin tener el más mínimo remordimiento de conciencia por su brusco cambio de idea. En segundo lugar, Fielding denuncia la hipocresía de una sociedad en la que no existe correspondencia entre la naturaleza -los sentimientos amorosos- y la cultura -las convenciones sociales-, y en la que los matrimonios se contemplan más como contratos que como expresiones de amor. Pese a que Tom y Sophia se aman sinceramente, no pueden casarse porque Tom es un expósito y ella una dama noble. Y en tercer lugar, Fielding carga contra el comportamiento moral relajado de ciertas damas de la aristocracia, encarnado en lady Bellastone.

BIBLIOGRAFÍA

- Abric, J. C., "Prácticas sociales, representaciones sociales", en: J. C. Abric (comp.). *Prácticas Sociales y representaciones*, México D.F., Ediciones Coyoacán, 200, pp. 195-215.
- Adler, A., *Conocimiento del hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Aguiar e Silva, V. M., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979.
- Albaladejo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- Alborg, J. L., *Historia literatura española*, Madrid, Gredos, 1967.
- Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. de F. Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- Alfaro, G. A., "La genealogía del pícaro", en *Anuario de letras*, VII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968-1969, pp. 189-200.
- Alfaro, G., "El despertar del pícaro", en *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 42-57.
- Alford F. y Alford, R., "A holo-cultural study of humor", *Ethos* 9 (2), 1981, pp. 149-164.
- Allin, A., "On Laughther", en *Psychological Review*, 1903, 10, pp. 306-315.
- Alonso, A., (ed.) *Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Alonso, D., "¿Tradición o poligénesis?", en *Obras Completas*, Tomo VIII, Madrid, Gredos.
- Altenberg, T., "El *Buscón* de Quevedo", en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 353-390.
- Álvarez Álvarez, J. F., Teira D. y Zamora Bonilla J., *Filosofía de las Ciencias Sociales*, Madrid, UNED, 2005.
- Anónimo, *El Lazarillo de Tormes*, Madrid, Austral, 2003.
- Anónimo, *Las mil y una noches*, vol. I, México, Aguilar, 1954, pp. 531-538.
- Ardrey, R., *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador*, Madrid, Alianza, 1998.
- Aristófanes, *La asamblea de mujeres*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- Aristófanes, *Las Ranas*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 1996.
- Aristófanes, *Plutos*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 1996.
- Aristóteles, *Ética nicomaquea*, Madrid, Gredos, 1985.
- Ashcroft, B., *The empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London-New York, Routledge. 1989.
- Atxga, B., *Obabakoak*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- Aullón de Haro, P. *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1994.
- Babchuck, N., "The role of the researcher as participant observer and participant as observer in the field situation", en *Human Organization*, 23 (3), 1962, pp. 225-22;
- Bachelard, G., *La poétique de l'Españe*, Paris, P.U.F, 1957.
- Bachelard, G., *La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI, 1994.
- Bachelard, G., *El compromiso racionalista*, México, Siglo XX, 2001.
- Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bachelard, G., *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Backscheider, P. R. *Daniel Defoe: His Life*, Baltimore, Johns Hopkins University Press,

- 1989.
- Baillie, J., Laughter and tears: The sense of incongruity, *Studies in Human Nature*, 1921, 9, pp. 254-292.
- Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- Bal, M., *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Bally, Ch., *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Winter, 1921.
- Baños Vallejo, F., *Las Vidas de santos en la literatura medieval*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Barley, N., *El antropólogo inocente*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- Barthes, R., “Introducción al análisis estructural del relato”, en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.
- Barthes, R., “The Death of the Author”, en D. Walder (ed), *Literature in the Modern World*, Nueva York, Oxford University Press, 1991, pp. 228-232.
- Barthes, R., *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Bassnett, S., *Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- Bastide, R., *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1949-1950.
- Bataillon, M., “Hacia el pícaro (sentido social de un fenómeno literario)” en M. Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 203-243.
- Bateson, A., *The role of humor in human communication*, en Cybernetics, New York, Macy Foundation, 1953.
- Baudelaire, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988.
- Baudouin, C., *Psychanalyse de V. Hugo*, Ginebra, Ed. Mt-Blanc, 1943.
- Becker, H. S. y Geer, B., “Participant observation and interviewing: A rejoinder”, en *Human Organization*, 17 (2), 1958, pp. 39-40;
- Bécquer, G.- A., *Rimas y Leyendas*, Madrid, Edaf, 1985.
- Beller, m., “Tematología”, en M. Scmeling, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 101-133.
- Bemheimer, Ch., (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995.
- Berger, P., *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999.
- Berger, W. R., “Teoría de los géneros e investigación comparada de los géneros”, en M. Schmeling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 135-168.
- Bergson, H., *La risa*, Valencia, Prometeo, 1971.
- Bericat, E., *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Berlin B. y Kay, P., *Basic color terms: Their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- Black, M., “Linguistic Relativity: The Views of Benjamin Lee Whorf”, *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 2, April 1959, pp. 228-238.

- Blaikie, N. W. H., "A critique of the use of triangulation in social research" en *Quality and Quantity*, Nº 25, 1991, pp. 115-136.
- Blanco Aguinaga, C., "Cervantes y la picaresca. Notas sobre los tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, pp. 313-342.
- Blanco Aguinaga, C., "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 49-65.
- Blasco Pascual, J., "Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]", Avance de las Actas del Congreso Internacional "El nacimiento del *Quijote*. A las orillas de Pisuerga bellas", Valladolid, Beltenebros Minor, Avances, II, 2005.
- Blasco Pascual, J., "La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*", en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109.
- Blau du Plessis, R., *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Bloch, M. y Sperber, D., "Parentesco y disposiciones psicológicas evolucionadas: una reconsideración de la polémica sobre el hermano de la madre", en R. Parkin y L. Stone (comp.), *Antropología del parentesco y de la familia*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces S. A., 2007, pp. 726-727.
- Block, H. M., *Nouvelles tendances en littérature comparée*, París, Nizet, 1970.
- Bloom, J. P., "La diferenciación étnica y cultural", en F. Barth (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, FEC, México D.F., 1976, pp. 96-109.
- Bloomfield, L., *Lenguaje*, Lima, Universidad de San Marcos, 1964.
- Bloor, D., *Conocimiento e Imaginario Social*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Blumer, H., *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*, Barcelona, Editorial Hora, 1982.
- Boas, F., *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires, Solar, 1964.
- Bobes, M. C., *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Bohannon, P., "Parentesco", en *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*, Madrid, Akal, 1996, pp. 43-105.
- Booth, W., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- Borges, J. L., "Kafka y sus precursores", en *Obras Completas*, tomo II, Barcelona, Emecé Editores, 1996, pp. 88-89.
- Boserup, E., *The Condition of Agricultural Growth: The Economics of Agrarian Change under Population Pressure*, Chicago, Aldine, 1968.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Bourdieu, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Bourdieu, P., *La eficacia simbólica : religión y política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Brancaforte, B., *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.
- Bremond, C., "La lógica de los posibles narrativos", en VV. AA., *Análisis estructural del relato, Comunicaciones*, 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109.

