



**Sobre la historiografía del género picaresco:
pliegues modernos de la literatura del pobre**

Luis Villamía
CUNY

Hipertexto

Ciertamente, reflexionar sobre el género picaresco tal como es concebido en la actualidad implica un vínculo de subordinación incuestionable con el discurso crítico que se ha ido fraguando en los últimos doscientos años. La semblanza actual de la picaresca como realidad genérica se desprende y es producto de la copiosa espesura metadiscursiva que de forma gradual y estimulada por ella misma han gestado múltiples especialistas y por ello se arroga imprescindible delimitar, siquiera mínimamente, el ámbito crítico-histórico en el que se integra.

Fernando Cabo en una obra ya clásica, *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992), establecía tres grandes categorías taxonómicas en los estudios de picaresca a partir de la ambiciosa obra de Chandler (1907). Previamente, los relatos picarescos se habían concebido y empleado como documentos informativos relativos a la sociedad de la época y ya a finales del siglo XIX, trascendiendo la determinación referencialista, se vinculaba la picaresca además con la expresión del carácter español y valores esencialistas nacionales. Por tanto, derivado del clásico positivismo científico, el historicismo de la época remitía a una metodología mecanicista de causa y efecto y asumía casi como una aporía que cada parte de una cultura estaba contenida por unos valores que moldeaban la totalidad. De ahí el afán por desentrañar el espíritu de la época, el *Zeitgeist*, esos valores hegemónicos en cualquier actividad cultural de un período. Tras estas aproximaciones décimonónicas, de rasgos más imprecisos, Cabo distingue tres grandes orientaciones entre la crítica picaresca moderna: la línea referencialista, los estudios de índole formalista y la perspectiva comparatista (16).

El discurso crítico referencialista, donde en mayor o menor medida se tiende al diseño de un retrato de la sociedad de la época inspirado en información extraída de estos relatos, adhiere sin embargo estudios de amplia diversidad, desde el positivismo más ingenuo hasta obras

indispensables en el *corpus* de la crítica picaresca, como los estudios de Américo Castro, Montesinos o Bataillon. Aquí también habría que incluir la indispensable contribución de Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social* (1986), que intentó recrear en una obra voluminosa “la reelaboración mental llevada a cabo por quienes las recibieron” (8). Por tanto, las obras literarias de la picaresca sí desvelarían, según Maravall, una determinada imagen mental de la sociedad. El valor de esta aportación resultó imprescindible porque quebró nociones esencialistas derivadas de una doble deshistorización de la obra y de la mirada sobre la obra. Otra vertiente especialmente fructífera del discurso crítico referencialista deriva de estudios de naturaleza marxista. Alberto del Monte, Blanco Aguinaga, Belic o, más recientemente, Juan Carlos Rodríguez han contribuido poderosamente a consolidar nuevas perspectivas de estudio del campo. Una última y necesaria mención sería la clásica y polémica obra de Parker, *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa, 1599-1753* (1971), una aproximación de carácter temático que desembocó en célebres controversias en la década de los setenta, años especialmente fecundos en la conformación del discurso crítico de la picaresca.

La orientación formalista y las tendencias de naturaleza pragmática han gozado en las últimas décadas de un período de esplendor, sobre todo entre la crítica española. Junto a especialistas importantes, como García de la Concha, Ruffinatto, Francisco Ayala o Jenaro Talens, emergen las obras de Lázaro Carreter y Francisco Rico, figuras imprescindibles en la configuración del concepto de género picaresco tal como se concibe en la actualidad. Especialmente por su énfasis en la morfología y el diseño estructural como elementos determinantes en la constitución del género, reflexiones que dimanan sobre todo de sus dos contribuciones más célebres al campo, «*Lazarillo de Tormes*» *en la picaresca* (1972) de Fernando Lázaro y *La novela picaresca y el punto de vista* (1970) de Rico. Concebidas con perspectiva, estas obras, asumido su indiscutible valor, son sin embargo especialmente importantes por lo que han modelado el propio concepto de género picaresco, cuyas poderosos pilares encuentran raigambre en estos autores.

Por último, la orientación comparatista, que recientemente goza de un renovado interés, deriva principalmente de los célebres trabajos de Claudio Guillén, tanto de su famosa conferencia *Toward a Definition of the Picaresque* (1961), que ya comenzaba con cierto aliento transgresor cuando justificaba por la publicación de determinadas novelas contemporáneas “that to regard the picaresque as an event of the past only is a pedantic and erroneous view” (71), y también de ciertas ejemplificaciones que incluía en su clásico manual de literatura comparada *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Esta perspectiva, que ya fue cultivada por Chandler o Ticknor, denota siempre entre los críticos una aparente premisa: la necesidad de diluir en cierta medida los sólidos contornos que definen el género picaresco para que el concepto resulte operativo desde esta orientación. Este supuesto, sin embargo, es quizá dependiente de una “mirada” picaresca excesivamente adiestrada y cierta

ansia de generalidad.¹ El propio Guillén, tras reconocer la indudable valía de numerosos investigadores, sobre todo aplicados en la crítica literaria, delataba sin embargo cierta pasividad para “aceptar las configuraciones históricas o convencionales con extraña parsimonia intelectual, como si de cosas o *faits accomplis* se tratara” (*Entre lo uno y lo diverso* 363).

