

EL AMBIGUO DISCURSO DE GUZMÁN DE ALFARACHE

Es opinión general que la de *Guzmán de Alfarache* es una lectura difícil, y se alega como razón principal el pesado moralismo monológico de Alemán, punto de coincidencia entre los críticos más variados. Américo Castro habla, por ejemplo, del "hermetismo de la novela picaresca (el individuo monologa frente a una sociedad sin valores, un mundo opaco e impenetrable)";¹ Carlos Blanco Aguinaga insiste en que "el *Guzmán* es, temática y formalmente, una novela cerrada, didáctica, una *novela ejemplar* en su realismo dogmático de desengaño";² Juan Carlos Ghiano presenta la estructura de la novela como regida por una "voluntad vitalista monolineal".³ Los ejemplos podrían multiplicarse. Al mismo tiempo, inevitablemente se apunta el dualismo de la novela que, lógicamente, parte de la aparente inadecuación entre la "inmoralidad" de la aventura picaresca y las abundantes digresiones morales, y que, sin embargo, proviene de los dos planos narrativos: el del narrador y el del personaje. El problema, posiblemente, se resuelve uniendo los dos planos bajo un punto de vista único: el propósito didáctico cristiano del autor —opinión que se desarrolla profusamente en varios estudios sobre todo a partir del libro de Enrique Moreno Báez—,⁴ que fue uno de los primeros en lanzar esta idea en forma desarrollada y demostrativa. Este afán por unificar temática y estructuralmente el *Guzmán*, encontró, tal vez, su máxima expresión en el estudio de Ángel San Miguel *Sentido y estructura del "Guz-*

¹ *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966, p. 63.

² "Cervantes y la picaresca", *NRFH* 11 (1957), p. 328.

³ "Actitudes humanas y literarias. Alemán y Cervantes", *Cuadernos Americanos*, VIII (1949), nov-dic., p. 192.

⁴ *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid, *Revista de Filología Española*, Anejo XL, 1948.

mán de Alfarache”,⁵ y su interpretación más fina y atenta a las modificaciones, en los trabajos de Francisco Rico.⁶ Se insiste en la unidad interior de la obra basándose en el supuesto de que la fusión de planos y voces en un *monovocalismo* unificador sea un mérito intrínseco, indiscutible y comprobado. Sin embargo, la idea misma del dualismo de la novela tiene un origen bien conocido, y un desarrollo, al que acabo de aludir, y, por lo tanto, es un punto de vista condicionado históricamente: durante el siglo xvii no se percibe la dualidad del *Guzmán* o, al menos, se la encuentra natural; apenas a partir de las traducciones de Lesage, que en el siglo xviii publica su versión de la novela en francés y “purgée des moralités superflues”,⁷ se empiezan a ver las aventuras y las digresiones por separado; en el siglo xix este punto de vista encuentra un apoyo decisivo en varios críticos (E. de Ochoa, A. Gil de Zárate, G. Ticknor); el siglo xx reivindica al *Guzmán* como obra de arte, pero sigue basando sus apreciaciones en el dualismo; para evitar una aparente contradicción (obra de alto valor artístico carente de unidad en su estructura), se busca un punto de vista único para encauzar en una sola dirección divergencias tan sensibles. En realidad, tal actitud se apoya en un *a priori* filosófico detectable históricamente en cuanto a su aparición y dialéctica, que se definirá más adelante. Por lo pronto, lejos de discutir los supuestos filosóficos del punto de vista unitario, trataré solamente de no apoyarme en la idea de que la unidad absoluta y la consiguiente cerrazón sea ideal estético en Alemán, porque precisamente me parece que una de las dificultades fundamentales del *Guzmán* no consiste en la divergencia de *dos* tonos, *dos* líneas narrativas, *dos* hipótesis del personaje, etc., sino que tiene sus raíces en el carácter igualmente *dialogizado*, no monológico, de los dos tipos del discurso (aventura-digresión) de

⁵ Madrid, Gredos, 1970.

⁶ *La novela picaresca española*, ed. F. Rico, Estudio preliminar de *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Planeta, 1967, t. I; y *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970.

⁷ *Histoire de Guzman d'Alfarache, nouvellement traduite et purgée des moralités superflues*, Paris, 1732.

este problemático libro. Se trata, desde luego, de un dialogismo interior, de una polémica oculta que se trasluce desde el texto de Alemán. Esta particularidad es especialmente notable en los primeros dos capítulos de la novela, después, adquiere un carácter más difuso y, posiblemente, desemboca en un monologismo monolítico, aunque valdría la pena revisar en este sentido todo el cuerpo discursivo del libro. En cuanto al comienzo, intentaré comprobar que está compenetrado de una constante discusión interna que a veces está en la superficie y es fácilmente detectable, y otras veces está implícita u oculta. Es significativo que muchos de los críticos que se dedicaron al análisis del *Guzmán* percibieron este íntimo desdoblamiento de voces y, de una u otra manera, lo marcaron, aunque sus conclusiones finales fueran en otro sentido. "Son estos momentos en que el debate espiritual de Guzmán cristaliza con singular nitidez; pero toda una vida de vaivenes entre el bien y el mal atestigua que en semejante lucha consiste lo más definitorio de su persona. Tal desgarró —en sí mismo o en sus consecuencias— es indudablemente el tema principal del relato", observa Francisco Rico a propósito del desdoblamiento interior del personaje y sus consecuencias para la narración. Sucede también que esa ruptura íntima del protagonista tiene un "*adecuado reflejo estilístico*".⁸ "La novela moderna nació como una contienda entre un yo y otro yo, no entre situaciones, o entre bondades y maldades, o entre ansias de amor, bien o mal correspondido, etc.", reflexiona Américo Castro, aunque su conclusión respecto al *Guzmán* es negativa ("Mateo Alemán prorrumpió en un monumental monólogo").⁹ "Es un carácter atormentado y trágico; siempre en lucha consigo mismo",¹⁰ anota A. A. Parker respecto del personaje. A propósito, la mayoría de los críticos que hablan de la dualidad del *Guzmán*, la encuentran en la no coincidencia caracterológica entre el narrador y el personaje. F. Rico es prácticamente el único que apunta la proyección

⁸ *La novela picaresca y el punto de vista, ed. cit.*, pp. 74-75 (Subrayado mio).