- Bremond, C., *La Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Brown, T., *Lectures on the philosophy of the human mind*, London, William Tegg & Co., 1858.
- Brunkhorst, M., “La periodización en la historiografía literaria”, en M. Schmeling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 39-68.
- Bruno, G., *Mundo. Magia. Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Bruyn, S. T., *The Human Perspective in Sociology: the Methodology of Participant Observation*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966.
- Cabana, D. X., *O cervo na torre*, Vigo, Xerais, 1994.
- Cabo Aseguinolaza, F., *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992.
- Cabo Aseguinolaza, F., “*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco”, en *Revista de literatura*, tomo 48, nº 96, 1986, pp. 367-386.
- Cabo Aseguinolaza, F., “La novela picaresca y los modelos de la historia literaria”, en *Edad de Oro*, 20, 2001, pp. 23-38.
- Cabo Aseguinolaza, F., “Palabra de pícaro: la representación discursiva como representación del mundo”, en *Tropelías*, 15-17, 2004-2006, pp. 21-31.
- Cabo Aseguinolaza, F., “El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*”, en *La Perinola*, 13, 2009, pp. 229-248.
- Cabo Aseguinolaza, F., “Francisco de Quevedo y *La vida del Buscón*”, estudio anexo a Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza [2011], cit., pp. 181-241.
- Caldwell, J., *Theory of Fertility Decline*, Nueva York, Academic Press, 1982.
- Calvo Sotelo, J., *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, Madrid, Gráficas Cinema, 1951.
- Calvo Sotelo, J., *Milagro en la plaza del Progreso*, Madrid, Ediciones Alfil, 1954.
- Calvo Sotelo, J., *Una muchachita de Valladolid*, Madrid, Ediciones Alfil, 1957.
- Campbell D. T. y Fiske, D. W., “Convergent and discriminant validation by multitrait-multimethod matrix” en *Psychological Bulletin*, Nº 56, 1956, pp. 81-105.
- Campbell, J., *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1959.
- Carbonell, N., “Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 135-144
- Carpenter, W. R., “Laughter, a glory in sanity”, en *American Journal of Psychology*, 1922, 33, pp. 419-422.
- Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Cassirer, E., *Antropología filosófica*, Fondo Cultura Económica, 2007.
- Castells, M., *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- Castillo de Solórzano, A., *Aventuras del Bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Castro, A., *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Castro, A., “Perspectiva de la novela picaresca”, en A. Castro, *Hacia Cervantes*,

- Madrid, Taurus, 1957, pp. 83-105.
- Castro, A., *La edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.
- Cavillac, M., *Gueux et marchands dans le "Guzmán de Alfarache" (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siecle d'Or*, Bordeaux, Éditions Bière, 1983, pp. 75-84.
- Cea D'Ancona, M. A., *Metodología cuantitativa: Estrategias y Técnicas de Investigación*, Madrid, Síntesis, 2001.
- Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, R.B.A., 1994.
- Chandler, F. W., *La novela picaresca en España*, Madrid, La España Moderna, 1912.
- Chapman J. y Foot H. C., (eds.), *Its a Funny Thing. Humour*, Oxford, Pergamon Press, 1977.
- Chardín, p., "Temática comparatista", en P. Brunel e Y. Chevrel, *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 132-147.
- Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Chevrel, Y., *La littérature comparée*, París, Armand Colin, 1989.
- Chico Rico, F., *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.
- Chomsky, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.
- Chomsky, N., "La lengua y la mente", en H. Contreras (edit.), *Los fundamentos de la gramática transformacional*, México, Siglo XXI, 1971. pp. 189-204.
- Chomsky, N., "La naturaleza formal del lenguaje", en F. Gracia, (ed.), *Presentación del lenguaje*, Madrid, Taurus, 1972.
- Chomsky, N., *Conocimiento y Libertad*, Barcelona, Ariel, 1972.
- Chomsky, N., *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Chomsky, N., *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974.
- Chomsky, N., *The Logical Structure of Linguistic Theory*, New York, Plenum Press, 1975.
- Clarín, L. A., *La Regenta*, Barcelona, Círculo De Lectores, 1969.
- Coates, J., "Talk in a play frame: More on laughter and intimacy", *Journal of Pragmatics* 39 (1), 2007, pp. 29-49.
- Cohen, A., "Antropología política: el análisis del simbolismo en las relaciones de poder", en J. R. Llobera, *Antropología Política*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 55-64.
- Contreras, H., (ed.), *Los fundamentos de la gramática transformacional*, México, Siglo XXI, 1971.
- Cross, E., *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Planeta, 1980.
- Cruces Villalobos, F. y Díaz de Rada Brun, A., "Traducción y derivación. Una reflexión sobre el lenguaje conceptual de la antropología", en N. Fernández Moreno (coord), *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 2007, pp. 255-276.
- Curtius, E. R., *Kristiche Essays zur europäischen literatur*, Bern, Francke, 1959.

- Dante, A., *a divina comedia*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Darwin, Ch., *The expression of the emotions in man and animals*, New York, D. Appleton, 1872.
- Davies, C., *Ethnic Humor Around the World*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Defoe, D., *Moll Flanders*, Barcelona, Bruguera, 1966.
- Delague, Y., “Sur la nature du comique”, en *La Revue du Mois*, 1919, 20, pp. 317-254.
- Denzig, N. K., *Sociological Methods: a Source Book*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1970.
- Derrida, J., “La estructura, el Signo y el Juego en el Discurso de las Ciencias Humanas”, en *La Escritura y la Diferencia*, Madrid, España, Editorial Anthropos, 1990, pp. 383-401.
- Descartes, R., *Las pasiones del alma*, Barcelona, Planeta, 1984.
- Dessoir, M., *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1923.
- Dewey, J., “The theory of emotion”, en *Psychological Review*, 1894, 1, pp. 552-569.
- Díaz-Migoyo, G., “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en *El Buscón*”, en *La picaresca, orígenes, textos y estructura*, Actas del Primer congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1939, pp. 705-712.
- Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1963.
- Doods, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1989.
- Dooley, L., “A note on Humor” en *Psychoanalytic Review* XXI, 1934, pp. 49-58.
- Douglas, M., *Pureza y Peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, Editores, 1973.
- Douglas, M., *Sobre la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Douglas, M., *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Douglas, M., “Jokes”, en Ch. Mukerji y M. Schudson (eds.) *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California University Press, Berkeley, 1991, pp. 291-310.
- Douglas, M., *Cómo piensan las instituciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Driessen, H., “Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología”, en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 227-246.
- Dufour, P., “La relation peinture/littérature. Notes pour un comparatisme interdisciplinaire”, en *NeoH*, V, 1, 1977, pp. 141-190.
- Dumèzil, L., *L'Heritage indo-europeen à Rome*, introducción a las series *Júpiter, Mars, Quirinus y Les Mythes romains*, Paris, Gallimard, 1947.
- Durand, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- Durand, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Durkheim, E., *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Durkheim, E. y M. Mauss, “Sobre algunas formas primitivas de clasificación”, en E.