Con frecuencia, se han considerado las renovadoras discusiones y polémicas de principios de los setenta del siglo pasado en torno a la picaresca como un momento especialmente fructífero y singular en la historia literaria española por el acopio de obras críticas relevantes y novedosas. Sin embargo, a pesar de sus innegables aportaciones y sutileza encomiable, no dejan de ser replanteamientos sobre temas y tesis asumidos como irrefutables desde una índole epistemológica y comprometidamente esencialistas. Tras ellos, hay quizá que aventurar una reflexión previa relativa a la temporalidad histórica del hecho literario y la retórica del discurso histórico y crítico. Hay especialmente dos vertientes cuyas categorías habría que al menos sondear en profundidad y enriquecer con alternativas: una de ellas, más genérica, alude a los esquemas historiográficos tradicionales y el consecuente engarce mecanicista entre los distintos períodos de corta duración. La otra, ya considerada por Weliek hace muchos años, remite a la peculiar temporalidad que modela a la historia literaria, más inspirada sobre la interpretación del orden causal en la experiencia y en la tradición. De esta forma, las grandes obras literarias asumen como rasgo inherente su transtemporalidad (cuestión muy afín al debate en torno al canon) y sólo con esa asunción previa es posible desencadenar todo el discurso crítico que envuelve y define al género picaresco. En último término los grandes debates del discurso crítico picaresco dependen de las categorías operativas que se apliquen y estas a su vez, de un abanico de semejanzas entre las obras literarias escogidas y de la forma de delinear una frontera (proceso inevitablemente algo artificial).

En los últimos años la historia literaria empieza a recobrar un vigor y una revitalización hasta ahora casi desconocidos. La hermenéutica, tras la obra de Foucault y el análisis textual deconstruccionista de finales de los años sesenta y principios de los setenta, exigió un interés denodado por el estudio del tejido discursivo crítico derivado de los textos en numerosas disciplinas. Esta tendencia generó, entre otras muchas contribuciones, obras como las de Paul Ricoeur, Hayden White o Donna Haraway. La historia literaria como disciplina ha ampliado también sus aproximaciones epistemológicas y ha desencadenado, de forma todavía algo tímida, una reflexión sobre sus propias prácticas, bien sobre las elecciones conscientes o bien sobre determinaciones desconocidas que rigen su manera de construir las narraciones. Entre otros estudios, aquí se podrían citar las obras de Burger (1985), Perkins (1992), Brown (1995), Colebrook (1997) o Hutcheon y

¹ Como señaló Fernando Cabo en una ponencia: “aunque sea cierto que la picaresca ha funcionado a la manera de un agente histórico al que se le atribuye un rol específico en la configuración general de la literatura española, con lo que ello implica de forzada homogeneización de los textos que se le relacionan, no lo es menos que los entramados teleológicos en que su definición como tal agente se sustenta son vacilantes o indecisos” (“La novela picaresca y los modelos de la historia literaria” 29). En *Edad de Oro* (2001): 23-38.

Valdés (2002). Esta revisión, necesaria en múltiples disciplinas de estudio, se hace indispensable en la historia literaria porque en ella se alude a procesos históricos pero también a valores transhistóricos y ontológicos. En última instancia, la historia literaria se inscribe en categorías y conceptos entresacados de los propios textos literarios y se legitima como actividad histórica y campo de estudio por su vínculo dependiente con la literatura como entidad histórica, a la que al mismo tiempo aspira a conocer. Por ello, hay dos vertientes que parece imprescindible conjugar en determinados estudios literarios, y ambas remiten al texto literario como una producción de relevancia cultural (aunque ello debe hacerse en toda su complejidad). La primera deriva de las tres delimitaciones imprescindibles que concretó Paul Ricoeur: pensar la obra literaria inscrita en un tiempo determinado, determinar configuraciones de sentido que impliquen las consecuentes dimensiones dialécticas complejas y, quizá la más importante en este estudio, acometer el texto literario con sus dimensiones altamente mediatizadas que son, por su propia naturaleza, áreas de interpretación. Por otro lado, derivado de los estudios integrados en la historia cultural, acometer la significación de los textos literarios desde las capacidades, convenciones y prácticas de lectura de las diferentes “comunidades de interpretación” (y constituir con ello una historia de la lectura)² para deslindar y asumir el conjunto de competencias, de normas y de usos característico de sus diferentes públicos.

Sin duda, los puntos de inflexión y las categorías temporales históricas deberían ser uno de los espacios más revisados dentro de esta metarreflexión de la disciplina, subsecuente con la difusión del concepto de *episteme* de Foucault y la predilección de la postmodernidad por las rupturas más que por las continuidades (empleado aquí el concepto “postmodernidad” desde la perspectiva de David Harvey). Es claramente un aspecto prioritario de reflexión porque, como señala Jameson, “la elección entre la continuidad y el corte se asemeja a un comienzo historiográfico absoluto, que no puede justificarse por la naturaleza del material o la evidencia histórica, dado que, ante todo, organiza ese material y esa evidencia (Jameson 31).

Por ello, al volver a la reflexión de la entidad picaresca, en lugar de delimitar y asumir el género y su evolución en torno al enclave *Lazarillo-Guzmán-Buscón* y las obras adyacentes, la orientación comparatista quizá permita reflexiones previas que faciliten una meditación sobre el género más amplia y especialmente la posibilidad de considerar categorías operativas y taxonómicas alternativas. No es extraño que algunos de los críticos más destacados sobre picaresca terminen desdoblado conceptos para respetar y simultáneamente ampliar el concepto de género picaresco. De esta forma, Alberto del Monte distinguía entre género y gusto picaresco y Guillén en un ordenamiento escalonado hablaba de género picaresco, en segundo lugar un grupo de novelas picarescas en sentido estricto, una picaresca en una

² Como señala Elena Hernández Sandoica, a principios de los noventa esta aproximación se difundió tanto que parecía posible constituir un campo de estudios relativamente autónomo de historia de la lectura y sus prácticas como un espacio deslindado pero integrado en la historia cultural (*Tendencias historiográficas* 395).

acepción menos rigurosa y el mito picaresco. En algunas ocasiones también, investigaciones destacadas sobre la picaresca se han derivado de una perspectiva de estudio más amplia desde una índole sincrónica, desde el primer volumen de *The Literature of Roguery* (1907) de Chandler hasta los trabajos recientes de Geremek recogidos en el volumen *La estirpe de Caín* (1990). Geremek hace un análisis minucioso de múltiples manuscritos conservados en Europa relativos a los inicios de la pobreza y al vagabundeo, procurando no despojar a la literatura picaresca sin embargo de su singular idiosincrasia (referido aquí a una mediación concreta por el lenguaje y por su uso peculiar en la comunidad de producción y recepción):

La literatura no hace en este caso las veces de archivo judicial. Pero estas pseudoautobiografías ofrecen, no obstante, cierta pseudo-prosopografía; el retrato colectivo de grupo social que emerge de este modo es el que está presente en la conciencia social y en la imaginación colectiva de la época” (255).

