



La dramaturgia del fantasma en la gestualidad autobiográfica

Ricardo Fernández

Colorado State University

rfernan@lamar.colostate.edu

Bajo este título proponemos un modo de lectura de la escritura autobiográfica, específicamente de la autobiografía, un modelo dinámico con el que pretendemos adentrarnos en la comprensión de la productiva intersección de la creación literaria, la exploración del yo y la intervención del escritor como tal en la sociedad. Intersección que nos parece cada vez más no sólo un elemento constitutivo de la modernidad en la cultura occidental europea sino también un proceso inseparable, precisamente, del desarrollo de una escritura autobiográfica, cuyas formas, recursos y descubrimientos han permeado desde los albores del renacimiento otros terrenos literarios, especialmente la novela. Ha sido precisamente el éxito con el que la novela ha aprovechado las enseñanzas de la autobiografía que ésta ha quedado ocultada en muchas ocasiones y reducida a no ser más que un texto de apoyo al que acudir para iluminar algún rincón de la vida del autor que sirva para comprender mejor, a su vez, las piezas de ficción con que haya pasado a formar parte del acervo cultural del país en cuestión.

Pero en esta ocasión nuestro interés se orienta a mostrar cómo este tipo de escritura autobiográfica ha descubierto las ventajas de fabricar la realidad, la verdad, y ha jugado a fondo la baza de usar la propia vida para la creación artística y la intervención pública del escritor, en una confluencia donde a veces de forma inconsciente, otras no tanto, el escritor ha descubierto un ámbito literario en el que el proceso creador y la aparición de sí mismo como tal, como escritor, son elementos cuando no imprescindibles, sí solidarios.

Y aun proponiéndose estos textos como creadores de verdad, no va a ser la huidiza cuestión de la referencialidad el secreto que

pretendamos descubrir, sino la industria con la que la misma no sólo se fabrica, sino que en realidad se pone en juego.

La autobiografía sólo puede leerse como texto referencial, de lo contrario es novela. Así dejó asentados el crítico francés Philippe Lejeune los lindes de este género. A la altura de 1975, momento en que este autor lanza su conocidísimo ensayo “El pacto autobiográfico”¹ la novela ha fagocitado y experimentado y aún llevado hasta sus límites los hallazgos de la escritura autobiográfica, de modo que ya es justamente imposible distinguir autobiografías de novelas si no es por ese pacto del que habla Lejeune. Mediante este acuerdo supone que una autobiografía será aquel texto que, en forma de discurso retrospectivo, al tiempo que habla del desarrollo de un yo lo hace estableciendo un triple encuentro: el yo protagonista ha de ser el yo narrador y este a su vez ha de coincidir a través de un nombre legalmente reconocido, con el nombre que figura en la portada del libro. Una inevitable cuestión legal aparece de inmediato en esta idea de pacto autobiográfico, cuestión que en mi opinión debemos reconducir hacia la idea de un compromiso, compromiso ético del escritor que juega su nombre, su identidad, su figura pública, al establecer explícitamente la triple identificación que postula Lejeune.

No nos interesa indagar ahora sobre las diversas maneras en que ese pacto se produce en la práctica autobiográfica, en este o aquel texto; o si, cuestión nada menor, la ausencia de esa explícita identificación hace de una novela autobiográfica un vehículo que por ser desde el principio ficcional no deba considerarse también como un modo de creación de una verdad personal, de una identidad, que pueda ser ofrecida precisamente como verdad, o al menos como otra verdad, dada la tendencia de la etiqueta ficcional a separar de todo discurso sobre el que se impone la posibilidad, precisamente, de decir verdad.

El efecto de realidad del texto autobiográfico, el realismo de su forma, que como recordara Hayden White² está íntimamente emparentado con el realismo, verismo, o supuesta objetividad de todo discurso histórico, nos pone delante de un dilema falso para cualquier creador literario, que intuirá enseguida hasta qué punto la autobiografía o la novela autobiográfica no son sino modulaciones distintas, formas distintas de compromiso cuando el autor decide que su vida y su lugar en el espacio público deben pasar por una elaboración artística del yo a partir de la palabra y el discurso.

Pero como modulaciones distintas no deben ser confundidas, a pesar de su parentesco. De este modo, de Lejeune vale aún la pena retener su idea de pacto, quizá no en su sentido legal, para evitar cualquier tipo de interpretación prescriptiva que haya de trazar barreras que inevitablemente no sólo el escritor habrá de saltar, acostumbrado desde hace mucho a todo tipo de transgresiones, sino también el crítico, precisamente a la caza del huidizo contador de sí mismo. De ahí que prefiramos la idea, desarrollada por Ángel Loureiro a partir del filósofo Emmanuel Levinas, de la autobiografía como un gesto ético, una forma de compromiso en el que el texto es el resultado de un verse interrogado por el otro, que es como Levinas entiende el proceso de aparición de la identidad. La autobiografía se sitúa así de forma inmediata no en el terreno de la especulación ontológica acerca de qué sea el yo, la esencia de un yo, sino en un terreno pragmático que sigue siendo aquel en el que empezara Lejeune, pero también en los mismos años en Estados Unidos Elizabeth Bruss³. La pregunta que nos debe guiar para descubrir el secreto de la autobiografía no es tanto si es la verdad o no lo que está en juego, sino cómo se pone en juego el escritor en un proceso de creación interactivo, de participación pública, en el que acaso la verdad resida tan sólo en el valor que Émile Benveniste concedía a los pronombres personales. Benveniste habló hace ya tiempo del carácter de los pronombres personales como instancias puramente

performativas. “Yo”, en este sentido, no significa sino que aquel que habla reclama para sí la responsabilidad o la pertenencia de ese discurso que inicia o protagoniza⁴. La responsabilidad sigue siendo un elemento importante para nosotros en este tipo de escritura pues permite entender cómo siendo literatura no es un tipo de escritura que se pretenda en una torre de marfil, sino que se proyecta directamente al centro de los debates sociales que rodean la aparición o la escritura del texto, contra los que en ocasiones el texto se contrapone decididamente, muchas veces desde la lejanía, o el exilio, posición autobiográfica por excelencia. Podemos ahora entender cómo a pesar de los préstamos mutuos entre autobiografía y novela, ésta escapa en la responsabilidad del decir, donde acaso reside esa verdad, al peligro, si acaso alguna vez lo fue, de la “ficción” como amenaza al compromiso como tal. Ángel Loureiro lo ha expresado así:

The ethical structure of address inherent to autobiography as saying guarantees that autobiography is never a fiction [...]. At any rate, the writer’s illusion about referentiality should not become the critic’s delusion. The past cannot be reproduced by means of language, but the constitutive alterity of the subject requires that it respond to the other, and in autobiographical writing that response cannot be measured in terms of truth or mimetic restoration because as ethical gesture it remains outside the domain of thematics and epistemology⁵.

Que la ficción pueble las páginas de la escritura autobiográfica, que sirva a su discurso, no contamina el movimiento imprescindible para seguir hablando de autobiografía: el compromiso; el gesto ético, dirá Loureiro.

Junto al concepto del compromiso ético podemos añadir otro que sólo aparentemente puede ser considerado contradictorio y es la idea de juego. El escritor se juega su vida en la escritura autobiográfica.