- Durkheim, *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, Ariel, Barcelona, 1996, pp. 23-103.
- Eagleton, T., *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eastman, M., *The sense of humor*, New York, New York Scribner, 1921.
- Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Eliade, M., *Traité d'Histoire del religions*, Paris, Payot, 1949.
- Escandell, M. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 2006.
- Escarpit, R., *El humor*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- Escarpit, R., *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
- Étiemble, R., *Savoir et gout*, París, Gallimard, 1958.
- Étiemble, R., *Essai de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard, 1973.
- Étiemble, R., "Literatura comparada" en J. M. Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Barcelona, Taurus, 1985, pp. 279-310.
- Even-Zohar, I., "La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura", en *Criterios*, 13-20, I. 1985-XII; 1986, pp. 241-247.
- Even-Zohar, I., "Polysystem Studies", en *Poetics Today* Vol. 11, N° 1, Durham, Duke University Press, 1990, pp. 9-26.
- Even-Zohar, I., "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" *Poetics Today* 11:1, 1990, pp. 45-51.
- Even-Zohar, I., "The 'Literary System'", en *Poetics Today* 11: 1, 1990, pp. 27-44.
- Even-Zohar, I., "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", en M. Iglesias Santos, (ed.) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52.
- Even-Zohar, I., "La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", en D. Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.
- Even-Zohar, I., "Polysystem Theory", en *Poetics Today* I, 1-2, 1979, pp. 287-310.
- Everett, Ch., *Poetry, Comedy and Duty*, Boston, Houghton, Mifflin, 1888.
- Falcones, I., *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo, 2006,
- Feinberg, R., "Introduction: Schneider's Cultural Análisis of Kinship and Its Implications for Anthropological Relativism", en R. Feinberg y M. Ottenheimer (eds.) *The Cultural Analysis of Kinship: The Legacy of David M. Schneider*, Urbana and Chicago, University of Illinios Press, 2001, pp. 2-32.
- Felski, R., *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- Fernández de Moratín, L., *El sí de las niñas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Fernández Navarrete, P., *Conservacion de monarquias y discursos politicos sobre la gran consulta que el consejo hizo al Señor rey Don Felipe Tercero*, Madrid, Benito Cano, 1792.
- Ferrada, A., "La textura picaresca y meta-picaresca en *Moll Flanders* de Daniel Defoe" en *Signos*, Valparaíso, 2003, pp. 177-182, pp. 177-178.

- Feyerabend, P., *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Fielding, Henry, *Historia de Tom Jones, expósito*, Barcelona, Planeta, 1964.
- Finkelkraut, A., *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Firth, R., *Elements of social organization*, London, Watts and Company, 1951.
- Firth, R., *Symbols: Public and private*, Londres, George Allan and Unwin - Ithaca, Cornell University Press, 1973.
- Flaubert, G., *Madame Bobary*, Barcelona, Altaya, 1995
- Föhlen, C., *La revolución industrial*, Madrid, Ediciones Vicens-Vives, 1978.
- Fokkema, W. D., “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 100-114.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1986.
- Fortes, M., “Ritual Festivals and Social Cohesion in the Hinterland of the Gold Coast” en M. Fortes, *Time and Social Structure and Other Essays*, London, The Athlone Press, 1936, pp.147-163.
- Fox, R., *Sistemas de parentesco y matrimonio*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- France, A., *La vie littéraire*, Calmann Lévy, Paris, 1918.
- Francis, A., “Juan Martí y el Guzmán apócrifo, ¿picaresca decadente o problemática?”, en *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 152-171.
- Francis, A., *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978.
- Frazer, J., *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Freilich, M., “Toward a Formalization of Fieldwork”, en M. Freilich (ed.), *Marginal Natives, Anthropologists at Work*, New York, Harper and Row, 1970, pp. 485-594.
- Frenzel, e., “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre Stoffe, motivos y temas”, en C. Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 27-51.
- Freud, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923.
- Freud, S., *La interpretación de los sueños*, Madrid, Planeta, 1985.
- Freud, S., *Introducción al Psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 2002.
- Friedemann, K., *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Frye, N., *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- Frye, N., “Los arquetipos de la literatura.” en V. B. Leitch, *La antología de Norton: Teoría y crítica*, Nueva York, Norton, 2001, pp. 1445-1457;
- Garasa, D., *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1969, p. 50.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1989.
- Garrido Gallardo, M. A., “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. Á. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 9-27.
- Geertz, C., *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Geertz, C., *La interpretación de las culturas*, Madrid, Gedisa, 2003.

- Genette, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Giddens, A., *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Gilbert, S. M. y Gubar S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- Glasser, B. y Strauss, N., *The Discovery of Grounded Theory*, Chicago, Adeline Press, 1967.
- Goethe, J. W., *Fausto*, Madrid, Edaf, 1993.
- Goetz, J. y LeCompte, M., *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Madrid, Morata, 1988.
- Goffman, E., *Los hombres y sus momentos*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Goffman E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.
- Goffman, E., *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006.
- Goldmann, L., *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1973.
- Goldstein H. J. y McGhee P. E., (eds.), *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, New York, Academic Press, 1972.
- González, G., *El Guitón Honofre*, Salamanca, Almar, 1988.
- Goodenough, W. H., *Description and comparison in Cultural Anthropology*, Chicago, Aldine, 1970.
- Goytislo, J., “Estebanillo González, hombre de buen humor” en *El furgón de cola*, Paris, Editions Ruedo Ibérico, 1967, pp. 59-76.
- Gregory, J. C., *The nature of laughter*, London, Kegan Paul, 1951.
- Greig, J. Y. T., *The psychology of laughter and comedy*, New York, Dodd, Mead, 1921.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- Greimas, A. J., “Les actants, les acteurs et les figures”, en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974, pp. 161-176.
- Guillén, C., “Towards a Definition of the Picaresque”, en *Third Congress of the International Comparative Literature Association*, Gravenhage, Mouton, 1962, pp. 252-266.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1981.
- Guillén, C., “Del Guzmán y los Guzmanes”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache: Seminario Internacional sobre Mateo Alemán*, Sevilla, Univeridad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, pp. 66-80.
- Gurevich, A., “Bakhtin y el carnaval medieval”, en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor*, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 54-61.
- Guthrie, W. N., “A Theory of the Comic,” en *The International Quarterly*, June-September, 1903, pp. 254-264.
- Hall, H. y Whannel, P., *The popular arts*, London. Hutchinson, 1964.
- Hammerskey M. y Atkinson P., *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Hanson, N., *Patrones de Descubrimiento. Investigación de las bases conceptuales de la*

