

## EL LAZARILLO DE TORMES: LA EVOLUCION PICARESCA Y LA COMICIDAD.

Lic. Emilia Macaya Trejos

### INTRODUCCION:

Son muchas las visiones a partir de las cuales, se han acercado los críticos a esa obra fundamental de la Literatura Española que es *El Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, una lectura cuidadosa del análisis de la comicidad realizado por Bergson en su estudio *La Risa*, dio forma al deseo de aplicar los criterios de lo cómico al *Lazarillo*, con el fin de observar si era posible establecer relaciones entre la función de lo risible y la evolución misma del pícaro.

Desde este punto de vista, dos afirmaciones de Bergson se vuelven particularmente importantes: la primera, aquella según la cual no puede existir emoción sino neutralidad sentimental —o indiferencia— hacia el objeto cómico; por la segunda afirmación, la risa queda definida como el llamado de atención de la sociedad hacia aquellos que no pueden adaptarse a su funcionamiento y movilidad. Por lo tanto, parece evidente el hecho de que debe existir una estrecha relación entre las ideas que la obra desarrolla y el desplazamiento de la comicidad de un personaje hacia otro, con el fin de crear simpatías y antipatías entre los lectores, adhesión o no hacia ciertos principios.

Y es que según este razonamiento, pueden ser establecidas cuatro diferentes partes como componentes fundamentales de la estructura, en *El Lazarillo de Tormes*. El episodio del ciego cumple un ciclo perfecto, en el cual las aventuras inicial y final coinciden, aunque con inversión de los papeles (el ciego pasa de burlador inicial, a burlado final). Es más, su figura se va mecanizando paulatinamente hasta tal punto, que al concluir esta parte de la narración, es su imagen de monigote o juguete mecánico la que produce risa, con el consecuente abandono del pícaro como centro de la comicidad. Tan perfecta es esta primera parte que todo el segundo episodio —el del clérigo— gira en torno a una única aventura de ingenio, la del arca, dedicada a demostrar que el aprendizaje del Lazarillo en el mundo es aún imperfecto, a fin de que el relato, amenazado en su continuidad por la perfección cíclica del primer episodio, pueda seguir sin tropiezos. En la tercera parte, la figura del pícaro resulta ya tan fuerte y la

simpatía del lector hacia él llega a ser tan grande, que puede ser enfrentado a un "tipo" consolidado por la comedia, el del soldado fanfarrón, a fin de que no quede la menor duda en lo que se refiere a quién es el objeto de comicidad. El aprendizaje del pícaro, así, se ha perfeccionado, para alejar en esta forma de su persona, la censura social de la risa. Y es aquí donde se produce un hecho curioso, ya que en los episodios posteriores al del escudero, hay una función crítica que se eleva por sobre la cómica, quizás debido a una razón fundamental: las aventuras de ingenio van dirigidas en contra de la sociedad y es claro, según el planteamiento bergsonianiano, que la sociedad no puede ser objeto de comicidad; antes bien, su misión es precisamente la contraria, pues al constituirse en sujeto que ríe, implanta ese poder censor fundamental ante todos aquellos que pretendan alterar la armónica coherencia, que le es tan necesaria. Cuando la acción del ingenioso se dirige, entonces, hacia la sociedad como tal, sin distinciones ni especificaciones, la reacción del receptor del mensaje no parece ser la risa, sino más bien la crítica.

Todo lo anterior permite formular la siguiente hipótesis:

"A.- Existe, en *El Lazarillo de Tormes*, una estrecha correspondencia entre la evolución del pícaro y el desplazamiento del foco risible de un personaje hacia otro.

B.- Cuando la víctima del burlador es, finalmente, la sociedad, la función cómica pierde vigor ante un afán crítico cada vez más dominante".

Para corroborar lo anterior, que ha sido determinado sobre todo a partir de esas nociones generales de soporte contenidas en *La Risa* (1) de Bergson, habrá de recurrirse a comprobaciones más específicas, que permitan observar lo cómico no sólo como manifestación de la vida, sino como "hecho del lenguaje". Para esto, resultarán de suma utilidad las siguientes consideraciones:

—el paralelismo que, a partir de la idea de sustitución, establece Bousoño (2) entre poesía y chiste;

—como complemento de lo anterior, la definición de "función poética" elaborada por Jakobson (3);



—el análisis sémico de Greimas (4) y, sobre todo, su noción de doble isotopía.

A todo esto puede agregarse, además, la idea de una triple función generadora del chiste, según las concepciones de Violette Morin (5).

## MARCO TEORICO

Hay un tema central indudable, que se repite una y otra vez a lo largo de las páginas que componen *La Risa*, de Bergson: las causas de la comicidad se levantan siempre, de una o de otra manera, sobre la comprobación de una rigidez, de un mecanicismo que altera la continua movilidad de la vida.

Para Bergson, sólo lo humano es cómico; el hombre, además de reír, hace reír. Lo risible, por otra parte, debe ir ligado a la insensibilidad; la emoción, la identificación, en fin, la afectividad, son la muerte de la risa. Y hay también una razón social para lo cómico: la risa es siempre risa de un grupo, necesita de la complicidad de los demás; la presencia de lo cómico, así, deviene en salud para el grupo, puesto que el reír es una reacción de la sociedad frente al inadaptado, frente a la automatización que hace peligrar, en el sujeto, la presencia de una vida y de un pensamiento atentos y responsables.