La idea de juego debe entenderse, y a nuestro entender funciona así en el texto, a diversos niveles. El escritor arriesga su vida, como ha insistido Paul John Eakin⁶. A diferencia del novelista, no se parapeta tras burladero alguno. Al contrario, como escribiera hace tiempo Michel Leiris al hablar de su escritura (es decir: su escritura autobiográfica) como una tauromaquia, el escritor como el torero asume una verdad a partes iguales hecha de engaño y de verdad, en tanto que la muerte ronda siempre al torero y esa muerte pone la nota de verdad imprescindible para saber que lo que acontece en el ruedo, sobre la pálida arena o sobre la rectangular blancura de la página, no escapa a sus consecuencias. La metáfora taurina de Leiris es sin duda, además de fascinante, productiva, pues nos remite a otra dimensión del juego, el teatro, dimensión dramática de la escritura autobiográfica sobre la que habremos de volver.

Retornemos aún sobre el carácter factual del texto autobiográfico, que es inseparable de una forma, una serie de estrategias literarias que le distinguirían de la novela sino fuera porque ésta se apropió desde sus inicios del hallazgo de la escritura autobiográfica moderna. Y como esperamos mostrar, la cultura española tiene mucho que ver en esas innovaciones gracias a una pieza literaria fascinante y aún enigmática, autobiografía y novela al mismo tiempo, o según cómo, que en tanto que texto adelantado a su tiempo y transmutador a su vez de formas ya conocidas, no podía instalarse completamente sobre unas coordenadas literarias conocidas, sino que había de proyectarse sobre ellas y perdurar aún ante nosotros como un fantasma, sin etiqueta, sin nombre, sin identidad más allá de la ambiguamente constituida en el propio texto donde se dio nombre o la sombra de un nombre. Porque el autor del *Lazarillo de Tormes*, he ahí ese fantasma del que hablamos, es tan sólo (o al menos lo puede ser) un anónimo autobiógrafo: una paradoja en términos de Lejeune y, al mismo tiempo, como vamos a ver, la condición esencial de todo autobiógrafo, muy a pesar de ostentar el nombre sobre la portada del

libro, o precisamente por eso. Pero también sobre el fantasma habremos de volver en breve, ya que los fantasmas siempre vuelven, como insiste ese oteador suyo que es Jacques Derrida.

Por de pronto volvamos hacia la propuesta de Leiris y pensemos el gesto ético que supone la autobiografía en su escenario propio, un escenario dramático. Si la autobiografía es gesto ético lo es precisamente por esta dimensión teatral que estamos introduciendo aquí, pues el teatro sitúa de inmediato la autobiografía no sólo en su dimensión performativa, sino dentro de las especiales circunstancias para las que la metáfora teatral es necesaria. Una metáfora no demasiado difícil de entender por su larga presencia en la literatura occidental. Efectivamente, la vida como teatro es también la medida de la autobiografía. Ya George Santayana lo intuyó en las primeras décadas de este siglo: "We compose and play our chosen character, we wear the buskin of deliberation, we defend and idealize our passions, we encourage ourselves eloquently to be what we are"⁷. La novedad en esta formulación y en otras que aún podríamos rastrear es el énfasis en la elocuencia de la máscara, o lo que es lo mismo, la productividad de una gestualidad que no es necesario entender como la traducción de una personalidad estable, sino como el lugar, o mejor el proceso cambiante donde la misma personalidad nace y desaparece constantemente. El sociólogo Erving Goffman ha estudiado este funcionamiento teatral en los procesos de autopresentación de cualquier individuo, procesos de los que el gesto autobiográfico sólo se diferencia en un especial uso del lenguaje, el que corresponde a lo que podemos entender como discurso literario.

¿Quién se oculta tras la máscara? Esa quizá no sea entonces la pregunta. Si acaso, como cree Díaz-Migoyo, la pregunta es ¿por qué?⁸ La máscara es un elemento central en esta consideración del gesto ético de la autobiografía, del gesto autobiográfico, como gesto teatral. No podemos olvidar la etimología de la palabra "persona", máscara en latín, precisamente. La productividad de la máscara nos

da la auténtica dimensión de la autobiografía si pensamos en el autobiógrafo sobre el escenario, elegante o pobremente vestido declamando con solemnidad: “yo soy el que soy”. ¿Pero puede un actor hacernos creer que es así? ¿Podemos pensar en un actor sin su máscara? O peor aún, ¿confiar en un autor que niega llevar una máscara? “Yo soy realmente el que soy”, clama aún el autor, y esgrime su nombre como prueba, y aún puede ser que ese nombre figure en los carteles, ahí en la calle que hemos dejado para penetrar en la oscuridad del teatro. Pero el actor clama desde un escenario, y no parece querer abandonarlo. ¿Es entonces esa máscara idéntica al rostro que oculta? Quizá no sea necesario arrancar la máscara al actor para comprobarlo, porque no va el público al teatro para semejante acto incivilizado, sino para ver el trabajo de la máscara. Sin embargo, el actor se empeñará en que nos está hablando del mundo que está ahí fuera, la calle, la realidad.

Denis Diderot se había planteado en su “Paradoja sobre el comediante” una situación similar a la esencialmente ambigua posición en la que el autobiógrafo se sitúa y que metafóricamente hemos descrito en términos teatrales:

Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien: rôle plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien⁹.

Efectivamente, este comediante que es el autobiógrafo es el autor de sus propias palabras: se compromete a ello, no lo oculta, pero no puede por esa misma razón permanecer al margen de las mismas, pretender que esa gestualidad es la traducción de algo fuera de ella misma. Precisamente ese compromiso, en última instancia no es sino con esa gestualidad, porque el comediante no es el traductor de una

realidad ajena, localizable en otra intimidad, sino que representa y crea en el mismo instante que representa: ahí en el escenario es donde la obra nace, ese momento, en esa dilación imperceptible que media entre él mismo como autor y como intermediario de sí mismo. Poeta y comediante son indelimitables, de tal forma que no es posible distinguir dónde empieza el uno y dónde el otro. La verdad del poeta es su representación como comediante. ¿Quién se oculta detrás de la máscara? No es necesario responder a esa pregunta, o quizá de tener que hacerlo debiéramos enfrentarnos con el fantasma.

Jacques Derrida y Giorgio Agamben¹⁰ han introducido en el pensamiento reciente la reflexión sobre el fantasma. Derrida lo hace a partir de su comentario de textos como *El capital* de Carlos Marx. Marx descubre en la mercancía una dimensión nueva que la distancia de sí misma, considerada tan sólo como objeto. Derrida comenta así el ejemplo, una mesa expuesta en un mercado, que Marx escoge para hablar de esa transmutación del objeto en mercancía:

Por ejemplo -y he aquí que la mesa entra en escena-la madera sigue siendo madera cuando se hace con ella una mesa: entonces es una cosa ordinaria que cae por su propio peso. Algo muy distinto ocurre cuando se convierte en mercancía, cuando se alza el telón de un mercado y la mesa desempeña a la vez el papel del actor y del personaje, cuando la mercancía, dice Marx, entra en escena, echa a andar y comienza a hacerse valor como un valor comercial. Sorpresa: la cosa sensible ordinaria se transfigura, se convierte en alguien, adquiere una figura. Esa densidad leñosa y testadura se metamorfosea en cosa sobrenatural, en cosa sensible insensible, sensible pero insensible, sensiblemente suprasensible. El esquema fantasmal parece indispensable a partir de ahí. La mercancía es una cosa sin fenómeno, una cosa fugaz que sobrepasa los sentidos (es invisible, intangible, inaudible e inodora); pero semejante transparencia no es del

todo espiritual, conserva ese cuerpo sin cuerpo que, como ya hemos reconocido, proporcionaba la diferencia entre el espectro y el espíritu. Lo que sobrepasa los sentidos pasa de nuevo ante nosotros en la silueta de un cuerpo sensible del que, sin embargo, carece, o que permanece inaccesible para nosotros. [...] Marx tiene que recurrir al lenguaje teatral y describir la aparición de la mercancía como una entrada en escena¹¹.