⁹ *Gervantes y los casticismos españoles, ed. cit.*, p. 82.

¹⁰ *Los pícaros en la literatura, Madrid, Gredos, 1971, p. 86.*

de este desdoblamiento sobre el discurso (“estilo”). Los demás ven dos líneas de desarrollo discursivo concebidas monológicamente, por eso es tan difícil encontrar el punto de contacto entre el narrador y el personaje, de ahí las conclusiones acerca de la hipocresía del autor (¿o de Guzmán?) —que supuestamente había dirigido sus digresiones morales hacia una posible censura—, sobre la incompatibilidad de los dos desarrollos, el moral y el de la aventura picaresca, sobre dos estilos de la novela, etc. Lo que sucede, en mi opinión, es que, posiblemente, no hay ni uniformidad dentro de cada uno de los dos “estilos”, ni escisión entre ambos; el propósito del presente estudio es el de tratar de demostrar y desarrollar este planteamiento con base en los dos primeros capítulos de la novela.

El procedimiento narrativo escogido por Alemán es el discurso en primera persona, en forma autobiográfica. El punto de vista es retrospectivo: el héroe, galeote arrepentido, cuenta su vida desde determinada distancia, tanto ideológica como temporal-narrativa. Guzmán se dirige convencionalmente a la conciencia implícita de un supuesto lector, que aparece como destinatario interno del discurso ya desde los prólogos. Es la regla de un juego retórico previamente acordado: el propósito moralista justifica la presencia de un aprendiz, aunque éste aparezca sólo a nivel del discurso y sea figura prescindible:

El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida, me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejallas entendidas...¹¹

Es algo similar al “vuestra merced” del *Lazarillo de Tormes*, aunque menos concreto todavía: un receptor pasivo cuya identidad evanescente es absolutamente convencional.

Pero apenas unas líneas más abajo, sin terminar siquiera la frase, encontramos otro factor participante de alguna

¹¹ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. y notas de Samuel Gili y Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, t. I (Clásicos Castellanos, 73), p. 47. De aquí en adelante el *Guzmán* se cita según esta edición.

manera tanto de la construcción sintáctica del periodo como del tono general de la proposición y, por lo tanto, de su sentido:

...me olvidaba de cerrar un portillo por donde me entrara cualquier terminista, acusándome de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la definición a lo definido... (p. 47).

La referencia a ese "cualquier terminista" es menos asible todavía a nivel del discurso que la mención del "curioso lector" —formalmente el "terminista" no participa ni en la narración (como lo hace el destinatario interno, que forma parte de un procedimiento retórico), ni en la frase en particular (cuya estructura se constituye sobre el *yo* del narrador y el *tú* del "curioso lector") — y, sin embargo, su presencia es más activa que la de este último, porque podemos percibir el eco del discurso del "terminista" en la reacción del narrador, quien en la mera entrada en la historia entabla una especie de discusión indirecta con este ente inasible pero omnipresente, como lo veremos más adelante (reitero que su papel gramatical es pasivo, es *objeto* al que se refiere el narrador),

La historia por contar en los primeros dos capítulos de la obra en sí bastante sencilla: el protagonista nace de unos padres deshonestos —un caso análogo encaja en sólo dos páginas del *Lazarillo*—, pero no es fácilmente discernible del variado y nervioso discurso del narrador. Quiere éste decir que su padre fue usurero, y la sencilla noticia crece y se infla con defensas, concesiones y réplicas que el narrador considera necesario contestar de antemano:

Era su trato el ordinario en aquella tierra [Génova] y lo es ya por nuestros pecados en la nuestra; cambios y recambios por todo el mundo. Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de logrero. Muchas veces lo oyó a sus oídos y con su buena condición pasaba por ello. No tenían razón: que los cambios han sido y son permitidos. No quiero yo loar, ni Dios lo quiera, que defienda ser lícito que algunos dicen, prestar dinero por dinero, sobre prendas de oro o

plata, por tiempo limitado o que se queden rematadas, ni otros tratallos paliados ni los que se llaman cambio seco ni que corra el dinero de feria en feria, donde jamás tuvieron hombre ni trato, que llevan la voz de Jacob y las manos de Esaú y a tiro de escopeta descubren el engaño. Que los tales, aunque se las achacaron, no las vi ni dellas daré señas.

Mas, lo que absolutamente se entiende cambio es obra indiferente, de qué se puede usar bien y mal y, como tal, aunque injustamente no me maravillo que, no debiéndola tener por mala, se repruebe (pp. 54-55).

En el citado pasaje hay en realidad varias unidades de sentido apreciativo que se van alternando e indican principalmente negación o concesión, a saber:

- 1) "Era su trato el ordinario de aquella tierra y lo es ya por *nuestros pecados* en la nuestra", apreciación negativa;
- 2) "Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de lo grero", concesión;
- 3) "No tenía razón: que los cambios han sido y son permitidos", concesión que casi llega a ser afirmación;
- 4) el inventario bastante completo de clases de cambio y de su apreciación moral: "... a tiro de escopeta descubren el engaño...", negación total;
- 5) una concesión abrupta: "... lo que absolutamente se entiende por cambio es obra indiferente...", etc.

Cuando tiene que decir que su padre fue un hipócrita religioso, hace otra concesión:

Que un hombre rece, frecuente virtuosos ejercicios, oiga misa, confiese y comulgue a menudo y por ello le llamen hipócrita, no lo puedo sufrir ni hay maldad semejante a ésta (pp. 54-55).