- ciencia*, Madrid, Alianza Universidad, 1985.
- Harris O., y Young, K., “Engendered Structures: Some Problems in the Analysis of Reproduction”, en J. S. Kahn y J. R. Llobera (eds.), *The Anthropology of PreCapitalist Societies*, London, Macmillan, 1983, pp. 109-147.
- Harris, M., *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1990.
- Harris, M., *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza, 1998.
- Hatzfeld, H., *Estudios sobre Barroco*, Gredos, Madrid, 1964.
- Hayens, K. C., *Grimmelshausen*, St. Andrews, University Publication, XXXVI, Londres, 1932.
- Hazlitt, W. C., *Lectures on the english comic writers. Delivered at the Surry Institution*, London, Taylor and Hessey, 1819.
- Hempel, C. G. *Filosofía de la ciencia natural*, Madrid. Alianza. 1973.
- Hermans, T., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985.
- Hexter, J., “Storm over the Gentry”, en *Reappraisals in History: New Views on History and*
- Heydrich, W., “Things in Space and Time”, en: J.S. Petöfi (ed.), *Text and Discourse Constitution*, Berlin-New York, De Gruyter, 1988.
- Hierro Sánchez-Pescador, J., *Principios de filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1986.
- Higdon, D. L., *Time and English fiction*, London, Mac Millan, 1977.
- Hirsch, M., *The Mother / Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- Hobbes, T., *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.
- Hoggart, R., *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- Hoggart, R., *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- Hollingworth, H. L., “Experimental studies in judgment: Judgment of the comic” en *Psychological Review*, 18, 1911, pp.132-56.
- Homero, *La Iliada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Homero, *La Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Howitt, A. W., *The Native tribes of South and South-East Australia*, London, Macmillan, 1904.
- Huidobro, V., *Altazor o el viaje en paracaídas*, Barcelona, Compañía iberoamericana de publicaciones, 1931.
- Hunt, L., *Wit and humour: selected from the English poets: with an illustrative essay and critical comments*, London, Smith, Elder and Co., 1846.
- Husserl, E., *Lógica Formal y Lógica Trascendental. Ensayo de una Crítica de la Razón lógica*, México, Ediciones del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

- Ibáñez, J., *Del algoritmo al sujeto: Perspectiva de la investigación social*, Madrid, Siglo XXI.
- Ibáñez, T., *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*, Barcelona, Sendai, 1988;
- Iglesias Santos, M., “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los polisistemas”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.
- Iser, W., “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en VVAA., *Teoría de la recepción*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Jakobson, R., *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977
- Jáuregui, E., “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 3 (1), 2008, pp. 46-63.
- Jauss, H. R., *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976.
- Jauss, R. H., *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
- Jeannerod, M., *Le cerveau intime*, Odile Jacob, Cité des sciences et de l'industrie, París, 2002, pp. 20-21).
- Jodelet, D., “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en S. Moscovici (comp.), *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales.*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, pp. 469-493;
- Jung, K. G., *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Montaigne, 1932.
- Jung, K. G., *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Jung, K. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Jung, K. G., *Psicología y alquimia*, Madrid, Trotta, 2005.
- Jung, K. G., *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Kagan, R. L., *Universidad y Sociedad en la España moderna*, Madrid, Tecnos, 1981.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Kardiner, A., *The individual and his Society*, New York, Columbia University Press, 1939.
- Kenneth Lee, K., *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*, The Hague, Mouton, 1967.
- Knox, Y., “Towards a philosophy of humor” en *Journal of Philosophy*, 48, 1951, p. 541-548.
- Köck, W., “Time and Text: Towards and Adequate Heuristics”, en J.S. Petöfi y H. Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 113-204;
- Koestler, A., *The act of creation*, London, Hutchinson, 1964.
- Koestler, A., *El acto de la creación*, (Libro primero: el bufón), en *Cuadernos de información y comunicación*, Nº 7, 2002, pp.189-220.
- Krappe, A. H., *Le genèse des Mythes*, París, Payot, 1952.
- Kris, E., *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- Kroeber, A. L. y Kluckhohn, C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, Vintage Books, 1952.
- Kuhn, T., *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura

- Económica de España, 2005.
- Kupper, A., *Culture: the Anthropologists' Account*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Labourdique, B, y Cavillac M., "Quelques sources du Guzmán apocryphe de Mateo Luján" *Bulletin Hispanic*, 71, 1969, pp. 191-217.
- Laguna Fernández, J. I., *La «Philosophía Moral» en el «Guzmán» apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almud, 2012.
- Langer, S., "The Comic Rhythm", en R. W. Corrigan (ed.), *Comedy, Meaning and Form*, San Francisco, Chandler publishing Company, 1965, pp. 119-140.
- Lapesa, R., *La obra del Marqués de Santillana*, Madrid, ínsula, 1957.
- Laslett, P., *The World we have lost*, New York, Scribner's, 1965.
- Lázaro Carreter, F., "Originalidad del *Buscón*", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 319-337.
- Lázaro Carreter, F., "Para una revisión del concepto de novela picaresca", en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.
- Lázaro Carreter, F., "La literatura como fenómeno comunicativo", en J. A. Mayoral (ed.), *La pragmática literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 151-170.
- Le Goff, J., "La risa en la Edad Media", en J. Bremmer y H. Roodenburg (coord.), *Una historia cultural del humor*, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 41-54.
- Leach, E. R., *Sistemas Políticos de Alta Birmania*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Leach, E., *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Leacock, S. B., *Humour: the theory and technique*, London, John Lane, 1935.
- Lefevere, A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1996.
- Lesourd, J. A. y Gérard, C., *Historia económica mundial. Moderna y contemporánea*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1964.
- Lévi-Strauss, C., "El estudio estructural del mito" en *Journal of American Folklore*, nº 68, 1955, pp. 428-555.
- Lévi-Strauss, C., *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- Lévi-Strauss, C., *El Pensamiento Salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Lévi-Strauss, C., *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2002.
- Lewis, O., *Five Families*, New York, John Wiley and sons, 1959.
- Lewis, O., *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México - Buenos Aires, FCE, 1961.
- Lewis, O., "The Culture of Poverty" en *Scientific American*, vol. 215, nº 4, 1966, pp. 19-25.
- Lewis, O., *Los hijos de Sánchez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lewis, W. A., *Teoría del desarrollo económico*, México, FCE, 1956.
- Lipps, Th., *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923.
- Llanos López, R., *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros, 2007.