En efecto, el objeto se convierte en mercancía cuando aparece en el mercado, cuando a su valor de uso (mesa) se superpone el valor de cambio: la equivalencia en otras mercancías, en dinero, en algo más que es precisamente no ser sólo la mesa, pero no dejar de ser mesa, equivaler a otras cosas, ser otras cosas. Ser y no ser a un tiempo. No es casual, como insiste Derrida, ese uso de un lenguaje teatral en Marx. El autobiógrafo entra en una situación similar. A través del texto acude transmutado al mercado, al mercado literario, al espacio público, y ahí ofrece su vida dotándola de un valor de cambio que se superpone al valor de uso. Traduzcamos: el valor de uso, la consistencia, la realidad ontológica del yo expuesto se transmuta a través del valor de cambio. Y el valor de cambio es aquí la propia estrategia teatral del escritor que éste ofrece en su máscara. Ese valor de cambio es el proceso de intervención pública en el que el escritor inserta su vida, y para el que ofrece una imagen de sí que necesariamente, si no borra, sí transforma qué cosa sea la vida de ese autor, el hecho biológico. En otras palabras aún, la vida como tal no acude al texto autobiográfico, no se asoma al mismo sino adquiriendo desde un principio una máscara y sólo como máscara puede asomarse el autor, entrar en el escenario de la cultura, del debate público o la página blanca. Pero esta máscara, el compromiso inolvidable, asegura que el autor está dispuesto a jugarse la vida en esa máscara, a ser responsable de la misma, de lo que a través de ella busca. Que el autor convierta su vida en juego y en mercancía, da idea del riesgo que toma. La vida en cierto modo se pone en juego

a riesgo de perderla y en cierto modo se pierde, abandonada a ese texto que va a ser juzgado y que va a ser tomado por el ser del escritor en una confusión buscada por éste.

El proceso de conversión de la identidad en fantasma se cierra de este modo. El autor se convierte en fantasma al transformar desde el momento en que ofrece su vida, su identidad en un ambiguo juego de máscaras que busca convencernos de algo, aceptar su valor de cambio, desde luego. Y el lector, a su vez puede echar a perder esa vida si no acepta la máscara, si la mal interpreta. Ahí el autor es quizá doblemente fantasma a expensas de una recepción que le atañe porque ha querido firmar su máscara con su nombre. Será juzgado, encarcelado incluso si revela lo que no debe. De ahí la continua reserva de un autobiógrafo, sus múltiples resistencias de las que todos son conscientes, incluso aquellos de quienes podríamos esperar el despojamiento, la desnudez en público. Por ejemplo, podemos traer aquí el ejemplo de Freud, cuya autobiografía, *Selbstdarstellung*, como ha demostrado Bruce Mazlish¹², está bien lejos de esa capacidad introspectiva, reveladora, tan cercana a la autobiografía y sin embargo, diferente, que es su método analítico.

No sigamos adelante sin traer uno de estos fantasmas, ya antes convocado en estas líneas: Lázaro de Tormes. Hagamos en primer lugar una advertencia. *Lazarillo de Tormes*, en última instancia debe ser clasificada como novela, si es necesario una decisión al respecto. No conocemos a su autor, y como se ha insistido suficientemente, entre otros por Marcel Bataillon¹³, la peripecia narrada responde más a una recolección de motivos, anécdotas y cuentos folklóricos que a un auténtico recuento del discurrir de tan agitada vida como la del protagonista. Y por otro lado, nos falta sobre la portada del libro, al menos desde la primera edición conocida de 1554, ese nombre que el pacto autobiográfico exige que figure. En efecto, es una novela, irremediablemente, porque su desconocido autor juega al juego de la autobiografía¹⁴, pero sin asumirla hasta el final, quizá porque su

maestría para la ironía le impide entregarse con demasiada inocencia a ese compromiso¹⁵. Pero a pesar de todo, como recuerda Marcel Bataillon, es la forma autobiográfica “le don royal de l’auteur anonyme de 1554 au roman picaresque et au roman en général”¹⁶.

Recordemos, antes de seguir, la interpretación, difundida y aceptada casi de forma general, que ya hace algunas décadas difundiera Francisco Rico acerca de esta enigmática obra¹⁷. El eje central de la obra es la dilucidación de lo que el propio anónimo llama el “caso” y que no es más que la sospecha de la deshonor del autobiógrafo al permitir que su mujer mantenga relaciones con un arcipreste. Quien insta el discurso, quien suscita la necesidad de resolver esa situación equívoca o sospechosa es el destinatario de la obra, el narratario explícitamente nombrado, una no menos misteriosa, sin embargo, autoridad llamada “Vuesa merced”. Tenemos ya aquí algunos de los elementos que hemos descrito como necesarios para entender la autobiografía. Esa autoridad que exige una declaración es ese otro frente al cual y gracias al cual va a surgir la identidad¹⁸. Esa presencia funda el pacto ético, la respuesta que da cuenta de sí. Pacto ético no significa, sin embargo, más que el inicio de una estrategia¹⁹ que intentará lidiar con esa autoridad: dar cuenta de sí para satisfacer esa petición, pero también para escaparse de esa coerción, triunfar de ella, aunque mediante el recurso a la propia reducción paradójica a fantasma.

Para Rico el relato del anónimo conduce, mediante lo que él califica como dramatización del punto de vista, a la defensa y justificación, que sin deshacer la sospecha, pretende dotar de honra al personaje, mostrando su triunfo social como la fuente de una honra ganada a pulso y que ha de hacer callar a los calumniadores que hayan podido poner sobre aviso a esa autoridad inquisidora²⁰. He aquí de paso cómo la sociedad entera es en último término también un otro frente al que el yo ofrece su propia identidad como inventario y como prueba de una posibilidad de existencia, de ser y participar

socialmente. Propuesta no exenta de crítica mordaz a la hipocresía de esa naciente sociedad burguesa española del Renacimiento. Crítica si se quiere cínica, porque no pasa en nuestra opinión la defensa de este Lázaro por negar el pecado, sino por ofrecer la posibilidad de compatibilizarlo con una ocupación respetable. Doble moral si se quiere que no se recata el cínico autor en exhibir. He aquí el valor de cambio de la vida del autor: una identidad desafiante que pretende dejar en segundo lugar la moral para ofrecer una forma más práctica, digámoslo así, de participación en el funcionamiento social: el dinero, el naciente capitalismo y sus nuevas reglas²¹. Como recuerda Claudio Guillén, el anónimo anticipa aquí una de las mayores características de las sociedades occidentales desde el Renacimiento: “the poor man yearns to be a bourgeois”²².

