

MORALIZACIÓN Y MATERIALISMO EN EL GUZMÁN DE ALFARACHE

Donald Gilbert
University of Tulsa

En una de las últimas escenas del *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán cuenta una anécdota sobre un caballero rico quien encarga a un artista famoso que le pinte un retrato de un “caballo huyendo”. Cuando llega para ver la obra, el cliente se enoja al encontrar que en vez de un caballo huyendo la pintura representa un caballo revolcándose. Guzmán el narrador nos lo cuenta así:

El caballero, cuando lo vio, pareciéndole no ser aquello lo que le había pedido, dijo: «Señor maestro, el caballo que yo quiero ha de ser que vaya corriendo y aqeste antes parece que se está revolcando». El discreto pintor le respondió: «Señor, vuestra merced sabe poco de pintura. Ella está como se pretende. Vuélvase la tabla». Volvieron la pintura lo de abajo arriba y el dueño della quedó contentísimo, tanto de la buena obra como de haber conocido su engaño¹.

Según nos cuenta Alemán, el gesto de volver la pintura facilita su interpretación correcta. El cliente sale contento con su pintura, y el pintor ofrece al lector la posibilidad de un proceso artístico transparente: ya vuelta la tabla, la obra comunica su idea sin necesidad de interpretaciones ni aclaraciones. De este modo, el pintor de caballos mantiene un control total sobre el proceso artístico. Mientras que Alemán el autor del *Guzmán de Alfarache* depende de las habilidades interpretativas de su «discreto lector» como dice en el prólogo, el pintor de caballos resuelve toda clase de duda sobre la interpretación correcta de su obra con un mero gesto². Es más, la transparencia del proceso artístico postulado en esta escena se vincula con la supuesta objetividad con que la obra transmite su significado. Como dice el pintor, la pintura “está como se pretende” y no como él intenta que esté.

[1] Mateo Alemán (1983) *Guzmán de Alfarache*. Ed. de Francisco Rico, Planeta, Barcelona, p. 892.

[2] Ed. cit., p. 93.

A pesar de la felicidad con la que salen de este encuentro el pintor y su cliente, la imagen del proceso artístico que nos ofrece el episodio se establece sobre la base de un problemático concepto de la imitación renacentista idealizada³. La anécdota nunca pone en tela de juicio la eficacia de la imitación como base del proceder del artista. Al contrario, el gesto del pintor al volver la pintura revela una obra perfecta, es decir, una obra que representa una imagen idealizada de un caballo huyendo. De hecho, ya vuelta la tabla, el problema de la interpretación se esfuma. La imitación idealizada nos conduce no sólo a una obra perfecta, sino también a la comunicación idealizada de su idea. De esta manera, el episodio necesariamente traslada el problema de la interpretación desde el campo de los «gustos» y las «opiniones» al mundo de la sabiduría puramente profesional. Así se revela la lógica del episodio en las palabras del pintor cuando dice: «vuestra merced sabe poco de pintura». En su intento de distinguir entre lo correcto y lo equivocado, el pintor no impone tanto su interpretación de su obra como revelar una verdad objetiva.

El contraste entre el proceso artístico descrito en este episodio y la inestabilidad del mundo del pícaro en que aparece es abismal. Como menciona varias veces Guzmanillo, el mundo del pícaro es un mundo fundado en el engaño: «Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón»⁴. Enmarcado en el vaivén entre engaño y el descubrimiento de tal engaño, o sea, el desengaño, la vida de Guzmanillo implica una lucha por percibir en un mundo en que la idea misma de la percepción está continuamente socavada. Así se entienden los diversos episodios en la vida de Guzmán en que la decepción funciona como clave para sobrevivir en un mundo engañoso⁵.

[3] La idea de la *imitatio* renacentista a que se refiere está delineada por Thomas Greene (1982) en *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven, CT. La reacción tardía española a este concepto de la imitación que se observa en la obra de Alemán tiene mucho que ver con la imagen del "Renaissance latecomer" según lo define David Quint (1983) en su libro *Origin and Originality in Renaissance Literature*, Yale University Press, New Haven, CT.

[4] Ed. cit., p. 251.