- Lloyd, P. C., Mabogunje, A. L. y Awe, B., (eds.), *The city of Ibadan*, Londres, Cambridge University Press, 1967.
- Lockyer, S. y Pickering, M., “You must be joking: the sociological critique of humor and comic media”, *Sociology Compass* 2/3, 2008, pp. 808-820.
- Lomax, A. (ed.), *Folksong Style and Culture*, Washington D.C., American Association for the Advancement of Science, 1968
- Lomax, A. y Arensberg, C., “A Worldwide Evolutionary Classification of Cultures by Subsistence Systems”, en *Current Anthropology* 18, 1977, pp. 659-708.
- López de Úbeda, F., *La Pícaro Justina*, Almar, Salamanca, 1988.
- López Rubio, J., *La venda en los ojos*, Madrid, Aguilar, 1969.
- López Rubio, J., *La otra orilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- López Rubio, J., *Celos del aire*, Madrid, Ediciones del ayuntamiento de Madrid, 2003.
- Lotman, J. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.
- Luca de Tena, J. I., *Don José, Pepe y Pepito*, Madrid, Ediciones Alfil, 1956.
- Luca de Tena, J. I., *¿Dónde vas triste de ti?*, Madrid, Ediciones Alfil, 1961.
- Luca de Tena, J. I., *¿Dónde vas Alfonso XII?*, Barcelona, Círculo De Lectores, 1971.
- Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, vv. 973-974.
- Lukács, G., *La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- Lukács, G., *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- Maier, N. F. R., “Gestalt theory of humour”, *British Journal of Psychology*, 23, 1932, pp. 69-74.
- Malinowski, B., *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- Malinowski, B., *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- Malinowski, B., *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Ariel, 1994.
- Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1945.
- Man, P. de, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- Mandron, R., *Francia en los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, Labor, 1973.
- Manrique de Aragón, J., *Peligrosidad social y picaresca*, Barcelona, Hijos de J. Bosch, 1970.
- Maravall, J. A., *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Maraval, J. A., *La novela picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.
- Mardones, J. M., *Filosofía de las ciencias Humanas y sociales. Materiales para una fundamentación científica*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Marín García, M. M., *La narrativa de Henry Fielding y la sociedad inglesa del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Depto. de Filología Inglesa I de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, en <http://goo.gl/Sz5wl>.
- Marino, A., “Replantearse la literatura comparada”, en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros S.L., 1998, pp. 34-83.
- Marino, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1988.

- Marshall, H. R., *Pain, Pleasure and aesthetic*, New York, Macmillan, 1894.
- Martín Jiménez, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- Martín Jiménez, A., *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1993.
- Martín Jiménez, A., “Literatura General y ‘Literatura comparada’: la comparación como método de la Crítica Literaria”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, 1998, pp. 129-150.
- Martín Jiménez, A., “El Buscón de Quevedo, la Vida de Pasamonte y el Quijote de Avellaneda”, en *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 123-144.
- Martín Jiménez, A., *Guzmanes y Quijotes: Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010.
- Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Seix Barral, 1972.
- Martínez, M. V., “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII”, en *Revista Borradores*, VIII-XI, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008.
- Martorell, J., *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Marx, K. y Engels, F., *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.
- Mattelart, E. y Neveu, E., *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Mauron, Ch., *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- McGrady, D., “Mateo Luján de Sayavedra y López pinciano”, en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 21, 1996, pp. 331-340,
- Mead, M., *Culture and Commiment*, New York, Natural History Press, 1970
- Medina, A., *Reflection, time and the novel*, London-Boston-Henley, Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Meillassoux, C., *Mujeres, graneros y capitales*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Menandro, *Dyoscolos*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 2000.
- Mendilow, A. A., *Time and the novel*, New York, Humanities Press, 1972;
- Menéndez Pidal, R., “La primitiva poesía lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 197-264.
- Menéndez, E. L., *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Rosario, Protohistoria Ediciones, 2010.
- Merton, R., *Teoría y Estructura Sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Mesa, C. E., “Divagaciones sobre literatura picaresca”, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI, 1971, pp. 558-617.
- Meyer-Minnemann, K. y Schlickers, S., “¿Es *El Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? Genericidad y evolución del género en las versiones, continuaciones y transformaciones de *La vida de Lazarillo de Tormes* desde las ediciones de 1554 hasta la refundición de 1620 por Juan de Luna”, en K. Meyer-Minnemann

- y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 41-76
- Meyerhoff, H., *Time in Literature*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1955.
- Milton, *El paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Moers, E. *Literary Women: The Great Writers*, The Womens Press, London, 1986.
- Molho, M., *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972.
- Molière, *La escuela de mujeres*, Madrid, Libra, 1971.
- Molière, *El avaro*, Madrid, El Fraile, 1983.
- Molière, *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Monro, D. H., *Argument of laughter*, Melbourne, Melbourne University Press, 1951.
- Montoliu, M., *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1942, pp. 253-324.
- Moreno Báez, E., *Lección y sentido de Guzmán Alfarache*, Madrid, CSIC, 1948.
- Morris, Ch., *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Morris, D., *El mono desnudo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1968.
- Morris, D., *El hombre al desnudo*, Madrid, Círculo de Lectores, 1987.
- Morse, J. M. y Chung, S. E., "Toward Holism: The Significance of Methodological Pluralism", en *International Journal of Qualitative Methods*, en *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 2, nº 3, 2003, pp. 13-20, <http://goo.gl/Xch8p>.
- Moscovici, S., *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires, Editorial Huemul S.A., 1979.
- Mukarovsky, J., *On Poetic Language*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1976.
- Muñoz Seca, A., *La venganza de Don Mendo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 36.
- Murdock, G. P., *Social structure*, New York, The MacMillan Company, 1949.
- Nagel, E. *La estructura de la ciencia*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Nardi, B., "Reply to Harbison's Comments on Nardi's Modes of Explanation in Anthropological Population Theory", en *American Anthtopologist* 85, pp. 662-664.
- Naupert, C., "Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?", en C. Naupert (comp.) , *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 11-24.
- Needham, R., *Essays on dual symbolic classification (Right and left)*, Chicago, University of Chicago Press, 1973;
- Niemeyer, K., "... el ser de un pícaro sujeto de este libro. *La primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)", en Meyer-Minnemann y S. Schlicers (eds.) *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp.77-116.
- Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Buenos Aires, Aguilar, 1986.
- Olson E. y Wardropper B., *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Oltra, J. M., "Los modelos narrativos de El Guitón Honofre de Gregorio González" en *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, Colegio Universitario de La Rioja,