Con la máscara el autor se transforma. El efecto de un discurso retrospectivo mediante el cual organiza el narrador las piezas de su vida para demostrar su tesis (a esto se refiere Rico al hablar de la dramatización del punto de vista) deja de lado, reordena, escoge, oculta invariablemente, y sólo mediante conjeturas podríamos averiguar las cuitas, el sufrimiento que debe ocasionar consentir el pecado de la mujer para asegurarse, probablemente, la protección de ese arcipreste:

El pregonero se incorpora el pasado a nueva luz, de idéntica forma que Lazarillo, a partir de una experiencia complementaria, reinterpreta lo percibido ingenuamente: la manera narrativa es una versión a escala reducida de la traza general. Así se cumple el proceso de novelización del punto de vista. Y los ingredientes con apariencia de ser tan sólo formales (las invocaciones a Vuestra Merced, propias de una carta, por ejemplo) se revelan en posesión de mucha enjundia biográfica (el redactar tal carta es un episodio en la vida de Lázaro; mientras los ingredientes que en principio se dirían con consistencia autónoma se descubren plenos de validez

estructural, en tanto ahora se les advierte subordinados a un diseño unitario)²³.

El resto queda en sombras. El autor se desfigura en el texto, pero se crea al mismo tiempo. Buscar tras la máscara no tiene sentido: debemos atender a la voz de la máscara, a su gesticular público, en el teatro al que se lanza, pues ahí surge el texto. La identidad sólo es posible en este desplazamiento voluntario, en el que el autor se disfraza de respetabilidad; respetabilidad irrenunciable, pues el espectáculo de la misma le garantiza un lugar, el derecho a un lugar social. Como indica Paul de Man, la autobiografía no es sino prosopopeya: da voz a lo que ya no puede tenerlo. En la retórica clásica, como bien señala De Man es una figura especialmente usada para dar voz a los muertos. También aquí puede entenderse esta operación de dotarse de voz en el sentido de dotar de voz a un muerto, o a lo que no existe. Tan sólo que el muerto que es capaz de hablar por sí mismo quizá no esté tan muerto, sino que sea un fantasma.

Por de pronto podemos ver claramente el proceso de enmascaramiento con el que Lázaro busca su lugar. La especificidad de su gesto consiste en jugar su propia vida, exhibirla. Y al hacerlo la deforma, concedámoslo, ¿pero acaso no es precisamente mediante este enmascaramiento como al fin conseguirá un lugar público después de todas las calamidades pasadas en sus años de aprendizaje? El propio éxito social, repetimos, le dota de una honra, honra ganada, no heredada, el autor tiene cuidado de indicarlo y de esa forma desafiar la moral de la sociedad estamental y aventurar esa otra moral que es ya la de su época aunque las convenciones se empeñen en ocultarla. La máscara es imprescindible desde ese momento²⁴. Ya no podrá desprenderse de ella. Definitivamente ha de jugarse su vida en la máscara.

Precisamente en ese fiarse a la máscara reside en realidad el éxito social de nuestro personaje, y no en ser pregonero de vinos. Ya lo señaló así Claudio Guillén cuando escribió que la cumbre de toda honra es su conversión en escritor:

La deshonra pretérita de Lázaro, con las salpicaduras que pudieran alcanzar a Vuestra Merced, origina no sólo el intento de apología y persuasión que es la relación autobiográfica, sino la ansiada honra del escritor. ¿Cuánto más que tratándose de quien de tal suerte estrena un honor merecido y no falaz? ¿Y asimismo demuestra el progreso social -quien buscaba semejante progreso aspiraba a saber escribir- del hijo del molinero convertido en humilde pregonero? Una cierta distancia se cubre con el paso de hijo de molinero, o mozo de ciego, a pregonero; y otra segunda, harto más notable, con el silenciado paso de pregonero a escritor²⁵.

Esa distancia de que habla Guillén merece tenerse en cuenta: ¿de dónde obtiene el anónimo la formación necesaria para convertirse en escritor y parodiar la autobiografía confesional al estilo de san Agustín, el modelo consagrado de autobiografía, o los exitosos libros de caballerías, amén de recoger fuentes clásicas? Un misterio, sin duda. De repente entrevemos el fantasma. Ese hiato nos separa inadvertidamente de quien pueda ser Lázaro, no nos queda más remedio que atender a la máscara, aceptar el juego que esa máscara propone. Si lo hacemos podemos, sin embargo, reparar en ciertos elementos de la peripecia vital de Lázaro que nos pueden indicar si bien no su aprendizaje como humanista, sí como actor de sí mismo. Ahí está el ejemplo del escudero, actor consumado, pero sin éxito, dado que no puede salir de la miseria extrema en que vive. Actor fracasado que basa su vida en aparentar lo que no es, en convertirse en un fantasma de sí mismo, como le sucede a Lázaro en el texto, como explicamos más adelante. No en vano, la casa del escudero es la “casa de los muertos”, de los muertos vivientes²⁶. De algún modo,

además de aprovechar este personaje para introducir una anécdota popular en la época, el autor, en nuestra opinión, está dándonos en apenas un apunte, qué riesgos supone la voluntaria confusión o fusión de vida y representación como forma de ser socialmente en una sociedad moralmente hipócrita²⁷. Como en un reflejo interior en la obra del significado de la propia operación del Lázaro autobiógrafo, se nos pone ante el peligro de adoptar una identidad social que puede eliminar, absorber, cualquier otra forma de identidad, hasta hacer desaparecer la intimidad convertida en pura exterioridad. O mejor dicho, hacer de la exterioridad la única forma, paradójica, de intimidad. Pero sobre todo debemos reparar en el buldero, que para Lázaro va a ser, después del ciego, el maestro definitivo, porque precisamente a través de la palabra este personaje va a lograr ganarse la vida, engañando a los incautos y que, como Lázaro, va a pretender el favor de los poderosos llevando a cabo aparatosas representaciones públicas²⁸. También en el episodio de la actuación conjunta del alguacil y el engañador, podemos ver, como en un reflejo, un comentario irónico sobre la aparatosidad de esta defensa de Lázaro, que para justificar su versión de la honra pone en marcha este complejo mecanismo literario. No en vano el propio autor indica que el texto no son sino nonadas²⁹, y sin embargo, emplea todo su misteriosamente adquirido saber humanista para construir un texto que supera evidentemente la insignificancia de los materiales con los que se construye.

La distancia recorrida es tan sólo aquí una huella pues la conversión que alcanza al relatarse, en el momento de relatarse, al ponerse la máscara, al ser poeta y comediante, elimina todo lo demás sea lo que esto fuere. Aunque si volvemos a considerar nuestra perspectiva sobre el carácter teatral de la operación que lleva a cabo Lázaro entendido como autobiógrafo, ese salto puede entenderse como una irónica evolución de su último oficio. De ser pregonero de vinos, Lázaro se convierte en pregonero de sí mismo a través del texto.

Y aún insistiremos poco en la relevancia política de este gesto, porque la gesticulación del fantasma no se produce en el vacío, sino que zahiere con ironía y fuerza, se convierte por sí misma, por su aparición en un arma de denuncia, de liberación incluso³⁰. Como recuerda James Fernández, la misteriosa Vuesa Merced no pedía lo que Lázaro ofrece. Lázaro da mucho más: cumple el requerimiento pero lo transforma, lo subvierte. James Fernández escribe: “Lázaro has been asked to narrate, *relatar*, not to evaluate or pass judgement. Nonetheless he systematically eludes this constraint by including judgement as part of his narration”³¹. Este juicio enmascarado en su relación es lo que da sentido al texto, su valor añadido; es lo que dota de poder al anónimo, porque ha sido capaz de crearse³².