[5] En su estudio *La literatura del pobre* (Comares, Granada, 1994, p. 209), Juan Carlos Rodríguez comenta la importancia del engaño en la obra de Alemán: «Se puede decir que a partir del molde narrativo creado por el *Lazarillo* (y a través de un proceso suficientemente estudiado por Blanco Aguinaga, Lázaro Carreter, Francisco Rico, E. Cros, etc.), Mateo Alemán construye una parábola de la dialéctica «engaño/desengaño» como interpretación del caos social existente en los siglos XVI y XVII, según el punto de vista feudal». Lo que quiero destacar en este discurso es el papel de dicha dialéctica para la elaboración de una nueva poética, una nueva poética que se puede entender como respuesta a la poética renacentista basada en la imitación de modelos clásicos.

Aquí el contraste entre la acción principal de la novela y el episodio del pintor de caballos es totalmente transparente; mientras que el pintor ofrece la posibilidad de una claridad interpretativa basada en la imitación idealizada, la novela niega del todo tal claridad. En vez de una realidad revelada a través de un concepto de la imitación purificada de cualquier problema interpretativo, el lector encuentra en la vida de Guzmanillo un mundo en que el significado de las cosas nunca pasa de ser provisional. En este sentido, se puede decir que el episodio del pintor de caballos funciona como una respuesta casi nostálgica a la realidad poética del mundo picaresco. Es una realidad en la cual la imitación llega a chocar contra el engaño que encarna el pícaro tanto a nivel material en su lucha por ganarse la vida, como a nivel hermenéutico en su función de intérprete de sus propias experiencias⁶.

Después de concluir felizmente el episodio del pintor, el narrador continúa con unos comentarios que destacan precisamente este contraste entre la perfección imitativa de la pintura del caballo huyendo y la ambigüedad que contamina la narración de la vida de Guzmán. Según lo que se expresa a continuación, este contraste se deriva, sobre todo, de un problema de conocimiento. El narrador prosigue:

Si se consideran las obras de Dios, muchas veces nos parecerán el caballo que se revuelca; empero, si volviésemos la tabla hecha por el soberano Artífice, hallaríamos que aquello es lo que se pide y que la obra está con toda su perfección⁷.

Al parecer, el narrador quisiera construir una analogía entre la estética imitativa del pintor idealizado y Dios el Gran Artífice. Sin embargo, esta analogía deja de funcionar en el momento en que Dios, a diferencia del pintor, no interviene para corregir nuestra imagen del mundo. Es entonces cuando reconocemos que nos corresponde a nosotros, los lectores, la tarea de descubrir la voluntad de Dios. Sin embargo, es precisamente esta tarea lo que resulta del todo imposible. Como seres humanos necesariamente carecemos de la facultad perceptiva que nos dejaría escrutar la voluntad de Dios. En cierto modo, esta incapacidad de conocer la voluntad de Dios sirve como fuente de engaño en el mundo, sobre todo en el mundo moral. Dios no

[6] La idea que quiero apuntar aquí se acerca mucho a la observación de Américo Castro sobre el papel de la intimidad en la elaboración del interés teórico del *Quijote*. «Lo genial de Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas». *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Española, Anejo VI, Madrid, 1925, p. 30. Lo mismo se puede decir de Guzmanillo en cuanto a su experiencia del engaño tanto en su aspecto social como en su expresión retórica a través de la novela.

[7] Ed. cit., p. 892.

vuelve la tabla por nosotros, ni tenemos tampoco suficiente conocimiento para hacerlo por nuestra propia cuenta⁸.

Pero el problema del desconocimiento no nos toca sin recompensa alguna. De hecho, lo que sí nos ofrece el Gran Artífice es algo que, según la lógica de la ortodoxia, nos conviene mucho más, es decir, su misericordia. Dicho de otra forma, la misericordia de Dios funciona en la anécdota como recompensa divina para una ignorancia perenne. Lo explica el narrador en las siguientes palabras:

Hácensenos ... los trabajos ásperos; desconocémoslos, porque se nos entiende poco dellos. Mas, cuando el que nos los envía enseñe la misericordia que tiene guardado en ellos y los viéremos al derecho, los tendremos por gustos⁹.