Geremek asume que “en los comportamientos colectivos hacia los pobres y vagabundos hay en la conciencia social una clara influencia tanto en las crisis coyunturales como de la pobreza estructural” (27) y de ahí una modificación fundamental para que germinara este tipo de escritos porque se hacía necesario revisar la doctrina tradicional de la misericordia y la organización de la asistencia social que habían estado vigentes hasta entonces. Junto a un penetrante análisis de múltiples textos europeos relativos a la pobreza y al vagabundeo, deteniéndose en la problemática específica de cada literatura nacional (sin duda lo más relevante de esta obra), Geremek también muestra reflexiones sobre las singularidades de la picaresca, interesantes sobre todo por la enorme amplitud de miras que abarca su estudio. Entre ellas, a diferencia de lo sucedido en Francia o Inglaterra, la literatura picaresca no fue precedida “por un reconocimiento panfletario de los grupos marginales” (241) y además casi inherente a la naturaleza del pícaro está su vínculo con el trabajo de servidumbre, a diferencia de los vagabundos en otras naciones. Por ello, aunque sí parece fructífero asumir las obras picarescas como una vertiente más de ese excepcional fenómeno europeo vinculado a la proliferación de escritos relativos a la pobreza, es indiscutible destacar la importancia de la genealogía literaria de la picaresca y de una codificación de las operaciones literarias que entrañan su peculiaridad. De esta forma, aunque aparentemente Geremek comparta ciertas conclusiones de trabajo con Parker, las premisas de investigación son totalmente diferentes. Cuando Parker asocia la picaresca con la delincuencia está indagando el rasgo común que comprenda y defina a una serie de obras, su peculiaridad como género y su afinidad entre las obras literarias escogidas. Es por tanto una misma preocupación por la búsqueda de semejanza pero de índole temática:

La característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia. Esta atmósfera se inicia con unos antecedentes de vida miserable, aunque en general alcanza escalones más altos de la sociedad. Los orígenes de los protagonistas son casi siempre bajos. O bien nace o bien cae un joven en un medio ambiente de superchería y de robo, y aprende a abrirse paso en el mundo engañando y robando él también. (39)

La obra de Geremek sin embargo, estudia la literatura del pobre como un fenómeno más complejo, desde perspectivas múltiples. En su análisis las obras literarias son concebidas como producciones culturales insertas dentro de un magma textual determinado y, de esta forma, su estudio mitiga la clásica tensión en este tipo de obras entre una perspectiva morfológica y el enfoque histórico.

Desde concepciones similares, pero con una óptica más diacrónica, es fundamental la aportación de Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre* (1994), una obra especialmente orientada al análisis sobre los orígenes y la causalidad en la aparición de este tipo de textos: “de cómo una inesperada imagen social (la visión del “pobre”, la cuestión del “sujeto libre”) se constituye en inconsciente ideológico y por consiguiente en enunciación literaria, en práctica discursiva, en escritura del yo con vida propia” (21). Rodríguez asume que términos como “pobreza” carecen absolutamente de capacidad taxonómica (23), pero la perspectiva de análisis que adopta le permite sin embargo acceder a preguntas previas o a categorías que los estudios sobre picaresca suelen evitar o desatender, como la necesidad de legitimar el nuevo “espíritu humano” y su vínculo con el discurso picaresco o bien, la integración de la ficción picaresca en la categoría más amplia de la pobreza que, como nueva imagen social, se estructuraría en torno a tres niveles discursivos fundamentales: las polémicas religiosas, es decir, el significado de la pobreza; el lugar de ella en el ámbito de la ficción con las célebres falsas autobiografías³ y el tercer nivel discursivo, según J. C. Rodríguez, sería la aparición de la novela propiamente dicha, sobre todo a partir del siglo XVIII y especialmente en Inglaterra. Esta reflexión de Rodríguez fusiona distintos planos y confiere al problema de la fundación del género picaresco nuevas dimensiones. Aquí la interpretación implica diversos cauces porque conecta el estudio de los fenómenos y las prácticas culturales con el análisis de los textos. Entrevera la nueva naturaleza de estos textos literarios dentro de la novedosa amalgama discursiva de la época y ésta a su vez remitiría a proyecciones de índole metafísico.

Escribía Heidegger que la metafísica funda una época porque transmite un fundamento a su figura esencial mediante un doble proceso: por una determinada interpretación de lo existente y a través de una específica concepción de la verdad. Para el filósofo alemán hay dos alteraciones imprescindibles que permiten desvelar los orígenes de la época moderna, el hecho de que el mundo pase a ser imagen y –como otra vertiente de un mismo proceso- que el hombre pase a ser *subjectum* dentro de lo existente. Esta determinación obviamente no sólo es novedosa para la contemplación retrospectiva sino que se instaura ella misma como modificación sin precedentes. Vertebrar la imagen del mundo (y por tanto, la esencia del hombre al convertirlo en sujeto) implica una transmutación sobre la totalidad de lo existente, o más exactamente, cabría decir que ahora sólo existe lo que se encuentra en la condición de representado de lo existente. Esa configuración de la imagen del mundo implica la activación de dos

³ Con una clarividente apreciación derivada de la inclusión aquí de *El libro de la Vida* de Santa Teresa, “la vida, cuando nace como enunciación, parece pertenecer sólo a los pobres aunque no sea más que en su escritura” (32).