- Logroño, 1984, pp. 55-76.
- Oppermann, M., "Triangulation - A Methodological discussion" en *International Journal of Tourism Research*, vol. 2, Nº 2, 2000, pp. 141-146.
- Oropeza, R. P., *El lenguaje narrativo*, México, Educa, 1979.
- Ortner S. B., y Whitehead, H., "Introduction: Accounting for sexual meanings", en S. B. Ortner y H. Whitehead, *Sexual meanings: The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge, 1981, pp. 7-8.
- Ortúñez de Calahorra, D., *Espejo de principes y cavalleros o el caballero del Febo*, Madrid., Espasa-Calpe, 1975.
- Pagnini, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 65.
- Pajares, E., «Tom Jones» o «El expósito» de Henry Fielding, en *la traducción de Ignacio de Ordejón (1796)* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Paraíso, I., *Psicoanálisis de la experiencia humana*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 60.
- Parker, A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1975.
- Patrick, G. T. W., *The Psychology of relaxation*, New York, Houghton, 1916.
- Paul, J., "Between Method Triangulation", *The International Journal of Organizational Analysis*, Vol. 4, Nº 2, Abril, 1996, pp. 135-153.
- Paz Gago, J. M., *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999.
- Pemán, J. M., *La Viudita Naviera*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1961.
- Pemán, J. M., *Los tres etcéteras de don Simón*, Madrid, Escelicer, 1969.
- Penjon, A., "La rire et la liberté", en *Revue Philosophie*, 1893, 36, pp. 113-140.
- Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, Barcelona, Orbis Fabbri, 1982.
- Pérez-Reverte, A., *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Pérez-Reverte, A., *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Pérez-Reverte, A., *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Pérez-Reverte, A., *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- Pérez-Reverte, A., *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Pérez-Reverte, A., *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- Pfand, L., *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona, Gili, 1933.
- Picard, R., *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1966.
- Pichois, C. y Rousseau, A., *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 90 y ss.
- Piganiol, A., *Essais sur les origines de Rome*, Paris, Payot, 1917.
- Platón, "Filebo", en *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1977, pp 1248-1249.
- Platón, "Fedro" en *Diálogos*, México, Porrúa, 2005.
- Plauto, *Anfitrión*, en *Comedias I*, Madrid, Gredos, 1980.
- Plauto, *Casina*, en *Comedias I*, Madrid, Gredos, 1992.
- Plauto, *Asinaria*, Sevilla, Prosoponteatro, 2002.
- Popper, K., *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1985.

- Porter, R., *English Society in the Eighteenth Century*, London, The Penguin Social History of Britain, 1990.
- Pouillon, J., *Temps et Roman*, París, Gallimard, 1946.
- Pratchett, T., *Guardias! Guardias?*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- Pratchett, T., *Brujerías*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- Pratchett, T., *Rechicero*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001;
- Pratchett, T., *El color de la magia*, Barcelona, De Bolsillo, 2001.
- Pratchett, T., *Lores y damas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
- Pratchett, T., *El país del fin del mundo*, Barcelona, De Bolsillo, 2001. Pratchett, T., *Dioses menores*, Barcelona, De Bolsillo, 2003.
- Pratchett, T., *Pirómides*, Barcelona, De Bolsillo, 2003.
- Pratchett, T., *Ritos iguales*, Barcelona, De Bolsillo, 2003;
- Pratchett, T., *Brujas de viaje*, Barcelona, De Bolsillo, 2004.
- Pratchett, T., *La luz fantástica*, Barcelona, De Bolsillo, 2004.
- Pratchett, T., *La Verdad*, Barcelona, De Bolsillo, 2004.
- Pratchett, T., *Hombres de armas*, Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- Pratchett, T., *Soul Music*, Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- Pratchett, T., *Eric*, Barcelona, De Bolsillo, 2006.
- Pratchett, T., *Imágenes en acción*, Barcelona, Martínez Roca, 2006.
- Pratchett, T., *El segador*, Barcelona, De Bolsillo, 2007.
- Pratchett, T., *Mascarada*, Barcelona, De Bolsillo, 2007.
- Pratchett, T., *Tiempos interesantes*, Barcelona, De Bolsillo, 2007.
- Pratchett, T., *Los Pequeños Hombres Libres*, Córdoba, Toro Mítico, 2008.
- Pratchett, T., *Papá Puerco*, Barcelona, De Bolsillo, 2008.
- Pratchett, T., *Pies de barro*, Barcelona, De Bolsillo, 2008.
- Pratchett, T., *Carpe Jugulum*, Barcelona, De Bolsillo, 2009.
- Pratchett, T., *El Último Héroe*, Barcelona, Plaza & Janés, 2009.
- Pratchett, T., *¡Voto a Bríos!*, Barcelona, De Bolsillo, 2009.
- Pratchett, T., *El Quinto Elefante*, Barcelona, De Bolsillo, 2010.
- Pratchett, T., *Ronda de noche*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010.
- Pratchett, T., *El Asombroso Mauricio y sus Roedores Sabios*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010.
- Pratchett, T., *Regimiento monstruoso*, Barcelona, Plaza & Janés, 2010.
- Pratchett, T., *Cartas en el asunto*, Barcelona, Plaza & Janés, 2011.
- Pratchett, T., *Ladrón del tiempo*, Barcelona, De Bolsillo, 2011.
- Pratchett, T., *¡Zas!*, Barcelona, Plaza & Janés, 2011.
- Prince, G., "Introduction à l'étude du narrataire", en *Poétique* 14, 1973.
- Propp, V., *Morfología del cuento* (1928), Madrid, Fundamentos, 1974.
- Przyluski, J., *Le grade Dèese*, Paris, Payot, 1950.
- Quevedo, F. de, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1989.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.