El conocimiento de la voluntad de Dios se reemplaza con su misericordia, con el resultado de que la percepción correcta se reduce a una clase de entendimiento moral. Hay un sentido en que la analogía entre el pintor de caballos y Dios el Gran Artífice se deshace en este momento. Por un lado, la analogía intenta demostrar que la interpretación depende exclusivamente de la necesidad de adoptar la perspectiva "correcta". En el mundo del pícaro, sin embargo, se niega al individuo el conocimiento necesario para adoptar tal perspectiva. Es más, se puede decir que tal perspectiva no existe como fenómeno real en el mundo. En fin, la misericordia de Dios sólo se revela como síntoma de la sabiduría divina, una clase de sabiduría que, en contraste con la que proviene del pintor cuando vuelve la tabla, existe más allá de la capacidad humana de entender.

Por otro lado, esta ruptura en la analogía entre el pintor de caballos y Dios el Gran Artífice nos conduce a varias cuestiones teóricas que funcionan a nivel implícito en el texto de Alemán: El movimiento desde una interrogación del problema de la percepción en un contexto artístico hacia el problema de la moralidad conforma la trayectoria definidora de la narración del autor. Como aclara Guzmán mismo en la introducción a la segunda parte del libro, el propósito del texto será ofrecer un conse-

[8] Para Juan Carlos Rodríguez esta anécdota proporciona una explicación del propósito fundamental de la novela: «La respuesta organicista ante la nueva situación, su propuesta de 'remedio de desorden', es siempre la misma: el desorden existe porque los hombres se dejan cegar, engañar, por las apariencias mundanas, porque no saben 'leer' los signos de la naturaleza». Ahora bien, el dualismo entre el libro de Dios y el libro de la naturaleza —un concepto clave de la Edad Media— se confirma como idea principal en la novela de Alemán. Sin embargo, lo que Rodríguez no apunta son los límites inherentes a este proceso de «leer» la naturaleza. En lugar del conocimiento el hombre tiene que conformarse con los trabajos de Dios como síntoma de Su misericordia. *Idem.*, p. 227.

[9] Ed. cit., pp. 892-893.

jo moral a través de la experiencia vicaria del *exemplum* negativo proporcionada por la vida del protagonista:

A mi costa –dice Guzmán– y con trabajos propios descubro los peligros y sirtes, para que no embistas y te despedaces ni encalles a donde te falta remedio a la salida¹⁰.

Tal discurso depende de la deformación de la idea horaciana de “lectorem delectando pariterque monendo”, es decir la idea de un mensaje moral disfrazado bajo el hábito de una historia entretenida. De hecho, la moralización que forma gran parte de la narración parece ir en contra del interés bajo generado por la decadencia moral del mundo picaresco en que reside Guzmán. Al fin y al cabo, la historia de su vida representa algo para evitar más que para emular. Sin embargo, el potencial seductor del espectáculo de su vida moralmente corrupta sigue vigente. Fundada en la violencia y el humor de baja calaña, la historia de la vida del Guzmanillo tiene tal aspecto que la comunicación del mensaje moralmente edificante cae en duda. Es un problema que no se limita al contenido de la historia de la vida de Guzmanillo. Se extiende también a la lógica interna que motiva tanto la narración como la experiencia vital de los personajes. Como ya he apuntado, el engaño funciona como el tropo definidor del mundo picaresco. Así, el problema de la supuesta ejemplaridad del Guzmanillo se enfrenta a una realidad textual en la que el engaño continuamente revela la falta de concordancia entre las apariencias y la esencia de las cosas.

Este problema inherente a la ejemplaridad de la novela ilumina la función retórica del episodio del pintor de caballos. El concepto central aquí es la nostalgia. El episodio nos ofrece una imagen idealizada del proceso artístico en que la imitación siempre funciona de un modo transparente. Es la imagen nostálgica de una imitación renacentista idealizada, una imagen que representa todo lo que deja de existir en el mundo corrompido del engaño picaresco.

En este mundo del pícaro, la irritación, como fuente de una ejemplaridad moral, deja de funcionar con la facilidad con que el pintor vuelve la tabla y así aclara las dudas de su cliente. En vez de revelar una verdad que se puede conocer con claridad, la novela sugiere que el entendimiento está siempre sujeto al problema de la percepción, un problema que nunca se resuelve. Léanse otra vez las palabras pronunciadas por el protagonista/narrador Guzmán: “Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón”. Aquí se observa también la peculiaridad del ímpetu moral de la novela. En un mundo en que todo es engaño, la

[10] Ed. cit., p. 485.

verdad siempre reside más allá de la capacidad perceptiva humana. De este modo, la analogía incompleta entre el pintor de caballos y Dios el Gran Artífice llega a revelar su importancia. Dios no aclara las cosas porque esta aclaración queda ajena al mundo en que vivimos.