mecanismos: la emergencia de la proyección de un estado de conjunto, esto es, el sistema que “se despliega a base del esbozo de la objetividad de lo existente” (*Sendas* 89) y por otro lado, la representación de valor. Estas tesis con las que Heidegger deslinda en Descartes un punto de inflexión de la modernidad,⁴ permiten quizá también determinar esa “imagen de la vida”, la “nueva ideología del sujeto libre” y el consecuente corolario en una estructura discursiva (“que implica no ya sólo la imagen de la vida sino la objetividad de las situaciones, de las relaciones decisivas entre vida y pobreza, la construcción de todo un mundo desde esta perspectiva”) sobre el que germina la fundación de la novela picaresca o, por lo menos, esa obra maestra de 1554. Aquí además el estudio de la estructura discursiva que se deriva es importante para mostrar “las situaciones de la modernidad”. No es sólo el problema de la abstracción de un término como “subjetividad” sino que, como señala Fredric Jameson, el relato de la modernidad (aquí concebida como estrato narrativo) “no puede organizarse en torno de las categorías de la subjetividad; la conciencia y la subjetividad son irrepresentables; sólo puede contarse las situaciones de la modernidad” (54).

Por otro lado, y punto principal en este trabajo, el reflexivo análisis de Juan Carlos Rodríguez permitiría activar nuevas dimensiones del tiempo histórico, desde planos más complejos, procurando recrear una multitud de ritmos, de dilataciones y desaceleraciones, como ha señalado Nil Santiáñez:

Un modelo temporal complejo que dé cuenta de esa confluencia de historias particulares con distintos estados de desarrollo, que explique adecuadamente la simultaneidad de lo no simultáneo (...) la historia, por tanto, no consiste en una sucesión unilineal de eventos, sino más bien en una superposición de presentes dotados de distintas velocidades. (62)

Santiáñez propone la metodología de las estructuras del historiador Braudel como una consigna adecuada para delimitar y analizar el período literario del modernismo (aproximación epistemológica ya aludida antes por otros estudiosos del ámbito del hispanismo, especialmente de la literatura comparada, como Claudio Guillén o Mario J. Valdés). De entre las tres duraciones temporales de distinto alcance que propone Braudel, la literatura de la pobreza podría remitir a una de las duraciones largas, de ritmo y transformación muy lentos, y que se concibe como la invariante desde la cual las otras dos duraciones articulan sus transformaciones. De esta manera, se podría reflejar, en palabras de Santiáñez, “las continuidades, los ciclos, las condiciones estructurales de larga duración, la reactivación de poéticas o estilos que, tras años de olvido, vuelven a cobrar vitalidad y a encontrar

⁴ Fredric Jameson en cambio considera que más que la aguda ruptura de Descartes con el pasado que, para algunos filósofos, constituiría la inauguración de la modernidad, esta discontinuidad en el devenir histórico deriva de una posterior reinterpretación de Heidegger sobre Descartes. El teórico marxista entiende que se produce una oscilación léxica muy significativa cuando Heidegger en lugar de traducir *cogitare* por “pensar”, escoge el término “representación” –la acepción en alemán de *Vorstellung*-. Por tanto, lo que Heidegger llama “representación” sería un modo de construir el objeto de una manera específica, todo un proceso de reorganización del mundo y producción de una nueva categoría del ser bajo el signo de la epistemología. Así este nuevo reordenamiento de sujeto y objeto en una relación específica de conocimiento entre uno y otro sería más una premisa básica de la teoría de la modernidad heideggeriana que cualquier otra cosa (Jameson 52)

nuevas formas de expresión en circunstancias propicias” (Santiáñez 68). En cualquier caso, esta perspectiva de estudio podría ser válida como una posible vertiente siempre y cuando no se relacionaran las evoluciones históricas a un modelo único. Los historiadores desentrañaron ya hace algunos años ciertas debilidades que desprendía el ambicioso proyecto de Braudel, derivadas sobre todo de la rigidez de un enfoque morfológico que, ante el anhelo de búsqueda de invariantes con el ánimo de entresacar su posible universalidad, caían en el riesgo de descontextualizar un elemento particular integrado en un sistema desde el que cobraba identidad y sentido. Roger Chartier, en un magnífico artículo, sintetizó muy bien las grietas o dificultades que se derivaban de “La longue durée” de Braudel. La primera de ellas, quizá la más importante, derivaba de los estudios de Paul Ricoeur en su obra magna *Temps et Récit*, de donde se desprende que la noción misma de “larga duración” se construye en última instancia con las fórmulas narrativas que rigen el relato del acontecimiento y la obvia dependencia entre la temporalidad construida de la narración y el tiempo subjetivo del individuo. De esta forma, la distinción de los tres tiempos de Braudel remite y se identifica a una misma matriz temporal. La segunda refutación procede del controvertido vínculo entre “acontecimiento” y el tiempo corto. Chartier ejemplifica con un ensayo de Foucault (“Nietzsche, la généalogie, la morale”) una reformulación del concepto de “acontecimiento”, que aquí se acercaría a las transformaciones de las relaciones de dominación, y no tanto lo que acontece o los sucesos. Una tercera hendidura, muy vinculada con la primera y especialmente importante para un hipotético estudio de la picaresca desde la categoría más amplia de “literatura del pobre”, procede de la lectura de Pierre Bourdieu de *Méditations pascaliennes*. Las diversas temporalidades y categorías que se establezcan, más o menos arbitrarias, no pueden considerarse únicamente como revestimientos de los hechos sociales, son más bien construcciones sociales que enmascaran formas de poder y de hegemonía (Chartier 51-54). Por otro lado, el éxito de algunas prácticas de la microhistoria hace recelar de las posibilidades de inteligibilidad integral de las largas duraciones que proponía Braudel y, no menos importante, el propio cuestionamiento de la escritura de la historia, ahora tan de moda, también podría desarticular preceptos de la historia estructural de Braudel. Sin embargo, más que rechazar de por sí un enfoque macrohistórico, de enorme importancia en algunas prácticas de la historia literaria, se trata más quizá de la asunción de las limitaciones inherentes de esta perspectiva o, más exactamente, de configurar los efectos cognitivos específicos característicos de cada aproximación y de no relacionar las evoluciones históricas a un modelo único.