Fue también su padre un regenado, uno de los pecados máximos en la escala moral de la época, pero encontramos una defensa casi violenta:

¿Qué sabe nadie de la manera que toca Dios a cada uno y si, como dice una Auténtica, tenía ya reintegradas sus costumbres? (p. 58).

El padre del narrador sí fue, sin duda alguna, usurero, hipócrita y renegado; respecto a ese punto, el discurso no permite ninguna vacilación. Pero al dar un paso adelante: "cambios y recambios por todo el mundo", da en seguida dos pasos para atrás: "lo que absolutamente se entiende cambio es obra indiferente, de que se puede usar bien y mal".

Describe con una especie de humorismo acre al que poco le falta para llegar a ser sátira, las costumbres religiosas de su progenitor, no cabe duda que con doble intención de desafío al mundo y de ironía respecto a su propia persona, y termina el párrafo con un llamado a los imparciales:

Juzguen deste juicio los que se hallan desapasionados y digan si haya sido perverso y temerario, de gente desalmada, sin conciencia (p. 56).

En seguida, medio paso hacia adelante: "También es verdad que esta murmuración tuvo causa..." (*ibid.*) y cuenta la historia de la apostasía de su padre que no deja lugar a dudas respecto a la calidad moral de aquel: "La proposición es verdadera; pero no hay alguna sin excepción" (p. 58).

El esquema general de razonamiento se presenta de la siguiente manera:

- 1) el padre sí fue logrero, hipócrita y renegado (premisas);
- 2) hay indicios según los cuales, además de estos hechos biográficos en sí, había sido persona desalmada — historia de la apostasía — (confirmación);
- 3) "Hermano mío, los indicios no son capaces de castigo por sí solos" (concesión).

Hay quienes ven, y no sin razón, una estructura retóricossilogística del discurso en el *Guzmán* (E. Cros, F. Rico, C.

Blanco); este hecho se observa inclusive a nivel de la enunciación total (véase más adelante): "La autobiografía de Guzmán, en efecto, es un silogismo perfectamente cerrado, de cuyas premisas se infiere sin sombra de duda la consecuencia, genérica y personal".¹² No obstante, el razonamiento que se acaba de poner de relieve, ¿no sugiere más bien algo parecido a un paradójico antisilogismo, una burla sobre la lógica común? Claro que tal estructura antisilogística, si la hay, sólo puede ser revelada a nivel de los *sentidos* que afloran con la comparación de apreciaciones éticas y morales en el discurso del narrador.

Por otro lado, estas respuestas sin preguntas y preguntas que parecen ser retóricas, concesiones y adelantos, dan la impresión de formar parte de un diálogo implícito, donde no hay interlocutor expreso permanente, pero sí moral: una especie de presión desde fuera que constantemente provoca la reacción del narrador manifestada por medio de la tensión interior a que ya me he referido.

Creo que no podemos tomar en cuenta, en un intento por reconstituir este supuesto diálogo, al destinatario convencional del relato que es el "curioso lector"; la intención discursiva está dirigida a un cierto personaje, igualmente oculto, que a veces se esconde bajo el indefinido "alguien" ("alguno del arte mercante me dirá"), a veces bajo un pronombre colectivo que está implícito en el verbo ("dirán"), a veces se aproxima al lector interno, disimula estar detrás de su máscara ("hermano mío"); este ente huidizo a veces pasa a la ofensiva y, sin dejarse detectar, ataca:

¿Quién mete al idiota, galeote, pícaro, en establecer leyes ni calificar los tratos, que no entiende? (p. 59),

obligando al narrador a defenderse:

Los hombres no son de acero ni están obligados a tener como clavos, que aún a ellos les falta la fuerza y suelen soltar y aflojar (p. 58).

¹² F. Rico, "Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*", MLN, vol. 82, núm. 2, 1967, p. 174.

Si no me equivoco, éste es el procedimiento que evoca M. Bajtín¹³ en su libro sobre Dostoievski, bajo el nombre de *anácrisis*, "provocación de la palabra [discurso] por la palabra",¹⁴ recurso aprovechado ampliamente por el *diálogo socrático* y la *sátira menipea*, dos géneros de la antigüedad clásica dialogados por excelencia. "La síncretis [confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto dado] y la anácrisis dialogizan el pensamiento, lo exponen al exterior, lo transforman en *réplica*",¹⁵ dice Bajtín al comentar el efecto de este procedimiento sobre el discurso literario. Sólo que, es menester repetirlo, en el caso del *Guzmán* estamos ante una dialogización *interna*, no formal, del discurso. Los supuestos teóricos de este planteamiento se desarrollarán más adelante.

Aparentemente, este discurso tiene una triple orientación:

- 1) hacia su objeto (la historia de los padres);
- 2) hacia la propia conciencia del narrador-autor y narrador-personaje;
- 3) hacia un posible detractor exterior ("el vulgo", la sociedad en general que puede entablar un diálogo con el autor en persona de alguno de sus miembros, y dentro del relato puede llegar a identificarse con algún personaje explícito o con el destinatario interno).