La nostalgia del episodio del pintor de caballos tiene implicaciones también para el proceder poético de la novela. La nostalgia de la imitación idealizada representada en este episodio se puede entender como consecuencia de un movimiento en lo que Menéndez y Pelayo llamaría «la historia de las ideas estéticas». La corrupción de la *imitatio* que se asocia con la vida de Guzmán es también síntoma de la decadencia del ideal renacentista de una imitación basada en el prestigio de las formas clásicas. En el *Guzmán de Alfarache*, el modelo, es decir el pícaro mismo, carece de cualquier antecedente clásico¹¹. Es más, el modelo procede de un mundo fundamentalmente corrompido por su asociación con la necesidad material. En tal contexto, la perfección poética que siempre mantiene su vigencia como ideal en los géneros cultos del renacimiento, al menos a nivel teórico, se pierde en el *Guzmán de Alfarache*. En su lugar, el lector se enfrenta a un modelo literario que nos engaña, que en algún sentido fundamental se resiste a la poética misma de la imitación.

La ejemplaridad de la novela, tanto a nivel moral como a nivel poético, está vinculada al problema de la imitación en un espacio textual que se resiste a asumir su lógica. Este problema culmina en un momento clave en la vida de Guzmanillo, es decir, en la conversión religiosa al final de la novela. Resulta muy difícil explicar la conversión en el contexto de la lógica de todo lo que viene antes. No hay razón que explique el cambio de Guzmán en este momento de su vida cuando antes siempre había negado toda oportunidad de cambiar su forma de ser. Sin embargo, desde la perspectiva de los intereses teóricos de la novela, se puede iluminar la escena un poco. Para el protagonista, la conversión que experimenta al final de la obra comprende no sólo un cambio moral –digamos el reconocimiento de la misericordia de Dios– sino también la percepción correcta.

[11] Vid. Peter N. Dunn (1993) *Spanish Picaresque Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, NY. En unos comentarios generales sobre el problema del género, escribe: «At those times when the arts have sought the closest conformity to antique classical canons of form and expression, critical theory has tended to ignore not only the newer forms, but also the popular ones. This schema has become rigid, highly codified, hierarchical; many kinds of works are adjudged too lowly or too trivial to be admitted to it at all, despite the fact that they are evidently related to the canonical genres in some way». Son comentarios muy apropiados para el *Guzmán de Alemán*, un arquetipo de un género que no tiene ningún precedente determinado en la época clásica. Y aunque ha habido intentos de identificar puntos de contacto entre la picaresca y obras clásicas como «El asno de oro», estos intentos funcionan al nivel temático y no al nivel de las categorías genéricas. Vid. Joseph V. Ricapito (1978-1979) «The *Golden Ass* of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel», *Revista Hispánica Moderna*, 40.3-4: 77-85.

¿Qué tuvo Dios, qué amó Dios, qué padeció Dios? Trabajos. Pues, cuando partiere dellos contigo, mucho te quiere, su regalo eres, fiesta te hace. Sábelas recibir aprovechando de ella. No creas que deja de darte gustos y haciendas por ser escaso, corto ni avariento. Porque si quieres ver lo que aqueso vale, pon los ojos en quien lo tiene, los moros, los infieles, los herejes. Mas a sus amigos y a sus escogidos, con pobreza, trabajos y persecuciones los banquetea. Si aquesto supiera conocer y su Divina Majestad se sirviera dello, de otra manera saliera yo aprovechado¹².

Aquí, la percepción correcta de las dificultades de esta vida se convierte en clave para él que quisiera obtener la misericordia de Dios. Si se entiende las dificultades de esta vida correctamente, es decir, no como trabajos, sino como unas dádivas de Dios, se puede obtener Su misericordia. Tal percepción correcta, sin embargo, no comprende la sabiduría verdadera; se entiende mejor como un acto de fe, una creencia en los motivos invisibles de Dios en que las dificultades de esta vida se resuelven en el más allá. Dicho de otra forma, la percepción correcta en el mundo – y en especial en el mundo moral – depende del reconocimiento de los límites de la percepción humana; la misericordia de Dios siempre está vinculada con la opacidad de su voluntad.