De esta forma, desde esta hipotética perspectiva estructural e histórica en su vertiente de larga duración podemos quizá, con más justificación metodológica, acercarnos a uno de los niveles discursivos que distingue Rodríguez: la tradición iniciada por la novela inglesa (concebida ya como una instauración canónica) y que desemboca en el auge del folletín o del melodrama en el apogeo de la novela en el siglo XIX. Aquí se podría también integrar algunas de las tesis que Guillén, de forma más o menos explícita, dejó entrever en su perspicaz conferencia de 1961 y que determinan el cometido fundador de la novela picaresca y la precisa huella que proyectó

sobre la novela moderna. Por un lado, las complejas implicaciones derivadas de la autobiografía (esto es, del “punto de vista”, una vida descrita y juzgada, proyectada y recordada). La atmósfera picaresca impregna todas las vertientes de la novela, de forma que conviven en un mismo plano una pseudo-confesión (o mejor, la confesión de una mentira) con la auto-revelación, que se trata además de la forma más usual de la novela actual para indagar en el pasado y proyectar una ficción que transmute alguna naturaleza esencial. Detrás de esta paradójica dualidad (con la que convivirá siempre la novela de la modernidad) asoma la distinción entre ser y apariencia. La integración social del pícaro convive con el paulatino proceso de “interiorización” que afirma su independencia, con sus reflexiones y juicios privados. Sin embargo, la complejidad que despliega la novela moderna implica mayores matices porque este desdoblamiento introspectivo aquí planteado (que funda la picaresca) coexiste con su antítesis. De esta forma, la propia implantación de un canon de novela facilita la ocasional disgregación gradual del protagonista como individuo y su reconversión en un *status* social determinado, o bien en una máscara, con todos los mecanismos lúdicos que esta estrategia proporciona a la novela actual (circunstancia que ya aparece en el *Lazarillo*). Por tanto, una de las grandes aportaciones de la novela picaresca al género son esos vectores contrapuestos de forma dialéctica que consolidan las entrañas del personaje (y de las voces narrativas) “inner and outer”.

Un segundo aspecto que podría vertebrar el itinerario histórico de la “literatura del pobre” remite también a la célebre descripción de Guillén del pícaro como “*half-outsider*”. Así, destacaba Guillén:

For the “unfortunate traveler” soon learns that there is no material survival outside of society, and no real refuge (...) Social role-playing is as ludicrous as it is indispensable. This is where the solution of “roguish” behaviour is preferred (...) He becomes what I would like to call a “half-outsider”. Hence the ambivalence of the final narrative situation, and the wealth of variations that it can inspire. (80)

Esa posición fronteriza que en numerosas ocasiones desempeñó el personaje picaresco facilitó la recreación de la ambigüedad (y su contrapartida lúdica, la ironía), fenómeno indispensable en la narrativa del siglo XX. Como tal, quizá sea un rasgo demasiado vago, pero si nos acercamos a algunos de los grandes novelistas en cuyas obras pueda transpirar la huella picaresca se desvela en mayor o menor medida un juego metadiscursivo basado en alguna deformación grotesca de la ambigüedad para confesar la truculencia de algunas vidas de ficción (obviamente aquí no hablamos de una influencia directa, sino como aplicación de procedimientos discursivos que pueden encontrar en la picaresca cierto germen –*Amerika* (1927) de Kafka, *Die Blechtrommel* (1959) de Grass, *Voyage au bout de la nuit* (1952) de Céline, *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela, por citar algún ejemplo-). La clásica novela decimonónica sin embargo, como advierte Guillén, no convive en el terreno fronterizo del “ambiguous outsider” porque en la mayoría de las ocasiones los personajes descritos cobran enseguida otras dimensiones, es el momento para el “full outsider” y por ello aquí la

literatura del pobre se desvía hacia un único vector y se aleja de los orígenes picarescos.

Obviamente este pequeño bosquejo no pretende recrear con detalle una posible versión de la aplicación epistemológica del tiempo histórico inspirada en Braudel a la “literatura del pobre”. Primero, por las limitaciones inherentes de una articulación tan rígida como la de Braudel, basada en unas estructuras cuyas fisuras han evidenciado, de una manera o de otra, textos posteriores de Ricoeur, Foucault o desde espacios como la microhistoria o la historia cultural. Por otro lado, el análisis de un fenómeno estructural de la historia literaria de larga duración implica previamente determinar las estructuras sobre las que se articulan algunos cambios fundamentales de las otras duraciones, para luego poder reflexionar sobre las conclusiones previas. Se trata más aquí por tanto de tantear procedimientos alternativos de proyección epistemológica en la historia literaria, una reflexión previa que se suele obviar más que una hipótesis definida. Está claro, en cualquier caso, que la raigambre estructural que anule una pernicioso perspectiva ahistórica (se habla aquí también de rehuir cualquier “trascendente histórico” y someter a un proceso de historización la obra creativa pero también las categorías de pensamiento y de percepción empleadas en su creación) parece un procedimiento oportuno aunque denote también ciertas vaguedades o excesos sintéticos.