En el *Guzmán*, los personajes verdaderos (explícitos) no participan en el diálogo. Se puede hablar, sin embargo, de los personajes implícitos (uno o varios), que hablan con el narrador a través de su autoconciencia. La diferencia cardinal entre el destinatario interno y el interlocutor implícito está en el hecho de que el papel del primero es puramente formal o retórico, siempre y cuando detrás de él no esté el segundo; a su vez, la presencia del interlocutor implícito,

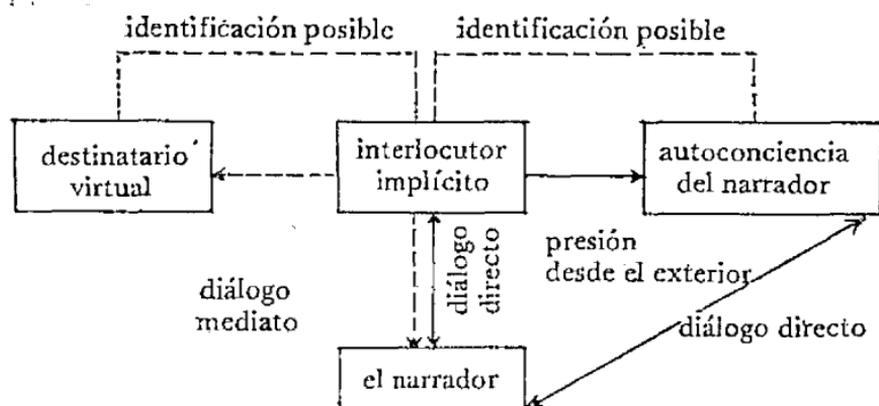
¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil 1971. En mi trabajo doy una transcripción de los nombres rusos más adaptada al castellano.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 156. Traducción mía.

¹⁵ *Ibid.*

identificado o no con el destinatario interno, se verifica por la resonancia que deja en el discurso del narrador. Por otra parte, la autoconciencia del narrador puede identificarse con el interlocutor implícito (nunca con el destinatario interno); por ejemplo, el enunciado “¿Quién mete al idiota, galeote, pícaro, en establecer leyes...?” puede interpretarse como un reflejo de autoconciencia, puesto que la condición de galeote del narrador es aceptada por él mismo (aunque por primera vez la revela el autor en la “Declaración para el entendimiento deste libro”, por cierto). Pero tal tipo de autoconciencia sólo puede ser impulsada desde el exterior, por la condición social del narrador y, por lo tanto, ha de vincularse, de alguna manera, con el interlocutor implícito en su hipóstasis de representante de la sociedad.

El esquema de interrelaciones de los participantes de este diálogo implícito se presenta del siguiente modo:



El discurso de Alemán a menudo tiene esta intención divergente hasta en sus elementos menores: "... el mío [padre] y sus deudos fueron levantiscos" (p. 49). El término "levantisco" (en lugar de "levantino") sugiere una ascendencia de conversos; es una provocación latente en vista del desarrollo posterior del relato (la devoción del padre

de Guzmán). Gili y Gaya comenta que en Alemán el término evoca otro significado: "el que se levanta o se alza con algo", en relación con un episodio ulterior. El doble significado de la palabra nos remite a lo que sucede en la historia del padre, que resulta dos veces levantisco, por su ascendencia y por su actuación, pero: "¿Qué sabe nadie de la manera que toca Dios a cada uno?" Así que en este caso estamos ante una autoprovocación, autocalificación como siguiente paso (Guzmán se sabe hijo de un levantisco), y autoconcesión o absolución como paso concluyente. La triple orientación es obvia: una toma de conciencia de sí mismo por parte del personaje, un desafío al interlocutor —y, entre tanto, se narra una historia que es imposible desligar de una doble orientación ética: hacia el sujeto y hacia el exterior. La orientación hacia el sujeto ("autoconciencia") puede implicar autoprovocación, exhibicionismo airoso o autodefensa ("autoconcesión").

De esta manera bastante complicada se teje este discurso en que lo esencial es bajo qué aspecto, en qué luz se presenta lo narrado.

De hecho, esta triple divergencia discursiva y doble orientación ética se presenta en los dos capítulos iniciales, en los que el narrador aún no entra en la historia propiamente dicha (la del personaje), cuando nos encontramos aún en la prehistoria, que tiene un propósito moral declarado desde un principio, o sea, el moralismo no aparecerá desligado de la aventura; los dos son uno, no hay desdoblamiento, ni temático ni estilístico.

Ahora bien, siguiendo la tradición de los dos *Guzmanes* divergentes estilísticamente, aunque unidos bajo un punto de visto único (el del moralismo cristiano), cabe suponer que la historia picaresca debería caracterizarse por una sintaxis más enérgica, menos complicada y arreglada, menos estructurada formalmente, más bien entrecortada en comparación con las digresiones morales, las cuales, según A. A. Parker, están emparentadas con el sermón eclesiástico de la época. Pueden encontrarse ejemplos que confirmen tal suposición; tomemos uno correspondiente al pleno desarrollo de la historia, parte I, libro segundo; capítulo 1º

Trama picaresca	Digresión moral
<p>Vesme aquí en Cazalla, doce leguas de Sevilla, lunes de mañana, la bolsa apurada y con ella la paciencia, sin remedio y acusado de ladrón en profecía.</p>	<p>Con este he visto lo poco de que se contenta nuestra madre Naturaleza y, por mucho que a todos dé, ninguno está contento; todos viven pobres, publicando necesidad. ¡Oh, epicúreo, desbaratado, pródigo, que locamente dices comer tantos millares de ducados de renta! Di que los tienes y no que los comes. Y si los comes, de qué te quejas, pues no eres más hombre que yo, a quien podridas lentejas, cocosas habas, duro garbanzo y arratonado bizcocho tienen gordo. ¿No me dirás o darás razón que lo cause y no lo sé?</p>

En efecto, se nota más el tono coloquial de la historia, en tanto que la digresión es un período retórico de mayor elaboración sintáctica que incluye paralelismos, preguntas retóricas, cláusulas concesivas, etc. Sin embargo, no es tan fácil encontrar un ejemplo al azar para hacer una demostración como ésta. En realidad, las digresiones a menudo aparecen contaminadas de tono coloquial:

desarrollo de una digresión	conclusión de la misma
<p>Al ladrón reformaron el miedo y la vergüenza; al murmurador, la perlesía de que pocos escapan; al soberbio su misma miseria lo desengaña, conociéndose que es todo; al mentiroso puso freno la mala voz y afren-</p>	<p>Al entrar en la gloria, dirán los ángeles unos a otros llenos de alegría: "<i>Laetamini in Domino</i>. ¿Escribano en el cielo? Fruta nueva, fruta nueva..." Con esto acabó su sermón. Que hayan vuelto al escribano; pase.</p>

tas que de ordinario recibe en sus mismas barbas; al blasfemo corrigieron continuas reprecensiones de sus amigos y deudos...