Guzmán se pregunta: «¿Qué tuvo Dios, qué padeció Dios?» Con la respuesta – «trabajos» – se refiere a la pasión de Cristo. Así se formula otra analogía más bien implícita, en este caso una analogía entre los trabajos de los que creen en el Dios cristiano y lo que sufrió Cristo. A través de esta analogía el lector y Guzmán obtienen los recursos necesarios para elucidar conclusiones acerca del significado moral de las dificultades de esta vida. Donde la historia de la vida de Guzmán nos ofrece un *exemplum* negativo, Cristo nos ofrece el *exemplum* positivo a través del cual los misterios de la vida humana adquieren significado moral. Al fin y al cabo, ambos ejemplos tienden a implicar al lector en un proceder imitativo que se extiende más allá del texto. Sin embargo, este movimiento del texto al mundo, de la poética a la moralización encuentra su límite fundamental en la inescrutabilidad del orden divino. La iluminación que proporciona la interpretación de la pasión de Cristo ofrecida por Guzmán funciona como un paliativo que depende de una fe exclusivamente cristiana. Guzmán dice: “Mas a sus amigos y a sus *escogidos*, con pobreza, trabajos y persecuciones los banquetea”. Otra vez la percepción correcta en el universo moral depende del reco-

[12] Ed. cit., p. 891.

nocimiento de los límites de la facultad perceptiva, en este caso, en una aceptación de la paradoja de sufrimiento y redención que reside en el corazón de la teología ortodoxa.

Sin embargo, esta fusión de la moralización y la poética en la idea de la percepción correcta tiene consecuencias bien distintas para una lectura de la práctica literaria de la novela. En el *Guzmán de Alfarache*, la práctica poética se encuentra sin la capacidad de ofrecer la misma claridad interpretativa que el pintor ofrece en la anécdota del caballo huyendo. Así se ve cómo la presión moralizadora en la narración opera sobre la poética de la novela. De hecho, la imagen del mundo en que la percepción correcta depende del reconocimiento de los límites de la percepción humana funciona como obstáculo *a priori* a la clase de imitación idealizada que se encuentra en la anécdota del pintor de caballos. El problema de la sabiduría que plantea el ímpetu moralizador de la novela es el mismo problema que suscita una práctica poética en la que la imitación se transforma en una lucha continua y repetida por fijar el significado de las cosas en un mundo inestable. El problema del engaño, que surge primero en la anécdota del pintor de caballos para desaparecer en el mero acto de volver la tabla, se convierte en la vida de Guzmán en síntoma de su incapacidad de saber de una forma estable y definitiva. Al contrario de la función moralizadora de la novela que puede refugiarse en la estabilidad aparente de la conversión del protagonista al final de la obra, la deformación de la poética imitativa necesaria para llegar al final de la narración no se puede borrar. La conversión final del protagonista, si aceptamos la autocritica de la narración, redime todo error anterior. La poética de la novela, por su parte, no participa en la retórica de redención que justifica el tejido moral del texto. Todo lo contrario, la poética sigue traumatizada por la decepción del mundo picaresco en que vive el protagonista exiliado de las relaciones sociales normales.

Es aquí, en la resistencia de la novela a los actos finalizadores, donde el lector descubre el aspecto más moderno del *Guzmán de Alfarache*. Es aquí también donde el ímpetu moralizador del final de la novela se revela como una respuesta casi reaccionaria a la inestabilidad representativa de la novela. La narración termina con la claridad moral. Termina así porque hemos llegado a la meta explícita de la novela. Es más, termina así también porque la perspectiva moralizadora de la novela, tan rígida en sí, no se deja escrutinar más. Hay una tentación de ver este último gesto en la vida de Guzmán como consecuencia del mero hecho de que hemos llegado al final del texto. La tercera parte de la novela, que nos ha prometido Alemán, nunca se escribe; escribir más allá de la moral rígida de este último gesto dejaría que la inestabilidad representativa de la poética de la novela apareciera otra vez.