En este punto quizá podamos reparar en una ironía sobre la que no quisiéramos insistir más de lo necesario, pero dado el innegable espíritu burlón y desafiante, retador, del anónimo no podemos evitar reparar en un nuevo juego. El nombre que al menos figura en el interior del texto. Lázaro. En este proceso de autocreación mediante el enmascaramiento ese nombre revela su pérfido simbolismo. En efecto, Lázaro, aquel al que Jesucristo resucita, como se nos cuenta en el *Nuevo Testamento*. Preguntémonos entonces por quién es ese Lázaro que una vez vuelto puede hablar, contar su historia: quizá es un fantasma, el que vuelve de entre los muertos. Pero he aquí que la perversa imaginación del anónimo nos ofrece una sorprendente vuelta de tuerca. ¿Quién sino él mismo por obra y gracia de su no declarada pero manifiesta habilidad de escritor ha logrado crearse a sí mismo, resucitarse, usurpando, al mismo tiempo, en esta extraordinaria operación, el lugar de la divinidad? (No olvidemos que aunque no deje de ser un lugar común de la retórica de la época, ya en la primera frase aparece esta forma de resurrección a través de la literatura: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en al sepultura del olvido”³³)Y sin embargo, a falta de la no menos

fantasmal primera edición de esta obra, como si su destino no pudiera escapar del seno del fantasma, no podemos sino dejar ahí esta especulación como una atractiva proposición más del fantasma.

El riesgo, sin embargo, la ambigüedad de estos procesos de enmascaramiento y fantasmaticación no escapan al anónimo, hasta el punto, en nuestra opinión, de incluir irónicamente esa pérdida de sí que todo proceso de enmascaramiento de este tipo entraña.

Este riesgo de pérdida nos devolverá nuevamente a hablar del nombre, de la huella de un nombre en que se ha convertido la paradójica anonimidad que cubre a Lázaro de Tormes.

La autobiografía produce inevitablemente pensamos, un curioso efecto. Si da vida, como hemos insistido hasta ahora, lo hace a condición de quitarla de alguna manera³⁴. Se trata de una intuición que podemos rastrear en Cervantes; o que Cervantes, mejor dicho, captó irónicamente en *El Quijote*. Efectivamente, en la primera parte, en la aventura de los galeotes, Cervantes lleva a cabo un pequeño pero incisivo análisis de la escritura autobiográfica que en aquel tiempo empezaba a darse. No se detiene a comentar las autobiografías de soldados que los críticos han rescatado de aquellos años y de décadas posteriores. Cervantes emparenta inmediatamente, a través de Ginés de Pasamonte, la literatura picaresca y la escritura autobiográfica. Recordemos ese conocido momento. Ginés se dirige a Don Quijote y dialoga con él de este modo:

Sepa que soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

Dice verdad -dijo el comisario-; que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

Y le pienso quitar -dijo Ginés si quedara en docientos ducados.[...]

Don Quijote pregunta por la calidad de la obra y el galeote como Lázaro exhibe su orgullo de escritor:

es tan bueno -respondió Ginés-, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquél género se han escrito o escribieren. Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen”.

Y el diálogo continúa:

Y está acabado? -preguntó Don Quijote.

¿Cómo puede estar acabado -respondió él-, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras [...]

Y no me pesa mucho de ir a ellas porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay más sosiego que aquel que sería menester³⁵.

En primer lugar, Cervantes ha visto claramente la novedad de lo que luego habrá de ser la literatura picaresca, su carácter, su juego autobiográfico. Y no alude al *Guzmán de Alfarache*, sino a *Lazarillo* (claro que en este voluntario olvido no puede dejarse de tener en cuenta su rivalidad con Mateo Alemán). Pero nos interesa sobre todo notar la respuesta a la pregunta del hidalgo acerca de si el libro está acabado. Inocentes pregunta y respuesta, en apariencia, pero no tanto. La paradoja de esa *Vida* es que el autor no puede concluirlo. La narración retrospectiva no puede concluirse pues no es posible

narrar desde después de la muerte, obviamente. Pero la naturalidad de la respuesta de Ginés guarda en nuestra opinión una curiosa paradoja: ¿acaso cree Ginés que podrá hacer coincidir en un momento imposible las dos vidas, donde definitivamente confluirían en un final idéntico, confundándose para siempre, logrando al fin la perfecta transitividad del texto? Asombrosamente, al contestar con una pregunta y no con una afirmación, de la clase que fuera, parece emplazar en la muerte la convergencia, la transitividad del texto que Roland Barthes negaba. Pero ese es, insistimos, un momento imposible. Sigamos todavía el recorrido de esta irónica, perogrullesca respuesta de Ginés que encierra otra pregunta más interesante ¿Qué significa dar fin a una vida, es decir a un texto que es posible titular nada menos que como *Vida de Ginés de Pasamonte*, por ejemplo? ¿Acaso en toda autobiografía no se produce de alguna manera ese lugar paradójico en el que poner punto final a la escritura de una *Vida* es también poner punto final a una vida?

Como nos recuerda Fernando Savater, Walter Benjamin reflexionó en su ensayo “El espectador” sobre esta circunstancia a propósito de la novela, pero en tanto en cuanto la novela adquiere el aspecto de una escritura autobiográfica:

En último término, puede decirse que la novela es orientada por la muerte, mientras que la narración sirve de orientación en la vida. Quien busca el sentido de la vida sólo puede hallarlo en la muerte: en ella se reconcilia por fin lo interior y lo exterior en una unidad inexpugnable. El novelista corre a lo largo del camino de la vida y se sitúa al final de él, para ver venir a su protagonista; todo lo cuenta desde el forzado escorzo de lo postrero.

Sólo al final puede hacerse balance, puede *entenderse* al cabo, de la única manera que puede entenderse la vida del

individuo aislado, a modo de súbita rememoración a la luz crepuscular de la muerte³⁶.

Al igual que la novela, con más razón que la novela, la autobiografía se sitúa en esta perspectiva. Recordemos entonces la anonimidad del *Lazarillo*, una ausencia que marca, indica irónicamente, la pérdida de sí que es una autobiografía. O en otras palabras, cómo el texto congela una vida, le da un fin y una forma definitiva: inmoviliza aquello que es precisamente tiempo, fluencia, devenir, nuestro recorrido vital³⁷. Y sólo la muerte detiene ese recorrido. El punto final en la autobiografía es definitivamente el que sigue a las últimas palabras. El autor del *Lazarillo* por ejemplo, es quizá consciente de lo que supone poner fin a una vida, por eso sitúa ese punto final de la narración, que no es el punto final, lógicamente, como diría Ginés, de su vida en el lugar más alto: “la cumbre de toda buena fortuna”. Ahí inmoviliza el narrador la vida, pues no es posible, dentro de este proyecto autobiográfico fantasmal, plantear un más allá, un ulterior desarrollo que quizá haya de incluir, irónicamente adelantada en las hiperbólicas palabras de cierre, la caída de tan privilegiada posición. Ese momento de buena fortuna es tal que se le compara directamente nada menos que con la gloria imperial de un Carlos V que entra solemnemente en Toledo. Probablemente con demoledora ironía, el juego teatral de Lázaro se equipara aquí con la exhibición teatral de la majestad imperial, dejando entrever, comparando por tanto, irreverente y audaz una vez más, cuánto pueda haber de necesaria impostura en uno y otro despliegue de máscaras³⁸.