(Parte I, libro I, cap. 1)

Estamos ante el desarrollo y la conclusión de una misma digresión; el resultado de la comparación es obvio: el periodo acaba por contaminarse de dialogismo coloquial.

La historia picaresca contiene elementos de una confesión desgarradora y de una polémica interior de doble orientación (moralidad y desafío); las digresiones adquieren características coloquiales y también se dialogizan interiormente. Además, tal vez el enfrentamiento de dos distintos "estilos" en un mismo periodo establezca un nuevo tipo de relación dialógica interna a nivel del discurso: un diálogo intertextual. La particularidad fundamental de este discurso a dos planos es un bivocalismo o dialogismo implícito, una múltiple orientación por medio de la cual se consigue el efecto de esa tensión y nerviosismo internos del estilo del *Guzmán* que fueron notados por muchos críticos. Al mismo tiempo, ya en el primer capítulo se puede percibir cómo encauzó el autor las aparentes divergencias de tono para obtener el efecto de una conclusión unívoca (moralaja cristiana), y también se ve que en el monologismo exterior de la moralaja se abre una considerable brecha: el capítulo termina con la historia del monstruo de Ravena, símbolo de la depravación del género humano, que, sin embargo, lleva en sí signos de la salvación divina. Lo cierto es que aquí tampoco falta esta polémica ambigua; el narrador no deja de orientarse hacia afuera y de lanzar réplicas a su (s) interlocutor (es) implícito (s), ni de hacer concesiones a su propia persona quitándole una parte de culpa a su padre:

Ves aquí —en caso negado— que, cuando todo corra turbio,

iba mi padre con el hilo de la gente y no fue sólo el que pecó. Harto más digno de culpa serías tú, si pecases, por la mejor escuela que has tenido. Ténganos Dios de su mano para no caer en otras o semejantes miserias, que todos somos hombres (p. 71).

En el segundo capítulo, la actitud del narrador hacia lo narrado es un poco diferente. Se está contando la historia del nacimiento de Guzmán, de la cual resulta que es un malnacido; antes de que se le haga notar desde afuera, el narrador se adelanta y se lanza al ataque; la actitud general que se percibe en este capítulo, en comparación con el primero, es un grado mucho mayor de exhibicionismo cínico:

Sea como fuere y el levantisco, mi padre; que pues ellos lo dijeron y cada uno por sí lo averaba no es bien que yo apele las partes conformes. Por suyo me llamo, por tal me tengo, pues de aquella melonada quedé legitimado con el santo matrimonio y estáme muy mejor, antes que diga un cualquiera que soy malnacido e hijo de ninguno (pp. 94-95).

Lo cual puede interpretarse como una intención provocativa frente a la propia conciencia del narrador que alardea de su confusa ascendencia y se expone de antemano a todas las críticas que se le puedan hacer.

Es cierto que Guzmán constantemente se desprende de la narración del suceso puro de la historia para pasar a una moralización generalizante; pero a menudo se sorprende en la intención de sermonear de la cual no se considera digno:

¡Oh qué gentil disparate! ¡Qué fundado en Teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? ¡Qué vida de Juan de Dios la mía para dar ésa dotrina! Calentóse el horno y salieron estas llamaradas. Podrasme perdonar por haber sido corto (p. 92).

Y en seguida sale con otro sermón: "No mires a quien lo dice, sino a lo que se te dice." (p. 92.)

El narrador del *Guzmán* siempre tiene la conciencia de ser personaje tal como aparece en la historia, hecho que garantiza la compatibilidad entre estas dos categorías narrativas. La *autoconciencia*, el saber quien se es, constituye una de las características más importantes de la imagen de Guzmán. Este desgarró interior fue señalado ampliamente por F. Rico inclusive a nivel de la historia, si salimos del marco restrictivo de los dos capítulos iniciales de la novela. Guzmán sabe, por ejemplo, que actúa mal en el episodio con el *agnusdei* del capitán que lo llevaría a Génova, está consciente de que les quita el pan a los verdaderos pobres e indigentes haciendo de mendigo, etc. Es evidente que Guzmán no es figura concebida unitariamente, bajo el signo pecado-arrepentimiento: hay demasiada malicia en lo uno y en lo otro; sin este constante desdoblamiento entre el bien y el mal, entre la agresividad y la autodefensa, entre el desafío y el sermón, sin esta continua tensión entre la particularidad del hecho aislado y su inscripción en el significado de una moral absoluta, no existiría Guzmán de Alfarache como imagen artística¹⁶ y vital al mismo tiempo (pero, tal vez, sí seguiría existiendo como *signo*, prototipo o arquetipo de pícaro): En él, junto con su maldad, siempre

¹⁶ Bajtín, como toda la ciencia literaria soviética, insiste en emplear el término *imagen* en relación con los personajes. La tradición viene del siglo XIX, del famoso crítico V. G. Belinski. La negación de emplear el término *signo* en relación con una obra literaria forma parte de la tradición que se debe, en parte, a la polisemia de la palabra *imagen* en ruso. Prefiero usarla porque, creo, se podría reconciliar la aparente oposición de ambos términos por medio del sentido que le da a la noción del *signo* en la obra literaria J. Kristeva: "... la unidad mínima del lenguaje literario es por lo menos *doble* (no en el sentido de la diada significante/significado, sino en el sentido de una y otra) y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como *modelo tabular* en el que cada 'unidad' (aunque esta palabra no pueda aplicarse más que entre comillas, al ser doble toda unidad) actúa como vértice multideterminado. El *doble* sería la secuencia mínima de esta semiología de la novela moderna que domina nuestro pensamiento desde el Renacimiento" (*El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974, p. 125). No pretendo decir que la definición de Kristeva sea aplicable al término *imagen*, pero creo que el punto medio entre la oposición imagen/signo podría buscarse en esta dirección. Sin embargo, algunos críticos soviéticos insisten en la cualidad connotativo del signo literario, por lo tanto abstracta, y en el carácter histórico-social concreto de la imagen.