Del crisol del imperativo moral de Alemán y la inestabilidad representativa de la narración surge un nuevo método retórico, algo que podemos llamar incluso una

nueva poética, que distingue la picaresca de otros géneros literarios de la misma época¹³. Es más, vista desde esta perspectiva, la picaresca comprende toda una hermenéutica, es decir, una forma peculiar de interpretar el mundo. Es aquí, otra vez, donde se ve el papel especial de la anécdota del pintor de caballos con la que comencé esta ponencia: en la referida anécdota se encuentra una versión de la imitación renacentista idealizada que funciona como punto de comparación con la realidad retórica de la vida de Guzmanillo. Mientras que la anécdota del pintor de caballos nos ofrece la imitación como modelo de la perfección artística, la novela en que está enmarcada ofrece un proceder poético en que la imitación deja de funcionar con eficacia. En lugar de la *imitatio* renacentista aparece algo bien distinto: la dialéctica entre el engaño y el desengaño, no solamente como *topos* literario, sino también como base de una nueva poética¹⁴. En este sentido, la innovación literaria de la picaresca comprende un escepticismo radical vinculado, paradójicamente, con una religiosidad muy ortodoxa.

Al mismo tiempo, la religiosidad que forma una parte importante de la novela no se resiste del todo a la influencia del contexto picaresco en que está ubicada. La moralización continua del *Guzmán de Alfarache* crea una pátina de rectitud moral. Esta pátina se puede entender como una intencionalidad simplificada que ofrece res-

[13] Esta nueva poética de la picaresca comprende la reacción concreta de la picaresca a su alejamiento del contexto social originario de la imitación renacentista. Bajo las circunstancias concretas del relato picaresco—sobre todo en cuanto a la posición social del protagonista como pobre marginado que reclama su propia autonomía—la imitación como norma prestigiosa de la producción literaria deja de funcionar. En su lugar, la dialéctica entre el engaño y desengaño se convierte no sólo en respuesta a las nuevas condiciones de la producción literaria del género picaresco, sino también en síntoma de su condición de “Renaissance latecomer”. A diferencia de la tesis de Quint, sin embargo, opino que el proceso de alejamiento temporal se basa más en el trastorno social del mundo representado que en un resentimiento puramente literario frente al reto de llegar tarde a la escena del prestigio cultural renacentista. Alemán prescinde de una poética basada en la imitación no porque sea un escritor tardío respecto al renacimiento, sino porque la forma de vida que quiere representar—una forma de vida ajena al renacimiento temprano—no admitirá tal proceder poético.

[14] Muchos son los críticos que han opinado acerca de la capacidad picaresca para representar el lado marginado del mundo social del siglo XVI. Vid. por ejemplo, José Antonio Maravall (1986) *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus Ediciones, Madrid; Francisco Rico (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*, Editorial Seix Barral, Barcelona; y más recientemente, Anne Cruz, *Discourses of poverty: social reform and the picaresque novel in early modern Spain*, University of Toronto Press, Toronto; Dunn, ed. cit. Algunos de los comentarios que han tratado este tema han apuntado la dificultad implícita de intentar extraer de la novela picaresca una imagen verosímil del lado marginado de la sociedad española del siglo de oro. A pesar de tales comentarios, hay una tendencia general a asumir que la base poética de la novela picaresca reside en la imitación. Dentro de este esquema, el engaño funciona como tema literario, pero no parece tener trascendencia para la estructura literaria del género. A diferencia de esta perspectiva, quisiera sugerir que el engaño comprende la base de una nueva poética al menos en el *Guzmán de Alfarache*, donde funciona como principio organizador de la novela como texto retórico y literario. En este sentido, la novela no intenta tanto imitar el mundo social de los marginados del siglo XVI como poner en tela de juicio la idea misma de una imitación verosímil de la realidad social. Desde allí aparece el significado principal de la anécdota del pintor de caballos. Su imagen del mundo *poético* es algo que queda negado en el mundo mudable picaresco.

puestas fáciles a cuestiones difíciles. Mientras que la narración termina constatando la absolución moral basada en la conversión y la redención del protagonista, la dificultad de cientos de páginas de ejemplaridad negativa se queda como un reto a la viabilidad de este ímpetu moralizador. En otro contexto, este resultado quizás pudiera entenderse como síntoma de un cinismo profundo. Sin embargo, llegar a tales conclusiones en este caso sería pasar por alto la integridad religiosa con que termina la narración. El gesto de religiosidad con que termina la narración presenta un ejemplo importante de la obsesión barroca con las apariencias como moneda corriente en la existencia social. Por debajo de la resolución aparente al problema moral de la vida de Guzmanillo reside la ansiedad creada por la violencia y el engaño que ofrece la otra cara del juego social de las apariencias. Mientras la conversión y la redención de Guzmanillo al final de la novela pueden satisfacer algún anhelo profundo para una resolución moral, la realidad irreprimible del mundo picaresco permanece como un recuerdo de que las necesidades retóricas de la sociedad no siempre proporcionan una explicación completa de la realidad material a la que el individuo tiene que adaptarse¹⁵.