La máscara de Lázaro debe fijarse aquí, en este momento donde la Historia con mayúsculas viene a confirmar la peripecia de uno de sus más insignificantes transeúntes. La máscara necesita este final para forjar la ilusión de una estabilidad imposible, falsa. Máscara útil, insistimos, imprescindible, pues ese punto final esta mentirosa fortuna, comprada por la consentida o buscada caída en la corrupción, cierra el proyecto abierto en el prólogo. Se cumple, todo

lo voluntariosamente que se quiera, por el arte de birlobirloque de este impune cinismo, la demostración del teorema lanzado insolentemente en las primeras páginas: “consideren los que heredaron nobles estados cuan poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto”³⁹

No es extraño, sin embargo, que no se entendiera así. De ahí que en el mismo año de 1554, en la edición ampliada del *Lazarillo* publicada en Alcalá, a la última y espectacular frase de cierre se le añada: “De lo que aquí en adelante me suscediere, avisaré a Vuesa Merced”⁴⁰, siguiendo, como indica Alberto Blecua, la lógica de la forma que adapta el texto, la carta de relación, pero rompiendo también la lógica autobiográfica de la obra según su plan originario. Y es que, anticipándose esta vez a la lógica aplastante del Ginés cervantino, es natural dar continuidad, poner en marcha la que el arte detuvo y fijó prematuramente.

Regresemos aún un poco más a Cervantes, nuevamente al pasaje citado, pues podemos aún ahondar en esta extraña dimensión de la autobiografía que otorga y desposesiona. En efecto, recordemos que Ginés escribe su autobiografía en la cárcel. Es decir, al margen de la vida, en un momento y un lugar en el que la vida se ha detenido, queda afuera, corre afuera, tras los muros. Y ahí donde la vida se detiene asoma la escritura, como sustituto y como señal de lo que no es posible en ese instante, como un fantasma, otra vez, que intenta, al menos simbólicamente, volver a echar a andar la vida. La escritura se sitúa, tiene lugar fuera de la vida, en un espacio de no vida o de vida que no es vida: espacio fantasmal que, sin embargo, forma parte de la vida factual, valga la redundancia, contribuye a su fantasmal continuación, siquiera porque, como ya hemos dicho, ese texto va a tener consecuencias una vez puesto en circulación.

Este lugar donde sucede esta escritura es el lugar del exilio, un espacio fantasmal y un tiempo fantasmal: el destiempo lo llamó Borges una vez⁴¹. El exilio constituye, históricamente puede comprobarse, una de las posiciones autobiográficas por excelencia. Así es, por ejemplo, para Miguel de Unamuno, Luis Cernuda, Rafael Alberti⁴² y tantos otros para los que en el momento en que la vida se detiene por haber sido arrancados de ella, la autobiografía surge como la ilusoria estrategia para reanudarla esta vez por los caminos que ellos quisieran, ajenos, contrarios a ese destino ingrato que les ha arrebatado de la vida deseable. Pero esto no nos debe hacer perder de vista que este “echar a andar” la vida detenida en el exilio, en tanto que máscara, lo que pretende es fijar una deseable estabilidad: una identidad, otra “cumbre de buena fortuna” que no admitiera corrupción ni degradación, estado perfecto (paraíso perdido y recuperado en un único juego de palabras) a salvo de cualquier desarrollo. Y por tanto, paradójicamente, tan fuera de la historia como el destiempo contra el que el exiliado levanta este suplemento literario a su vida de exiliado.

Pero es que además ese libro, esa *Vida* de Ginés ha quedado prisionera en esa cárcel donde la escribió, empeñada por dinero. ¿Alude aquí Cervantes a la necesaria desposesión que la conversión de la vida en mercancía supone? El autor al jugarse su vida en el texto la ha perdido hasta el punto de que debe pagar por recuperarla de nuevo. Quizá aquí Cervantes usa de su propia autobiografía pues la idea de la vida tasada en el precio de un rescate no es una experiencia ajena a quien esperó durante años, prisionero de piratas en Argel, a que la vida se pusiera en marcha. En todo caso, la vida construida, creada en el juego de la máscara no puede ser efectiva si no pasa por su circulación, por su conversión en mercancía, por su voluntaria conversión en valor de cambio para ese otro, ese público imprescindible para el proceso autobiográfico. Debemos recordar aquí, como señalara K. Whinnom, uno de los significados del nombre

Lázaro en la edad media: “*lazarino* se aplicaba en castellano medieval al mendigo que pedía limosna mostrando sus heridas o deformidades”. Y no otra cosa hace Lázaro en su escritura: mostrar precisamente sus heridas y la necesaria deformidad de una moral que debe aceptar la corrupción para sobrevivir. Añadamos que para hacerlo el nuevo oficio de escritor que exhibe no es sino la continuidad de su bien aprovechado oficio de pregonero. En este sentido, su escritura no puede entenderse sino como el pregón de su vida⁴³, mercancía más preciada que los vinos de su anterior oficio, pero no menos necesitada de ser bien publicitada para como los mismos, ser bien vendida⁴⁴. O bien comprada, si pensamos en Vuestra Merced, el destinatario primero de este complejo pregón.

Convertida en mercancía la vida circula en manos de otros, con el peligro de no ser recuperada. El autobiógrafo se ve entonces en la paradójica situación de no poder recuperar su vida: tan alta es la suma que le piden a Ginés, por ejemplo. Y la dificultad de recuperarla, incluso la imposibilidad de poder hacerlo una vez aparece en el mercado se manifiesta en esa exclamación: ni “aunque valiera doscientos ducados”. Cifra fabulosa para Ginés, fabulosa en su desorbitada desproporción, como para creer que no es ilusoria la posibilidad para Ginés de reunir tal cantidad. La lógica del mercado posibilita la máscara, pero al consagrarla impide al autor acceder alguna vez a algo más que no sea el poder adecuarse al objeto que ha puesto en circulación y aceptar sus riesgos.

Quizá el anónimo autor del *Lazarillo* intuyera antes todo esto y a pesar del estallido de identidad que plantea, mantiene el anonimato, como corrección irónica a ese exceso, a la confianza en la máscara que, si seguimos creyendo en el juego de la autobiografía, le va a permitir ser.

Formulemos al fin, en este punto, una pregunta que ha rondado en este texto y que ya en parte hemos ido respondiendo ¿por qué el

autor juega a la autobiografía? ¿por qué una pseudo-autobiografía como se ha calificado más de una vez al *Lazarillo* y no, en fin, una novela? Si Mateo Alemán impuso su nombre a la pseudo-autobiografía de un supuesto pícaro como Guzmán de Alfarache, ¿las dificultades de la transmisión de los textos ha hecho desaparecer el nombre del autor en el tránsito de la primera edición desaparecida a la realmente existente? No nos parece probable algo así, siendo como fue una obra de éxito inmediato.

Tenemos así esta nueva paradoja: el nacimiento de una potente y desafiante individualidad no merece un autor con el que completar una ilusión autobiográfica: Lázaro no se merece a Lázaro. Asombrosamente (afortunadamente, en opinión de Américo Castro⁴⁵) el personaje desaloja al autor en esta extrañamente autoconsciente escritura autobiográfica.

Podemos probar a reconstruir el análisis que el desconocido autor parece haber efectuado sobre su propia creación. Así, inscribir el nombre sobre la cubierta del libro puede hacer creer que es una autobiografía, o dar pie a esa recepción. ¿Pero es posible arriesgarse a firmar un texto así? ¿Es posible responsabilizarse de ese desafío que es el *Lazarillo* en la España del Renacimiento? (no en vano el libro fue incluido en el *Índice* de libros prohibidos por la Inquisición en 1599).