está presente la conciencia de la misma, y no sólo como un arrepentimiento devoto cristiano, sino también como una constante "mirada hacia el otro", hacia el exterior: agresividad, resentimiento, autodefensa, muy pocas veces esperanza. Todo esto encuentra una expresión adecuada a nivel del discurso, en la permanente discusión consigo mismo y con el mundo: Guzmán se está condenando, Guzmán se está justificando, Guzmán quiere permanecer como es: "No quiero tener honra ni verla" (t. II, p. 29). El fundamento ideológico que se prestaría para argumentar esa dualidad bien pudiera ser, precisamente, la cuestión de la honra, problema ampliamente comentado por Américo Castro y recogido y precisado por varios críticos, entre ellos por M. Bataillon, en cuyos escritos el pícaro en general y Guzmán en particular aparecen como el producto del "vivir desviándose" hispano (expresión de A. Castro), o como una encarnación de la tesis de anti-honra, respuesta a las actitudes literarias comunes de la época (la novela de caballerías y la pastoril).¹⁷ Este es un hecho que se confirma plenamente a nivel textual, ya que la autoconciencia de nuestro antihéroe actúa más que nada en ese terreno tan delicado y característico de su tiempo: basta revisar los capítulos dedicados expresamente a las "vanidades de la honra" (p. I, libro II; caps. I-III, como ejemplo más flagrante), que pueden verse como una respuesta a la actitud del antihonor de los primeros capítulos y a su polemismo torturado:

¡Que diz que mi honra ha de estar sujeta de la boca del descomedido y de la mano del atrevido, el uno porque dijo y el otro porque hizo lo que fuerzas ni poder humano pudieran resistirlo!

¡Qué frenesí de Satanás casó este mal abuso en el hombre, que tan desatinado lo tiene? (t. II, p. 48).

O un poco antes, con una violencia reprimida: "Maldita sea la vergüenza..." (t. II, p. 40).

¹⁷ Aunque en sus últimos trabajos M. Bataillon haya modificado considerablemente esta opinión (cfr. *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*, Salamanca, 1968, y *Pícaros y pícaresca*, Madrid, 1965).

En los capítulos que acabo de mencionar, la discusión sobre el honor llega a ser casi una ideología, pero ante todo aparece a nivel del discurso, donde actúa como autoconciencia (orientación del discurso hacia el sujeto), y también como desafío y autoconcesión (orientación hacia el otro o hacia el exterior). Para los fines del presente estudio no es necesario pasar al nivel ideológico para demostrar el dialogismo latente del *Guzmán de Alfarache*; la presencia de tal fenómeno hubiera podido atribuirse a varias razones ideológicas, entre ellas la ascendencia de conversos de Alemán y su consiguiente inseguridad en el terreno social e ideológico. Tratando de confirmar sus conocidas hipótesis sobre el origen judío de varios intelectuales y hombres de letras españoles del XVI, Américo Castro se valió de actitudes ideológicas totales, sin poder quedarse dentro de los límites estrictamente literarios, para demostrar el reflejo de esa tortura interior, supuestamente provocada por la condición de converso, en la literatura del Siglo de Oro. Para explicar la presencia del dialogismo en el *Guzmán de Alfarache*, las razones de A. Castro pueden ser válidas; para ponerla de relieve en el texto, no hace falta conocer la ascendencia de Mateo Alemán ni la situación social de los conversos, basta con un análisis discursivo enfocado en la dirección correspondiente. Por lo tanto, quedémonos dentro de los límites intrínsecos del texto.

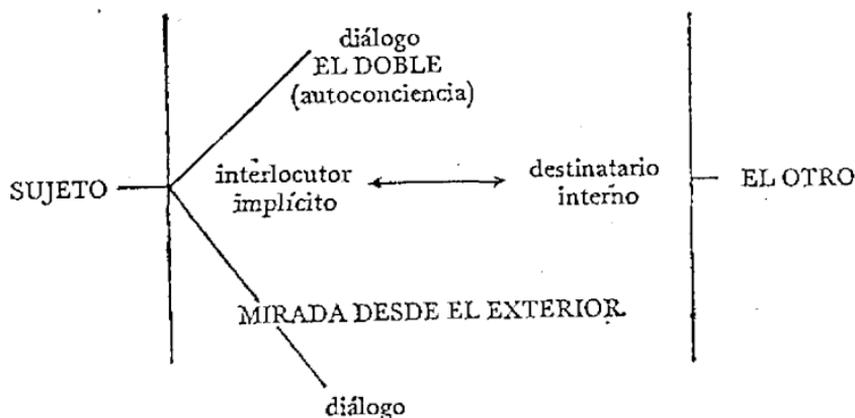
El criterio dialogístico podría también transferirse a otros niveles, por ejemplo, el ya mencionado nivel intertextual dentro del marco de la novela (cfr. supra), o sea, sin referencia a los contextos, fuentes ni relaciones entre los géneros, confrontando los diferentes estilos en la narración o relacionando la última con los textos de las novelas intercaladas, por ejemplo, mas eso tampoco forma parte de la finalidad de este trabajo. Como una primera tentativa de semejante análisis, concentrémonos en los aspectos dialogísticos que he tratado de exponer en las páginas anteriores. Por lo demás, los límites mismos del estudio y el método que se aplica (análisis textual), impiden por lo pronto que se hagan conclusiones sobre el discurso de la novela como una totalidad. El planteamiento general puede ser