Los límites de la retórica como explicación de la vida del individuo nos conducen a otro aspecto muy importante de la novela de Alemán. Como han demostrado investigaciones recientes acerca de la Inquisición, el problema de la fe en la España del siglo XVII se vincula muy estrechamente al problema de la autenticidad subjetiva¹⁶. En un contexto social en que la afiliación religiosa fue quizás el elemento definidor de la identidad social del individuo, las demostraciones externas de la fe llegaron a ser imprescindibles para el mantenimiento de relaciones sociales legítimas y fiables. Sin embargo, en la historia de la vida de Guzmán, la práctica de realizarse como individuo se encuentra contaminada por la inestabilidad inherente a la subjetividad misma en el mundo mutable del pícaro. A través de la novela, el lector se enfrenta a una variedad de personajes en los que la identidad, incluso en su aspecto más religioso, siempre está en tela de juicio. Tal inestabilidad proporciona un contrapunto más para el ímpetu moralizador del texto.

[15] Fue Edmund Cros (1967) quien por primera vez estudió detalladamente el papel principal de la retórica en *El Guzmán de Alfarache en Protée y le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris. Según mi propia idea, la violencia y la privación material forman el contrapunto de este interés retórico. Ambos fenómenos funcionan como la piedra de toque para el pícaro en su lucha por la subsistencia. Así se puede decir que el pícaro ocupa una posición única respecto a la sociedad. A través del pícaro se desenmascaran los límites del juego social de las apariencias. La privación material y la violencia son necesidades que este juego social no es capaz de remediar.

[16] Vid. B. Netanyahu (1995) *The Origins of the Inquisition in Fifteenth Century Spain*, Random House, New York; y Stephen Gilman (1972) *La España de Fernando de Rojas*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

Además, esta inestabilidad subjetiva se hace más problemática en su aspecto teológico a causa de la imagen de los «trabajos» que Guzmanillo nos presenta como indicadores de la misericordia de Dios. En vez de conducir al pícaro a una visión clara del significado trascendente de su sufrimiento, los trabajos que experimenta el protagonista revelan el engaño que reside en todas sus relaciones sociales. La supervivencia en el mundo picaresco, basado casi exclusivamente en el engaño al otro, socava la idea misma de la autenticidad subjetiva a través de las demostraciones externas de la fe. Respecto al pícaro, el lector tiene que cuestionar la autenticidad de cualquier afirmación religiosa. A pesar del mensaje moral con que termina Guzmán su historia, el lector no puede escapar del escepticismo que atraviesa toda la novela.

Y es aquí dónde la privación material del pícaro revela su papel principal: en su falta de seguridad, en el hambre que pasa y en la violencia que sufre, el pícaro llega a ver el lado engañoso de la vida. Así el escepticismo de la novela no se debe al cinismo, ni a una lectura amarga de la naturaleza humana, sino a la lucha por sobrevivir en un mundo opresivo. La experiencia de pobreza y violencia constituyen el fundamento sobre el cual el pícaro construye su perspectiva única hacia el mundo en que vive. Por eso, solamente se puede entender la función social del pícaro desde la perspectiva de la pobreza y la violencia. Si la novela picaresca ejerce una especie de crítica social, esa crítica es en sí, en un sentido profundo, el producto de unas precarias condiciones materiales de las que el pícaro no puede escapar. Por este mismo motivo en la privación material y su complemento, la violencia, reside la base de la respuesta narrativa que ofrece la novela al problema de la subjetividad. De hecho, el *modus operandi* de la picaresca, el cual se expresa en la dialéctica entre engaño y desengaño, deriva su razón principal del conflicto entre el juego social de las apariencias y la realidad objetiva e impersonal de la carencia material que funciona como fundamento de la experiencia humana para los que luchan por la supervivencia.