El escritor anónimo no es Lázaro, podemos creer esto, no tiene por qué responsabilizarse de un relato que no es suyo. Pero, sin embargo, en una decisión acertada, quiere jugar a fondo la baza autobiográfica, el juego autobiográfico, porque ahí está toda la fuerza del texto, lo que logra ponerle por encima de cualquier recolección de anécdotas y cuentos populares o de extracción más o menos culta y que eran en la misma época del *Lazarillo* reconocidos y populares vehículos literarios de entretenimiento. En definitiva si el misterioso autor no va a usar su nombre, un nombre otro distinto al de Lázaro,

para no convertir el texto en novela, y no puede usar el nombre de Lázaro porque no es Lázaro, ni ningún otro nombre que pudiera identificarse de una forma u otra (como seudónimo del autor real o de Lázaro), solo queda la huella: el anónimo; es decir la ausencia de un nombre que, sin embargo, nos habla⁴⁶.

Irónicamente esta operación refuerza la jugada autobiográfica del autor. Redunda en la conversión del autor en un fantasma que no puede firmar. El autor juega a fondo la baza autobiográfica para mostrar sus límites, sus posibilidades subversivas y el precio que hay que pagar. Y no perdamos de vista que todo esto tiene lugar en un texto pionero en un doble sentido: como una de las primeras muestras de la novela moderna, y también, lo hemos visto, como una muestra lucidísima de las posibilidades de la escritura autobiográfica⁴⁷.

Si bien las especulaciones que recorren estas páginas debieran estar sujetas a una verificación, a una investigación ya en este momento demasiado difícil, pretenden al menos en este punto ser la lectura de una intuición del autor, del fantasma tras esa primera edición para siempre perdida, o una sugerencia de lectura fantasmalmente depositada en ese texto para seguir encantándonos cientos de años después. De este modo, de nuevo, y no por última vez seguramente, acude el texto para interrogarnos y nosotros vamos a él para que a su través podamos asomarnos a las productivas paradojas de la escritura autobiográfica.

Notas

¹ LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmenté. París: Editions du Seuil, 1996.

² WHITE, H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.

³ BRUSS, E. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

⁴ Así define Benveniste el pronombre personal “yo”: “I can only be identified by the instance of discourse that contains it and by that alone”, BENVENISTE, E. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971. 218.

⁵ LOUREIRO, A. G. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. 20.

⁶ EAKIN, P. J. “Breaking rules: the consequence of self-narration”. *Biography* 24.1 (2001): 113-127.

⁷ SANTAYANA G. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1923, 133.

⁸ DÍAZ-MIGOYO, G. “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca, en *El Buscón. La picaresca, orígenes, textos y estructura. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Ed. M. CRIADO DE VAL. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 704.

⁹ DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Armand Coline Éditeur, 1992. 170.

¹⁰ AGAMBEN, G. *Stanzas: word and fantasm in western culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

¹¹ DERRIDA, J. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995. 169.

¹² MAZLISH, B. "Autobiography and Psycho-analysis". *Encounter* 35 (1970) 30-37.

¹³ BATAILLON, M. *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*. Salamanca: Anaya, 1968.

¹⁴ En algún momento, sin embargo, la invitación del texto a una lectura autobiográfica ha demostrado su brillante y efectiva imitación u suplantación perfecta de un discurso autobiográfico. Así a principios del siglo XX Eudaldo Caníbell escribía: "Es dudoso que "Vuesa Merced" sea recurso literario o afectación retórica; parece realidad y no fingimiento. Por eso creemos será relación autobiográfica mejor que novela de corte primitivo, aunque se clasifique como a tal" (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Eudaldo Caníbell. Barcelona: Académica, 1906. 4)

¹⁵ Raramente el autobiógrafo usa la ironía. He aquí la diferencia que Jonathan Goldberg encuentra entre la *Vita*, de Benvenuto Cellini, y la obra de nuestro anónimo: "Lázaro must suggest Cellini. The major difference between the works is tonal; the pervasive irony of *Lazarillo de Tormes* towards the traditions it uses cannot be found in Cellini's *Autobiography*" (GOLDBERG, J. "Cellini's Vita and the conventions of early autobiography". *Modern Language Notes* 89. 1 (1974): 82)

¹⁶ *La vida de Lazarillo de Tormes/La vie de Lazarillo de Tormes*. Trad. A. Morel Fatio. Intr. M. Bataillon. Paris: Aubier, 1968. 68.

¹⁷ RICO, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

¹⁸ El anónimo cumple de este modo, en beneficio propio, con uno de los condicionantes culturales e ideológicos que Jean Starobinsky señalara para la autobiografía: "la importancia de la experiencia personal y oportunidad de ofrecer su narración sincera a otro" (STAROBINSKY, J. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*.

Madrid: Taurus, 1974. 70). Lázaro es de los primeros en cumplir esta exigencia, pero también, probablemente, el primero que la subvierte parodiándola, distorsionándola.

¹⁹ Nuestra postura es por tanto muy cercana a la de Cabo Aseguinolaza cuando escribe: “La autobiografía picaresca debe ser definida desde le perspectiva de su integración en una situación discursiva, es decir, como acto, antes que como una sucesión de motivos o funciones” (CABO ASEGUINOLAZA, F. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1992. 71). Quisiéramos llamar la atención sobre el uso de la palabra “acto” en este contexto, que a nosotros nos parece, como hemos explicado en las páginas precedentes, de la mayor relevancia para investigar la escritura autobiográfica.

²⁰ Francisco Rico ha escrito a propósito del *Lazarillo* y del *Guzmán de Alfarache*: “En ambas obras, los ingredientes principales tendían a explicar la situación final del protagonista, de la que era elemento notabilísimo el hecho de redactar una autobiografía: los núcleos mayores del conjunto daban cuenta del personaje como narrador, justificando la perspectiva, que a su vez, decidía la existencia y el contenido de las memorias, de suerte que la novela quedaba rigurosamente cerrada. En ambas obras, la autobiografía presentaba toda la realidad en función de un punto de vista (RICO 124)

²¹ En este sentido esta obra cumple antes que ninguna otra la divisa, “mobility and interiority” con la que Franco Moretti caracteriza el Bildungsroman del que, aunque este autor no lo recuerde, el *Lazarillo* puede considerarse un antecedente directo (cifr. MORETTI, F. *The way of the world. The Bildungsroman in European culture*. Londres: 1987, 4-5)

²² GUILLÉN, C. *The anatomies of roguery. A comparative study in the origins and nature of picaresque literature*, New York and London: Garland Publishing Inc., 1987. 485.

²³ RICO 46-47.

²⁴ A este propósito Robert L. Fiore ha escrito: "Lázaro, como el escudero, decide llevar una vida de ilusión, de éxito y felicidad falsos. Él es un cínico escéptico que para poder sobrevivir se pone la máscara hipócrita de la sociedad que ha observado, pero lo hace conscientemente, pues permanece parcialmente distanciado de ella" (FIORE, R. L. "Lazarillo de Tormes: estructura de una novela picaresca", CRIADO DE VAL *La picaresca* 365). Que este enmascaramiento se ejerza como una violenta e irónica requisitoria sólo redundaría en la importancia y las posibilidades de esta máscara que el anónimo autor pone a trabajar en el texto

²⁵ GUILLÉN, C. "Los silencios de Lázaro de Tormes". *El primer Siglo de Oro* 77.