En cualquier caso, de entre esta sarta de conceptos que vincula la literatura picaresca y la modernidad desde una dimensión temporal histórica de larga duración y de naturaleza estructural (es decir, la creación de un abanico de versiones novelescas deudoras de algunos hallazgos de la picaresca entreverados en el concepto de “literatura del pobre”), hay un aspecto fundamental: la incorporación -o más exactamente el hallazgo- de la infancia (como ya señaló Lázaro Carreter sobre el autor del *Lazarillo de Tormes*) con la que se lograba conferir a los años de la niñez una importancia (y sobre todo una voz alternativa) nunca alcanzada en un relato que tratara también de la madurez del héroe. Este magnífico hallazgo desencadena la procesión de niños que pueblan la picaresca española en el Siglo de Oro: Lázaro, Guzmán, Rinconete y Cortadillo, Pablos, Justina, Estebanillo, Teresa, etc. No hay por tanto picaresca sin la presencia de la infancia o de la mocedad. Hay una razón evidente para reiterar la inclusión de este atributo con tanta frecuencia: la entrada al mundo sucederá por medios hostiles o violentos, se detalla el punto de mutación –asumido en algunas novelas como una suerte de ritual- y el inicio de un proceso de aprendizaje hasta alcanzar “habilidades y agudeza” como dice Pablos o “sutileza y buenas mañas” en palabras de Lázaro. Las etapas descritas previas a ese punto de inflexión son siempre un período relativamente difuso, marcado por ese “desgarrarse”, como se describe en varias obras, es decir, el desarraigo voluntario o forzoso del amparo familiar, normalmente deteriorado y hostil. Sin embargo, para asumir la gran novedad del autor del *Lazarillo*, hay que delinear la infancia como un concepto moderno, un concepto que sólo deviene con la Ilustración. Antes, como apunta Fernando Cabo, se secundaban únicamente las ideas de Aristóteles señaladas en su *Ética a Nicómaco*, esto es, la infancia como un estado sin capacidad de elección por sí mismo (la proyección de un adulto

pero sin plenitud intelectual) (*Infancia* 3). La concepción de un *mignotage* – como señalan algunos estudiosos- cuyo rasgo esencial era la idea de dependencia. La presencia de la infancia en la picaresca por tanto, no es una elección temática sino un rasgo estructural y una novedad sin precedentes que instaura el autor del *Lazarillo*.

Aún a riesgo de simplificar en exceso el tejido discursivo de Foucault y presentar la historia como una serie de *epistemes* discontinuas, se podría decir que las huellas de la *episteme* cultural de Foucault normalmente remiten a los modelos de la analogía y de la identidad para describir los paradigmas epistemológicos hasta el período Barroco (aquí el concepto de Foucault de *episteme* vincula el discurso a una escala dominante de valores de un período), y en la modernidad en cambio, los preceptos de temporalidad y diferencia cobrarían mayor énfasis. En cambio, el autor del *Lazarillo* delimita claramente en los tres primeros tratados una voz que se vincula a la infancia -una otredad alternativa y complementaria- y una voz que se identifica con el narrador (proceso muy afín al desdoblamiento introspectivo antes mencionado). Aquí reside la gran singularidad del *Lazarillo*, una voz alternativa que entra en diálogo con el narrador y que aporta además una obvia singularidad en sí misma porque entraña múltiples rasgos muy cultivados luego por cierto en la novela moderna: perspectivismo, temporalidad, presencia de la memoria, transgresión de los umbrales de la experiencia, etc.

En la novela moderna en cambio son obvias todas las connotaciones que se desprenden de la noción de infancia porque genera una perspectiva regresiva que moviliza la memoria y esta, a su vez, activa el doble juego de identidad y ficcionalización que enmarca la voz narrativa, el sujeto. El escepticismo hacia la realidad y la desconfianza en el tiempo lineal estimulan, como bien describe Fernando Cabo, una “desrealización alternativa” (*Infancia* 104) y aquí cobra pleno sentido la dimensión de la infancia. Es siempre la elección de una alternativa para intensificar desde cualquier versión el propio concepto de lo real. La memoria y la infancia son dos de los mecanismos que se presentan con más frecuencia en la novela moderna para describir una determinada relación con la realidad y a su vez una alternativa para proyectar y configurar una identidad. La estructura fiduciaria que se deriva de una reminiscencia trasplantada a la infancia facilita la ambigüedad (o mejor la elección de entre una multiplicidad de alternativas) temporal, discursiva y testimonial.

Hay siempre también asociada a la presencia de la infancia en la literatura una suerte de juego y vaivén con la pérdida y recuperación del paraíso. Miguel Delibes señalaba sobre la recreación de esa edad en sus novelas:

Encuentro una posibilidad de reincorporación a un estado espiritual que ya perdí, donde el desengaño, la mezquindad y la muerte todavía no tienen sitio. Por otra parte, todos los problemas humanos pueden plantearse a escala infantil y de esa manera cobran un patético relieve, un acento dramático, que imprimen a la obra mayor fuerza. (Godoy Gallardo 19)

Aunque es relativamente arbitrario asociar una etapa cronológica con una temática concreta, es cierto que en algunas novelas de Delibes, como en otras muchas de la posguerra española, la presencia de la infancia y numerosas huellas de trazos de la “literatura del pobre” previamente enumeradas cobran vigencia de manera reiterada. En una mirada apresurada podríamos citar como obras con preeminencia de la infancia como motivo temático *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela, *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Delibes, *Industrias y Andanzas de Alfanhuí* (1951) de Sánchez Ferlosio, *Los cipreses creen en Dios* (1953) de Gironella, *Duelo en el Paraíso* (1955) de Juan Goytisolo, *Los hijos muertos* (1958) de Ana María Matute, *Julia* (1969) de Ana María Moix o *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé. Podría concebirse entonces la posguerra como una época donde esta condición estructural de larga duración estudiada volvería a cobrar una renovada vitalidad con un nuevo abanico de formas de expresión. Una época adecuada para una reactivación poética de esta índole. Aunque es un juicio liviano y algo veleidoso, no deja de ser sugerente (y con cierta lógica) que Parker asociara el apogeo de los estudios de picaresca de principios de los setenta por confluencias temáticas literarias con la sociedad coetánea. Al fin y al cabo Parker presenta en su estudio una aproximación a la picaresca de semejanza temática.