formulado de la siguiente manera: aunque el dialogismo interno aparezca en forma concentrada sólo en algunos pasajes, entre los cuales se destacan los capítulos iniciales, en forma más dispersa podría estar presente a lo largo de todo el desarrollo de la historia (sin contar con el nivel intertextual). Si esta hipótesis puede confirmarse siquiera parcialmente, podría dar pie a una seria revisión del significado total del *Guzmán de Alfarache* que, en tal caso, apuntaría, posiblemente, más a la transgresión del código que a su afirmación (el simbolismo cristiano). Si ambas interpretaciones pueden ser válidas, aunque en distintos niveles, de todos modos la ambigüedad del mensaje resultaría inquietante.

En lo sucesivo, se resumen los fundamentos teóricos del planteamiento y se define la terminología empleada en el análisis.

Para poner de relieve el dialogismo implícito del discurso, me valgo de las categorías estructurales del relato que parecen ser aceptadas comúnmente: en primera instancia, manejo los conceptos de *narrador*, *destinatario* y *personaje*. En cierto momento, entra en el juego el *autor*. Como el relato se emite en primera persona, el narrador y el personaje coinciden en un *yo* narrativo y, sin embargo, se distinguen netamente por sus funciones y características: el *yo* del narrador conduce el relato, el *yo* del personaje aparece a nivel de la historia y es aparentemente independiente en relación con el narrador. Dicho en otras palabras, tenemos a un Guzmán que es el de la trama picaresca, y a otro, que se encarga de la organización del relato y lo enmarca en las digresiones morales. A primera vista, estos son el Guzmán-pícaro y el Guzmán-galeote arrepentido. El narrador-autor está fuera de los límites convencionales del relato (sólo aparece en los *Prólogos*). Doy por resuelta la compleja cuestión del *destinatario*. (Ver las pp. 170-171, 173-177). Ahora bien, tanto el narrador como el personaje poseen una *autoconciencia* de funciones bastante complejas también; además, el discurso del *yo* narrativo en el *Guzmán* absorbe y hace aflorar el discurso del *interlocutor implícito*; de una manera general, el discurso del narrador refleja el dis-

curso del *otro*, que puede funcionar, ora como autoconciencia, ora como discurso del interlocutor implícito, a veces identificado con el destinatario interno, formal, del relato. A nivel del texto, la autoconciencia aparece como una orientación del discurso hacia el sujeto, lo cual se ha reiterado varias veces. Tal orientación cuenta con varias instancias éticas y actitudes emocionales que intento aclarar en las pp. 176-177 y 181; en el caso de *Guzmán*, el sujeto se identifica con el narrador; hablando en términos del diálogo entre el sujeto del discurso y su autoconciencia, podemos introducir el concepto del doble (véase más abajo). En resumidas cuentas, el diálogo entre el sujeto del discurso y el otro se despliega de la siguiente manera:



Dentro del marco del relato, podemos hablar del narrador como *sujeto del enunciado*; como tal, se encarga de la *transgresión del código*. ¿En qué momento entra el *autor* como categoría narrativa en la organización de la novela? El autor queda fuera, como una fuerza estructurante superior, que en ningún momento aparece en el escenario, ni en la *historia* (picaresca), ni en el *relato* (organización discursiva + digresión moral). Pero sí actúa, desde luego, como *metasujeto* o *sujeto de enunciación*, porque su "voluntad vitalista monolineal" (J. C. Ghiano) permitió que *Guzmán de Alfarache* pudiese ser interpretado en el sen-

tido unificador de moralización cristiana. Puesto que la enunciación total no cabe en el análisis efectuado en el presente estudio, me abstengo de hacer conclusiones amplias al respecto. No obstante, dados los resultados de este análisis, que espero demuestre la ambigüedad básica del discurso de la obra, quiero sugerir que hay cierta posibilidad de interpretar la relación entre el metasujeto (autor) y el sujeto del enunciado (narrador) en el sentido de que el primero usa al segundo como *máscara* para poder transgredir de alguna manera el código moral (así como el lógico-discursivo, el retórico) al que sin duda se atiene como tal. El dialogismo implícito de la obra habría de aparecer también en ese nivel superior de análisis, como tensión entre el monovocalismo del metasujeto y el dialogismo funcional del sujeto del enunciado. Ya hemos visto que a través del último se proyectan varios matices éticos, morales, ideológicos (todos de carácter social). Siguiendo a Julia Kristeva, se puede decir, mientras tanto, que "el diálogo no es la 'libertad' de decirlo todo: es una 'burla' (Lautréamont) pero *trágica*, un imperativo distinto del Uno".¹⁸ Recuérdese al respecto el "antisilogismo a nivel de los sentidos apreciativos" que apareció en el curso del análisis del comienzo del *Guzmán*.

Así, pues, en el *Guzmán* se perciben varias voces, varias voluntades que he tratado de definir en términos de un análisis narrativo, y producen un efecto de *diálogo interior*, de una polémica constante en distintos niveles (el del discurso, el de la ideología, el de la estructuración total) y, por lo tanto, no apuntan hacia un solo sentido de la obra, sino hacia una polisemia, hacia una plurivalencia. *Guzmán de Alfarache* sigue dejando una huella de inconformidad, de desorden, de provocación, al no querer caber del todo en el estrecho molde de una moraleja, por sublime que ésta sea.