²⁶ La casa del escudero es "la casa lóbrega y oscura", "la casa donde nunca comen y beben" (*Lazarillo de Tormes* 46). La hipérbole sin embargo nos puede hacer pensar sobre la entidad paradójica del escudero que no come ni bebe, pero que sigue habitando la casa, como un fantasma que no necesitara de sustento material.

²⁷ Como ha escrito Richard Bjornson, "the disjunction between apparent and actual morality in this fictional society engenders duplicity (or masking) for purposes of satisfying both physical and psychological needs" (BJORNSON, R. *The picaresque hero in European fiction*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1977. 33)

²⁸ Claudio Guillén escribió a propósito del escudero cómo "acting was congenital to him, almost an unconscious manifestation of

madness; his entire existence was a theatrical performance". El buldero, también en opinión de Guillén supera a todos los amos de Lazarillo en la habilidad y necesidad de hacer de la vida teatro: "he proves to Lázaro more than any other person that all the world is a stage" (cifr. GUILLÉN. *The anatomies of roguery* 475).

²⁹ El anónimo contrapone irónicamente "nonada" a "fortuna, peligro y adversidades". La distancia entre estos términos pone bajo mirada irónica este proceso literario. Pero sólo esta irónica distancia es la que permite que el proyecto exista.

³⁰ En este sentido existe una coherencia a pesar del hiato, pues, como ha señalado, "divorciar el presente de su pasado sería ir contra el sentido literal de una vida narrada por el pícaro. Esto se puede documentar en el texto de cada narración picaresca: no es la conciencia del delincuente o criminal lo que determina la representación de su vida: su ser social como escritor a raíz de haber sido delincuente, es lo que determina su conciencia" (Anthony N. Zahareas, "El género picaresco y las autobiografías de criminales". CRIADO DE VAL, *La picaresca*. 94). Así, es esa intervención política que es el gesto autobiográfico de este misterioso "yo" lo que confiere coherencia a ese hiato que no es sino una hábil elipsis.

³¹ FERNANDEZ, J. D. "The Last Word, the First Stone: Lázaro's Legacy. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 5.1: 31.

³² Peter N. Dunn ha descrito este acto emancipatorio: "The primary object of this strategy [of self-representation] is the effacement of Vuestra Merced as authorizer of his text in order to be able to assume complete authority for himself" (DUNN, P. N. "Reading the text of Lazarillo de Tormes", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Eds. Dian Fox, Harry Sieber, Robert Ter Horst. Newark: Juan de la Cuesta, 1989. 101). Pero los apóstrofes en el texto a Vuestra Merced, esas marcas que sirven para mantener la ilusión teatral de la

performance en un presente y un espacio literario, refuerzan la presencia de la autoridad, si acaso la presencia de una ausencia, mediante la recurrencia de ese innominado Vuestra Merced, o en última instancia, a partir de la consideración, como recuerda también Dunn, de este texto como la huella de ese otro en el que hipotéticamente Vuestra Merced reclama explicaciones a Lázaro.. Una vez más el proceso creativo puesto en marcha por el autor debe entenderse en la dinámica del fantasma que estamos describiendo.

³³ *Lazarillo de Tormes* 87.

³⁴ Stephen Gilman, por ejemplo, considera que la narración de la vida de Lázaro es la constatación de su propia muerte espiritual (Cifr. GILMAN, S. "The death of Lazarillo de Tormes". *PMLA* (1966): 149-166).

³⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M. de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Alhambra, 1979. 267-268.

³⁶ SAVATER, F. *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 37. Véase también BENJAMIN, W. "El narrador". *Revista de Occidente* 129 (1973). 301-333

³⁷ Recordemos en este punto la importancia, como señalara de la idea de fin, de delimitación que el texto artístico supone en tanto que es él mismo un modelo del mundo real. Como escribiera este semiótico: "En relación con le mundo real con el cual está en correlación, el texto intervendrá como modelo: doble interpretación a la que se sujetarán bien el texto en su conjunto, bien cada uno de sus elementos y niveles. La función de la obra de arte en cuanto modelo finito del "texto lingüístico" de los hechos reales, infinito pro su naturaleza, hace del momento de la delimitación, de la finitez, al condición indispensable de todo texto artístico" (LOTMAN, J. M. "Valor modelizante de los conceptos de "fin" y "principio"". Jurij M.

Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. 203).

³⁸ Podemos entender cómo esa impostura queda al descubierto si recordamos como hiciera ya Américo Castro, el contexto en que se publica el *Lazarillo*: “El *Lazarillo* se publicó precisamente cuando el emperador Carlos V iba a retirarse al monasterio de Yuste para morir como un monje, desengañado de lo que él juzgaba vanidad imperial. Es significativo que termine el *Lazarillo* mencionando el año en que “nuestro victorioso emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos”. Aquellos tiempos estaban ya lejos de 1554, y un escritor, tan excelente como atrevido, sacó entonces a la luz pública un trozo de mundo falaz e ilusorio, sobre el cual proyectaba luces de ocaso una hidalguía desvaneciente, aunque siempre respetable para un español” (CASTRO, A. “El *Lazarillo de Tormes*”. *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton: Princeton University Press, 1956. 98-99) Por otro lado, como es bien sabido, la representación que el poder lleva a cabo de sí mismo es consustancial a la naturaleza de ese poder, inseparable y necesario para establecerse como poder, para imponerse como tal en la sociedad sobre la que se proyecta.

³⁹ *Lazarillo de Tormes* 88.

⁴⁰ Cifr. *Lazarillo de Tormes* 177 (nota).

⁴¹ El término destiempo lo recoge Claudio Guillén de Borges y Bioy Casares (GUILLÉN, C. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1998. 83).

⁴² Así sucede con *Recuerdos de infancia y mocedad* (1908), de Miguel de Unamuno, *Ocnos* (1942) de Luis Cernuda y *La arboleda perdida* (1942), de Rafael Alberti. Estos dos últimos títulos se publicaron efectivamente en el exilio, mientras que el de Unamuno se

escribió desde el convencimiento de vivir en situación de exilio desde que abandonó a principios de la década de 1870 su natal Bilbao.

⁴³ Significativamente, Claudio Guillén ha calificado el Lazarillo de “spoken epistle” (cifr. GUILLÉN. *The anatomies of roguery* 440).

⁴⁴ Lázaro opone su pregón, su decir, a los “decires” de los murmuradores que han suscitado su relato. Relato contra relato, así pues. Esta explícita oposición ha sido señalada por Elsa Dehennin, pero diferimos de ella pues consideramos que en esta actitud Lázaro no es la opuesta al ejemplo fundamental del escudero, inútilmente empeñado en esperar del cumplimiento de las apariencias una recompensa, sino que perfecciona su vivir teatral, pues Lázaro supera la pasividad del escudero, su deambular silencioso, y toma la palabra públicamente (cifr. DEHENNIN, E. “Lazarillo de Tormes comme parole de discours et parole de récit”. *Les Langues Neolatines* 220 (1977) 52).

⁴⁵ Cifr. CASTRO 95.

⁴⁶ Coincidimos aquí con Francisco Rico cuando reflexiona sobre la anonimidad del Lazarillo en estos términos: “El novelista jamás habría tolerado que su nombre apareciera en la portada, no tanto por conservarse él incógnito cuanto para que nada impidiera pensar que el texto había sido redactado efectivamente por Lázaro” (RICO 165).

⁴⁷ Cifr. RICO 165-167.

© Ricardo Fernández 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