La revalorización de la novelas picaresca españolas se verá facilitada por la conciencia de que su argumento tiene una actualidad que la interpretación tradicional del género oscurece. Nuestra sociedad contemporánea y gran parte de nuestra literatura de posguerra están muy preocupados por la delincuencia. (38)

No se trata de “delincuencia”, pero sí obviamente hay un evidente interés en recrear una nueva versión de esa “literatura del pobre”, volver a trabajar con “materiales de derribo” (por utilizar un término del escritor Rafael Chirbes) o “novelas de los de abajo”. En esta novelística, la memoria como estrategia narrativa y la infancia como dimensión inaprensible y atemporal adquieren un nuevo interés y consideración. Las posibles afinidades de la novela picaresca y la novela de posguerra como dos versiones de la literatura del pobre no pueden remitirse a unos referentes históricos de penuria e indigencia similares, hay una imbricación estructural mayor que quizá permite la perspectiva conceptual y temporal de Braudel en su análisis. Está claro que hay un vínculo de determinación entre un momento histórico y sus producciones literarias, pero aquí, como señala Bourdieu, no se trata de causalidad automática, sino que habría un efecto de refracción a través de unas lógicas sociales autónomas y específicas que se generarían en el campo literario de ese particular momento. Por ello, para evitar un tejido estructural ahistórico y la imposición de ciertas homologías arbitrarias (como sucede quizá con el estudio de Parker), habría aquí que desentrañar algunas nociones de la estructura sociológica del campo literario de la posguerra (período de por sí muy largo y con evoluciones evidentes) por las correspondencias dinámicas que se suscitan con la estructura literaria, es decir, con ciertas opciones concretas que los autores adoptan en cada momento. Así, quizá, se podrían encontrar justificaciones al florecimiento de numerosas novelas con las características antes señaladas. Además, la

significación simbólica de las obras debería considerarse, con especial énfasis en el período del régimen franquista, integrada en una tensión dialéctica entre las capacidades creativas de los autores y lo que es posible pensar, hacer o decir, esto es, cómo se configura el “espacio de los posibles” tras la peculiar reorganización del campo literario después de la guerra civil. Muy en la línea de la magnífica obra de Gisele Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, en su análisis del campo literario en Francia durante los años de la guerra y el posterior período de ocupación donde, tras un hondo estudio factorial de múltiples escritores, puede acceder a conclusiones que tienen que ver con el valor estético determinado que se confiere a las obras y a las elecciones que llevan a cabo muchos escritores. Este ambicioso estudio obviamente excede los propósitos de este artículo, pero sería necesario para confeccionar una historia de la literatura del pobre y su hipotético resurgimiento en la posguerra.

Herzberger, en un buen estudio de la novela del período franquista, la describía como “novela de la memoria”, donde “se explora el pasado histórico como un tiempo filtrado a través de la conciencia del yo en la historia y abierto a múltiples significados de la historia que son accesibles por medio del proceso de la interpretación (12) (...) esas ficciones en las cuales el yo individual busca definirse al entremezclar el pasado y el presente” (67). Es una excelente descripción inductiva del panorama integral de las novelas de posguerra que aquí nos interesan (y al mismo tiempo una descripción muy afín a rasgos estructurales de la picaresca). Juan Marsé también precisa “el novelista no es visionario; al contrario: es memoria” (*Juan Marsé, su obra literaria* 43). Hay en cierta medida un acuerdo y una aspiración tácita por recrear en una mirada alternativa a los que no tienen pública voz con todas las implicaciones que esa actitud pueda sostener sobre el género novelesco, ya sea de naturaleza testimonial, experimental, discursiva, intertextual, o de recreación de la identidad (y con la célebre evolución de la concepción del valor de la novela entre los primeros años del régimen y el tardofranquismo). Castellet denominaba a estos escritores “niños de la guerra” y justificaba que “en todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de la guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez” (111). Aquí esta hipótesis de Castellet interesa menos que el hecho alusivo, reiterado en numerosos críticos y estudiosos, de la confluencia del mecanismo de la memoria y la dimensión de la infancia como marco propicio en numerosas novelas de posguerra.

De toda esta ingente nómina de escritores de posguerra que cultivan obras de esta naturaleza hay dos autores con varias novelas cercanas a mecanismos de las versiones de la literatura del pobre que ofrecía la picaresca: Camilo José Cela y Juan Marsé. Del primero sí se han señalado en múltiples ocasiones el obvio trasvase a la novela moderna que hace de cierta estructura del subgénero picaresco (más que de la picaresca, del *Lazarillo*) en alguno de sus libros, concretamente en *La familia de Pascual Duarte* (1942) y en las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944). Aquí la huella de la picaresca remite únicamente a una

similitud en la coherencia estructural y un juego con el lector inspirado en mecanismos de la novela picaresca.

Sobre Juan Marsé en cambio, la posible filiación con el pícaro o con una alternativa también eficaz de mecanismos discursivos derivados de la literatura del pobre, se ha rotulado con menos frecuencia. Dionisio Ridruejo tildó en una reseña para *Destino* de 1974 su célebre obra *Si te dicen que caí* de “novela apicarada” y contados críticos han publicado artículos intentando enfatizar esta posible huella en algunos de sus personajes y obras.