- Quevedo, F. de, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón*, en P. Jauralde Pou, *La novela picaresca*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Quevedo, F. de, *El Buscón*, ed. de P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española,-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- Radcliffe-Brown, A. R., "On joking relationships", en *Africa. Journal of the International African Institute* 13 (3), 1940, pp. 195-210.
- Radcliffe-Brown, A. R., "A further note on joking relationships", en *Africa. Journal of the International African Institute* 19 (2), 1949, pp. 133-140.
- Radcliffe-Brown A. R., "Introducción" en *Sistemas africanos de parentesco y matrimonio*, Radcliffe-Brown A. R., y Forde, D., (eds.), Barcelona, Editorial Anagrama, 1982, pp. 7-97.
- Radcliffe-Brown, A. R., *Estructura y función en una sociedad primitiva*, Península, Barcelona, 1982.
- Raimond, M., *Le Roman*, París, Colin, 1988.
- Randall, B. J., *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation, 1543-1657*, Durham, North Caroline, Duke University Press, 1963.
- Rank, O., *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981.
- Rapp, A., "Towards an eclectic and multilateral theory of laughter and humor" en *Journal of General Psychology*, 1947, 36, pp. 201-219.
- Redfern, W., *Puns*, Londres, Basil Blackwell, 1984.
- Redfield, R., *El mundo primitivo y sus transformaciones*, México F.C.E., 1963.
- Reinoso, C., *Paradigmas y estrategias en antropología simbólica*, Buenos Aires, Ayllu S. R. L., 1987.
- Remak, H. H., "El futuro de la literatura comparada" en Dolores Romero López (coord.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 125-138.
- Rey, A., "La novela picaresca y el narrador fidedigno", en *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 55-75.
- Rey Hazas, A., "Poética comprometida de la novela picaresca", en *Nuevo hispanismo*, I, 1982, pp. 53-76.
- Rey Hazas, A., *La novela picaresca*, Madrid, Anaya, 1990.
- Richter, J. P., *Teorías Estéticas*, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, vol. XV, 1892.
- Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Ricoeur, P., *Temps et récit*, París, Seuil, 1983-85, 3 vols. (vers, esp.: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987 y *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987).
- Rimman-Kenan, S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London y New York, Methuen, 1983.

- Rodríguez de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*, Barcelona, Circulo de lectores, 1989.
- Rodríguez Marín, F., *Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607)*, Madrid, Tipografía de archivos, 1933.
- Rodríguez Rodríguez, B., “Panorama crítico-bibliográfico de la novela picaresca”, en *Antología de la novela picaresca española (2005)*, Centro de Estudios Cervantinos, Nuevo Siglo S. L., Madrid, 2004, pp. 9-23.
- Rojo Vega, A., “Propuesta de nuevo autor para La Pícaro Justina: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)”, en *Cuadernos de Filología Hispánica*, XXII, 2004, pp. 201-228.
- Roth, W. E., *Ethnological Studies Among the North-West Central Queensland Aborigines*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Ruiz Iriarte, V., *Juego de niños*, Madrid, Ediciones Alfil, 1951.
- Ruiz Iriarte, V., *El landó de seis caballos / El pobrecito embustero*, Madrid, Ediciones Alfil, 1953.
- Ruiz, J., *Libro de Buen Amor*, Barcelona, Orbis, 1985.
- Russell, P. E., “English Seventeenth-Century. Interpretations of Spanish Literature”, en *Atlante*, I, 1953, pp. 71-73.
- Said, E., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, New York, Vintage Books, 1978.
- Sainte-Beuve, Ch. A., *Trois Portraits Littéraires*, Oxford, Oxford University Press, 1924.
- Salazar Quintana, L. C., *La poética de la imaginación en el texto narrativo: elementos para la interpretación simbólica de la primera parte del Quijote de Miguel de Cervantes*, Tesis Doctoral inédita, Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, 2009.
- Salillas, R., *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico) con dos vocabularios generales*, Madrid, Librería Victoriano Sánchez, 1896.
- San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Gredos, 2010.
- Sandoval, C., *Investigación cualitativa*. Medellín. Universidad de Antioquía. 1997.
- Santos, F., *Día y noche de Madrid*, texto preparado por E. Suárez Figaredo, en *Lemir*, 14, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, p. 630-796, <http://goo.gl/cEKao>.
- Sapir, E., *Language, an introduction to the study of speech*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1921.
- Sastre, J. P., *Questao de Método*, Sao Paulo, Difussao Europeia do Livro, 1967, p. 50.
- Sayce, R. A., *Yearbook of Comparative and General literature XV*, Kansas, Indiana University, 1966.
- Scheerer, M., “An aspect of the psychology of humor”, *Bulletin of the Menninger Clinic*, 30, 1948, pp. 86-97.
- Schlickers, S., “Gregorio González, el Guitón Honofre (1604)” en K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 177-192.
- Schlickers, S., “Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta

- por Mateo Luján de Sayavedra, natural de Sevilla (Valencia, 1602)” en K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 145-176.
- Schmelling, M., “Introducción: Literatura General y comparada. Aspectos de una metodología comparatista”, en M. Schmelling (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 6-10.
- Schmidt, S. J., “La comunicación literaria”, en J. A. Mayoral (ed.), *La pragmática literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 195-212.
- Schmitt-Von Mühlenfels, F., “La literatura y las otras artes”, en M. Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 169-193,
- Schneider, D., “Kinship and Biology”, en A. J. Coale, L. A. Fallers, M. J. Levy, D. M. Schneider y S. S. Thomas (eds.), *Aspects of the Analysis of Family Structure*, Princeton, Princeton University Press, 1965, pp. 83-101.
- Schneider, D., “Kinship, Nationality and Religion in American Culture: Toward Definition of Kinship”, en R. F. Spencer (ed.), *Forms of Symbolic Action*, Seattle, University of Washington Press, 1969, pp. 116-125.
- Schneider, D., “What Is Kinship All About?” en P. Reining (ed.) *Kinship Studies in the Morgan Centennial Year*, Washington D.C., Anthropological Society of Washington, 1972, pp. 32-63.
- Schneider, D., *American Kinship: A Cultural Account*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Schneider, D., *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984.
- Scholes, R., “Towards a Poetic of Fiction: An Approach through Genre” en *Novel*, 2, 1969, pp. 101-11.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Libro 1, Madrid, Ediciones Orbis, S.A., 1985.
- Sébillot, P., *Le folklore du France*, Paris, Librairie orientale & américaine, 1904.
- Segre, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Sekora, J., *Luxury*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977
- Sevilla Arroyo, F., *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001.
- Shalins, M., *Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Showalter, E., *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, London, Virago Press, 1976
- Sidis, S., *The Psychology of laughter*, New York, Appleton, 1913.
- Smith, H. W., *Strategies of Social Research. The Methodological imagination*, Londres, Prentice Hall, 1975
- Sófocles, *Edipo rey*, en *Ajax, Antígona, Edipo rey*, Madrid, Salvat-Alianza, 1969.
- Souiller, D., *La novela picaresca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Souvage, J., *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982.
- Spang, K., *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Spencer B., y Guillen, F. J., *The Native Tribes of Central Australia*, MacMillan, Londres, 1912.