La unidad del *Guzmán*, de este modo, no remite a un enfoque único de varios desarrollos narrativos exteriormente disparejos, sino que se funda en un dialogismo interno

¹⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 127.

propio de todos ellos en igual medida. La búsqueda de un sentido único, de una sola voz como ideal estético tiene su fundamento filosófico históricamente condicionado, que tuvo su impacto sobre el pensamiento literario especialmente a partir del Renacimiento, pero nunca fue la única solución: la alternativa siempre estuvo presente en la ambigüedad, en la polisemia, en la polifonía literaria. He aquí lo que dice Mijail Bajtín a propósito de los supuestos filosóficos del univocalismo literario:

Los principios del monologismo literario recibieron su expresión más terminante en la doctrina idealista. El principio monista, es decir, la afirmación de la unidad de la *substancia*, se transforma en los idealistas en 'un principio de la unidad de la *conciencia* [...] La unidad de la conciencia reemplazando la unidad de la substancia apunta inevitablemente hacia la unidad de una sola conciencia.¹⁹

Generalizando la problemática del discurso literario, Kristeva habla sobre "la ineptitud de un sistema lógico con base cero-uno (falso-verdadero, vacío-notación) para dar cuenta del funcionamiento del lenguaje poético".²⁰ Según ella, el lenguaje científico, lógico-denotativo, es el que cubre el campo entre el cero (vacío) y el uno (la definición, la verdad); el lenguaje literario debe estudiarse "a partir de una *lógica poética*, en la que el concepto de la *potencia de lo continuo* englobará el intervalo de 0 a 2, un continuo donde el 0 denota, y el 1 está implícitamente transgredido".²¹ La reflexión de J. Kristeva está basada en las investigaciones de M. Bajtín, quien en su libro *Poética de Dostoievski* propone una teoría sobre la especificidad del discurso literario, según la cual resulta que, en un principio, casi todo texto literario es dialogizado. En la mayoría de los textos, el dialogismo actúa a nivel intertextual ("absorción de y réplica a otro texto" [Kristeva]); además, el mismo grado de dialogización debe ser estrictamente jerarquizado. He

¹⁹ M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 210-21.

²⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 126.

²¹ *Idem.*

aquí el esquema reducido del discurso literario propuesto por Bajtín:

- 1) enunciado ²² orientado directamente hacia su objeto, como última instancia interpretativa del locutor;
- 2) enunciado objetivado (enunciado del personaje representado):
 - a) con predominio de rasgos sociológicos;
 - b) con predominio de rasgos caracterológicos e individuales;
- 3) enunciado orientado hacia el enunciado del otro (discurso bivocal):
 - a) enunciado bivocal convergente (estilización, relato del narrador, discurso no objetivado del héroe-portavoz del autor, discurso en primera persona);
 - b) enunciado bivocal divergente (parodia con todos sus matices, relato paródico, discurso en primera persona paródico, discurso del héroe parodiado, etc.);
 - c) subgrupo activo (enunciado del otro reflejado):
 - I. polémica interna oculta;
 - II. autobiografía y confesión con colaboración polémica;
 - III. todo discurso con "ojeada" hacia el discurso del otro;
 - IV. réplica del diálogo;
 - V. diálogo oculto.

Al primer grupo pertenece el discurso denotativo, directo, sin matiz, que en la práctica sería difícil encontrar como texto literario; en la terminología de Kristeva, es el discurso que cubre el campo entre el 0 y el 1; si nos atenemos demasiado a la opinión de que el *Guzmán* refleja una estructura lógico-retórica perfecta, su texto, sin duda, pertenecería a esa clase de discurso que, en tal caso, por defini-

²² Bajtín emplea el término ruso "palabra", que por su carácter polisémico coincide, en este caso concreto, con "enunciado".

ción deberíamos llamar literario. En el segundo grupo está el discurso del personaje representado, que se presta a una caracterización por la voluntad suprema del creador: otro caso de monologismo absoluto. Por otra parte, la interpretación tajante del *Guzmán* bajo el signo único del moralismo cristiano como reflejo de la voluntad de Alemán ubicaría nuestra novela en este grupo; pero, para Bajtín, *cualquier* tipo de discurso en primera persona corresponde al discurso bivocal, que en su terminología significa dialogizado. El tercer grupo, el del discurso dialogizado, tiene importantes subdivisiones: en las primeras dos se trata de un dialogismo intertextual, pasivo, con intención coincidente o convergente (estilización literaria y varios tipos de mimetismo artístico, entre ellos el discurso en primera persona *sin* intención polémica), y divergente en el caso de la parodia. Al analizar el discurso de los primeros capítulos del *Guzmán*, me inclino a situarlo en el subgrupo activo de la tercera subdivisión, que reúne los enunciados que contienen la "palabra del otro reflejada". Es más, la presencia constante de retrocesos, concesiones, explicaciones y, finalmente, del retorcido "antisilogismo" que parodia la organización lógica de la retórica tradicional, me hace pensar en el "discurso-mueca" tan significativamente comentado por Bajtín en relación con el discurso de algunos de los héroes de Dostoievski.

El dialogismo, cuya presencia espero haber demostrado en *Guzmán de Alfarache*, forma parte, según la teoría bajtiniana, de las características de la literatura *carnavalizada* en general y del género de la sátira menipea en particular; este último ha tenido múltiples repercusiones y distintas transformaciones especialmente a partir del Renacimiento y abarca varias obras del Siglo de Oro español, entre las cuales un lugar especial pertenece a la picaresca. El planteamiento bajtiniano es demasiado amplio para ser resumido en un trabajo como el presente, donde intenté partir de un texto difícil para inscribirlo después en un marco teórico que trataría de explicar su intensidad interior, y no al revés. En la parte teórica tuve que rebasar la conceptualización bajtiniana y apoyarme, en parte, en Julia Kris-

teva, ya que el carácter algo abstracto y de falta de rigor científico en la terminología empleada por el investigador soviético la hacen insuficiente para resolver la problemática que su mismo planteamiento suscita.

TATIANA BUBNOVA

Seminario de Poética
Instituto de Investigaciones Filológicas.