Por lo demás, la obra literaria de Marsé tiene singularidades tan marcadas como para hablar de una versión genuina y distintiva de la literatura del pobre. Presenta en primer lugar unas coordenadas espacio-temporales precisas (determinados barrios de Barcelona –Guinardó, Gracia, el Carmelo, La Salut- durante los primeros años de la posguerra) y unos personajes con destinos entrelazados. Su obra narrativa se puede concebir sin duda como una serie novelesca tan legítima y pulida como las de Balzac, Galdós o Pavese. Marsé despliega una mirada integral sobre esa Barcelona de posguerra y a su vez sus obras imponen una radical imagen figurativa completa sobre la condición humana. El propio autor escribe en una de sus novelas “el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria” (*El Embrujo* 117) De hecho, el trazo germinal de sus personajes procede de dos enclaves: los “kabileños” por un lado, esos niños casi indigentes y tan proclives al recuerdo mitificado de las “aventis”: Rosita de *Ronda del Guinardó* (1984), David de *Rabos de lagartija* (2000) o el Marés del relato de “Historia de detectives” (1987) son retazos extirpados de la imagen de los “kabileños”, de una introspección integral esparcida en diferentes historias noveladas. La otra órbita aglutinadora deriva del personaje del “Pijoaparte”. Todos muestran ansias de medrar y todos conviven con el fracaso. Sin embargo, a pesar de lo deudoras que son sus novelas de las grandes narraciones decimonónicas –se le podría considerar a Marsé cómodamente el último gran novelista español del S. XIX- todos sus personajes significativos, como los pícaros del Siglo de Oro, son también “half-outsider”, conviven con unos papeles sociales (que muchas veces devienen en máscaras) que no pueden transgredir. Como muy bien escribe Masoliver Ródenas, en las obras de Marsé “es fácil distinguir entre el Bien y el Mal, resulta mucho más difícil distinguir entre personajes buenos y malos” (*Miguel Espinosa, Juan Marsé* 98). Ese es uno de los grandes hallazgos del escritor catalán, todos los personajes –a pesar de estar abocados a la brutalidad del conflicto- integran alguna forma de indulgencia y atrocidad porque en una atmósfera de devastación no hay formas de inocencia y, si esta aparece, será cruelmente sometida al sarcasmo. Pero la obra de Marsé imbrica muchos matices, por eso lo mencionado no contradice unas palabras que le dedicó Sobejano “siempre admiré a quien logró con empeño cierto poder para, desde ese poder, amparar la causa de los humillados y ofendidos (...) el novelista que con su arte ampara a los que no tienen pública voz” (*Miguel Espinosa, Juan Marsé* 16). Es decir su obra, en conjunto, deriva de una narrativa testimonial, una recreación que imbrica resentimiento, sarcasmo, ensoñación y denuncia. Pero por encima de todo, su obra literaria activa

mecanismos de alerta contra la anestesia de cualquier versión de poder, de sus imposiciones e insidias.

Como en la picaresca, en las novelas de Marsé son determinantes la perspectiva narrativa y el trasvase temporal. En sus obras, la mirada del marco narrativo se puede alternar y confundir como sucede en *Si te dicen que caí* (1973) entre un adulto -el celador Nito- y varios niños, como Java y Sarnita; puede derivar del feto de una mujer embarazada -*Rabos de lagartija* (2000)- o plantear un contraste dialéctico entre una niña y un inspector de policía -como sucede en *Ronda del Guinardó* (1984)- muy afín esta relación además a la de un pícaro y su amo. Por otro lado, como el mecanismo destilador es siempre la memoria, Marsé se permite con frecuencia instaurar diferentes niveles de ficción o, por así decir, una refrescante invención alternativa en un marco narrativo verosímil como sucede en *El embrujo de Shanghay* (1993) o en *Si te dicen que caí* (1973).

El engranaje temporal en sus novelas es determinante. El desdoble de la imagen de uno mismo insertado en el flujo del pasado permite movilizar dos vectores contrapuestos con relación dialéctica que confieren una pauta de tensión que aparece una y otra vez en sus novelas: por un lado el adulto que rememora con añoranza y resquemor el niño que fue (y que a su vez se inserta en una alegoría alusiva a una generación) y el niño a su vez que anhela convertirse en alguno de los héroes, sobre todo procedentes del cine, como mitos que transitan en sus novelas. Hay una añoranza a un espejo desdibujado y que el tiempo incita a convertirlo en una frontera que promueve una relación con lo diferente, con una forma de otredad. Esta añoranza deviene muchas veces en anhelo de lo inalcanzable y con ello, una hendidura a otros mundos de ficción.

Desenmascarar versiones doblegadas de los *Años de penitencia* de los que hablaba Barral en sus memorias, ése es el fin último y la obsesión de la literatura del pobre de Juan Marsé. Su serie novelesca, que recrea la Barcelona de los primeros años de posguerra con pulcritud, es quizá la versión actual más lograda de ese engranaje de la novela que fundó la picaresca.

Obras citadas

Belmonte Serrano, José y José Manuel López de Abiada. *Nuevas tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Murcia: Nausicaa, 2002. Print.

Braudel, Fernand. *Las ambiciones de la historia*. Barcelona: Crítica, 2002. Print.

Brown, Marshall, ed. *The Uses of Literary History*. Durham: Duke University Press, 1995. Print.

- Cabo, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago. Universidad de Santiago de Compostela, 1992. Print.
- . *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. Print.
- Carreter, Lázaro. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972. Print.
- Castellet, José María. *Un cuarto de siglo de poesía española*. Barcelona: Seix Barral, 1960. Print.
- Chandler, Frank Wadleigh. *The Literature of Roguery*. New York: Burt Franklin, 1907. Print.
- Chartier, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Iberoamericana, 2005. Print.
- Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 1997. Print.
- Del Monte, Alberto. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen, 1971. Print.
- Geremek, Bronislaw. *La estirpe de Caín*. Barcelona: Mondadori, 1990. Print.
- Godoy Gallardo, Eduardo. *La infancia de la narrativa española de posguerra, 1939-1978*. Madrid: Playor, 1979. Print.
- Gómez Yebra, Antonio. *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
- Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. New Jersey: Princeton University Press, 1971. Print.
- . *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985. Print.
- Heidegger, Martin. *Sendas perdidas*. 3ª. ed. Buenos Aires: Losada, 1979. Print.
- Hernández Sandoica, Elena. *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid: Akal, 2004. Print.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés, eds. *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.
- Jameson, Fredric. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004. Print.

- Maravall, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1986. Print.
- Parker, Alexander A. *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos, 1971. Print.
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992. Print.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit*. París: Le Seuil, 1983. Print.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1970. Print.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La literatura del pobre*. Granada: Comares, 1994. Print.
- Rodríguez Fischer, Ana. *Ronda Marsé*. Barcelona: Candaya, 2008. Print.
- Romea Castro, Celia, coord. *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005. Print.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias*. Barcelona: Crítica, 2002. Print.
- Sapiro, Gisèle. *La Guerre des Écrivains. 1940-1953*. París: Fayard, 1999. Print.
- Valls, Fernando, ed. *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo. VI Simposio Internacional Luis Goytisolo*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 1999. Print.