- Spencer, H., "The psychology of laughter" en *Macmillan's Magazine*, 1850, 1, pp. 395-402.
- Sperber, D., *Rethinking symbolism*, Londres, Cambridge University Press, 1975.
- Spradley, J. P., *Participant Observation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1980
- Staël, Mme, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier, 1860.
- Stanley, H. P., "Remarks on tickling and laughing" en *American Journal of Psychology*, 1898, 9, pp. 235-240.
- Steiner, G., *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México. FCE, 1981,
- Sternberg, M., *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Stone, L., *La crisis de la aristocracia 1558-1641*, Alianza, Madrid, 1976.
- Stone, L., *Uncertain Unions. Marriage in England 1660-1753*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Struve, V., *Histoire de la littérature soviétique*, París, Ed. du Chêne, 1946.
- Suppe F. (ed), *La estructura de las teorías científicas*, Madrid, Editora Nacional, 1979.
- Swiggers, P., "Innovación metodológica en el estudio comparativo de literatura", en D. Romero López (coord.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros S.L., 1998, pp 14-18.
- Taine, H., *Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1909.
- Talens, J. *El sentido Babel*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1993,
- Tawney, R. H., "The Rise of the Gentry, 1558-1640", en *Economic History Review*, 11, N°1, 1941, pp. 1-38.
- Tawney, R. E., *Religion and the Rise of Capitalism*, London, Penguin Books, 1987.
- Taylor, S. y Bogdan, R., *Introducción a los métodos cualitativos*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- Terencio, *Formion*, en *Los hermanos. El Eunuco. Formion*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- Texte, J., "Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia", en M. J. Vega y N. Carbonell (coords.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 26-31.
- Thompson, E. P., *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin, 1968.
- Thompson, E. P., "¿Lucha de clases sin clases?", en *Tradicón, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad Pre-industrial*, Barcelona, Editorial Critica, 1989. pp. 13-61.
- Tierno Galván, E., "Notas sobre el Barroco", en *Escritos*, Madrid, Tecnos, 1971, pp. 224-242.
- Tierno Galván, E., *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1974.
- Tinianov, I., *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1972.

- Tinianov, J., "Sobre la evolución literaria", en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 89-102.
- Tobin, P. D., *Time and the novel. The genealogical imperative*, Princenton, Princenton University Press, 1978.
- Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1968.
- Todorov, T., *Poétique de la prose*, París, Seuil, 1971.
- Todorov, T., "Las categorías del relato literario", en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.
- Todorov, T., "El origen de los géneros", en M. Á. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 31-48.
- Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Tolstoi, L., *Ana Karenina*, Barcelona, Bruguera, 1971.
- Tomachevski, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1981.
- Trochi, A., "Temas y mitos literarios" en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 129-170.
- Trouson, R. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, 1964.
- Trousson, R., *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, Essai de méthodologie*, París, Letres Modernes, 1965.
- Trousson, R., "Los estudios de temas: cuestiones de método", en C. Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros S. L. 2003.
- Troyes, Ch. de, *Perceval o el cuento del grial*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Turner, T., *The Fire of the Jaguar: Myth and Social Organization among the Northern Kayapó of Central Brazil*, Chicago, Chicago University Press, 1968.
- Turner, V., *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Turner, V., *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Altea, Taurus, 1988.
- Tylor, E. B., *Primitive culture*, Londres, J. Murray, 1871, p. 1).
- Valery, P., *El poeta y su trabajo*, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Valle-Inclán, R. M., *Luces de bohemia*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Van Dijk, T. A., "La pragmática de la comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco, 1987, pp. 171-194.
- Van Gennepe, A., *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008;
- Van Praag, J. A., "Sobre el sentido de Guzmán de Alfarache", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, Madrid, 1954, pp. 283-306.
- Van Thieghem, P., *La littérature comparée*, París, Armand Collin, 1931.
- Veblen, T., *La teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1944.
- Vega, J. M., "Introducción. Crisis y nuevo paradigma" en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.) *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 69-78.

- Vega, M. J., “El comparatismo de las cátedras”, en *La literatura comparada: principios y métodos*, en M. José Vega y N. Carbonell (coords.), Madrid, Gredos, 1998, pp. 43-50.
- Vega, M. J., “Los orígenes de la literatura comparada. Introducción”, en M. J. Vega y N. Carbonell (coords.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 13-20.
- Velasco, H. M., *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2007.
- Velasco, H. H. y Díaz de Rada, A., *La lógica de la investigación etnográfica*, Madrid, Trotta, 1997.
- Villanueva, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1996, p. 362.
- Viñas Piquer, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Vodicka, F., *La historia literaria: sus problemas y tareas*, Valencia, Ediciones Episteme, 1995.
- Von Herder, J. G., *Von Deutscher Art Und Kunst*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1999.
- Von Martin, A., *Sociología del Renacimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Von Wrigth, G. H., *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1987.
- Vuillaume, M., *Grammaire temporelle des récits*, París, Les Éditions de Minuit, 1990.
- VV. AA., *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989.
- Wax, H. R., “Observación. Observación participante”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Aguilar, pp. 389-390.
- Weber, M., *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2002.
- Wellek, R., “La crisis de la literatura comparada”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 79-88.
- Werner Zirus, *Ahasverus, der Ewige Jude*, Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur 6, Berlín y Leipzig, 1930.
- Werner, O. y Schoepfle, G. M., *Systematic Fieldwork*, Vol I, Newbury Park, Sage.
- White, L., *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Whorf, B. L., *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1956.
- Wicks, U., “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, en *Publications of the Modern Language Association*, Gravenhage, 89, 1974, pp. 240-249.
- Wierzbicka, A., *Semantic Primitives*, Frankfurt, Athenäum, 1972.
- Williams, R. *Culture and Society, 1780-1950*, Londres y New York, Columbia University Press, 1958.
- Williams, R., *Marxism and Literature*, London, Oxford University Press, 1977.
- Willmann, J. M., “An analysis of humor and laughter”, en *American Journal of Psychology*, Vol. 53, 1940, pp. 70-85.

- Winterstein, A., "Contributions to the problem of humor" en *Psychoanalytic Quarterly*, 3, 1924, pp. 303-316.
- Wissler, C., *Man and Culture*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1923.
- Wrigley, E. A., *Gentes, ciudades y riqueza. La transformación de la sociedad tradicional*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 304. Yllera, A., "Tiempo y novela", en: AA.VV.: *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 573-593.
- Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Zafra, E., "El mundo de la prostitución en *La hija de Celestina*: el castigo del desorden", Congreso Abierto, Publicación en la Red de las actas del 40 Congreso de la Asociación Canadiense de hispanistas 2004, en <http://goo.gl/GB1V6>.
- Zafra, E., *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009.
- Zamora Vicente, A., *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columba, 1962.
- Zijderveld, A., "Trend report: The sociology of humour and laughter", *Current Sociology* 31 (3), 1983, pp. 1-100.