Son varios los elementos de la comicidad enfocados por Bergson. Desde las fuentes de lo cómico —la rigidez, el mecanicismo— se traslada hacia las formas de la comicidad, hacia lo cómico de los gestos y de los movimientos, de las situaciones y de las palabras, hasta llegar a la contemplación de los caracteres risibles en donde, si se sigue la afirmación de que nada hay de cómico sino el hombre, será forzoso encontrar lo más puro de la comicidad.

Es cómico todo carácter que muestre una rigidez contra la vida social, por la cual se descuida el contacto con los demás; la risa sería entonces un llamado de atención para que tal descuido sea corregido. Causan risa no sólo los defectos sino también las cualidades, a condición de que unos y otros —leves o graves— encierren una rigidez que sea sospechosa para la sociedad, puesto que conlleva inadaptabilidad y así, riesgo en la posibilidad de convivencia armónica. Además, en la risa por los defectos debe mediar un estado neutro emocional, ya que lo cómico —según se dijo antes— es incompatible con la emoción.

En resumen, importa en primer término para el

presente trabajo, la determinación de tres condiciones para la risa: insociabilidad del personaje, insensibilidad del espectador, comportamientos automatizados que hacen suponer la existencia de caracteres rígidos o distraídos. Por lo tanto, caracteres cómicos son aquellos dominados por un mecanismo que lleva a la automatización, razón por la cual todo personaje cómico obedece a un tipo. Lo que define plenamente la alta comedia es, entonces, la pintura de esos tipos que la comicidad crea.

El análisis bergsoniano sobre la risa tiene evidentes basamentos humanos, vitales. Sin embargo, no debe olvidarse que lo cómico es también palabra, comunicación verbal; aunque Bergson dedica todo un apartado a lo cómico del lenguaje, no tienen sus proposiciones la solidez de un estricto planteamiento lingüístico, por lo que habrá de buscarse un camino complementario que parece encontrarse en Bousoño, Jakobson, Greimas y Morin.

Afirma Carlos Bousoño que existe una semejanza indudable entre la poesía y el chiste, y que ambas especies surgen por una sustitución lingüística; así, metáfora y comicidad resultan hermanadas. Sin embargo, sabemos también que son diferentes puesto que el chiste se resuelve siempre en risa, en tanto que el poema, por el contrario, tiene como resultado la producción de los más diversos vaivenes sentimentales y sensoriales.

La idea de sustitución lingüística como base del lenguaje poético, es uno de los puntos de apoyo más sólidos en lo que se refiere a las concepciones de Jakobson sobre poética y lingüística. A partir de una determinación de las funciones del lenguaje, lo poético queda fundamentado en virtud de un interés por el mensaje como tal, por oposición a las formas restantes, en donde el acento queda depositado en el contexto, en el hablante, en el oyente, en el contacto o en el código.

Pero ¿en qué forma se produce ese énfasis sobre el mensaje? Podría contestarse, en principio, que se trata de un predominio del "cómo" sobre el "qué", de una acentuación en la manera de construir ese mensaje. Hay que reconocer la existencia de dos modos de ordenamiento en los signos: la combinación —que une "in praesentia" dos o más términos en una serie efectiva —y la selección:— que une términos "in absentia", dentro de una serie mnemónica virtual. Si la primera remite al sintagma, la segunda lo hace al paradigma. Además, puesto que se habla de selección entre términos que ofrecen alternativas, se llega



forzosamente a la idea de que, cuando hay selección, hay también posibilidad de sustituir un elemento por otro, pues existe una equivalencia determinada por la presencia misma del paradigma.

El polo sintagmático, de contigüidad, da sentido a la metonimia; el polo paradigmático, de selección y por tanto, también de sustitución, da pie a la metáfora.

La posibilidad sustitutiva se une, en Greimas, a la noción de doble isotopía. Este autor parte de la idea de que es inherente al hombre la posibilidad de "dar significación". Los primeros conceptos operativos señalados son los de significante (elemento sensible que posibilita la significación a nivel perceptivo) y el significado (entendido como "concepto"). La unión permanente de significante y significado da origen al llamado *conjunto significante*.

La definición de estructura establecida en la *Semántica Estructural* (6) lleva a dos determinaciones importantes:

—un solo término— objeto no conlleva significación;

—es necesario, entonces, la existencia de una relación entre dos términos.

A propósito de esta relación o *estructura elemental*, se constata que su existencia establece la necesidad tanto de lo conjuntivo, como de lo disyuntivo: hay una oposición (dos polos extremos se diferencian entre sí) pero esa oposición se da en un mismo eje ( semejanza que los acerca). El *eje semántico* será por tanto, no sólo el denominador común, sino la descripción totalizante que une a la vez semejanzas y diferencias en los términos mencionados. Dicho lo anterior, debe agregarse que la estructura elemental puede ser observada, entonces, bien como articulación sémica (unidades significantes en oposición) bien como eje semántico (semejanza de los opuestos).

Por medio de la colección de esas unidades mínimas de significación que son los semas, podemos llegar al conocimiento de los términos-objeto que los contienen, y que Greimas denomina *lexemas* (palabras).

Los semas, reunidos en lexemas que aparecen en un cierto contexto o en una determinada situación discursiva, producen un efecto de sentido: el *semema*. El semema, por lo tanto, puede ser definido como la combinación del *núcleo sémico* (invariante sémica) y del sema contextual o *clase-ma* (variante debida al entorno).

El análisis semántico estructural propone, así, lo siguiente: si el discurso está constituido por una sucesión de mensajes, el inventario de los mismos según conjuntos jerárquicos de significaciones dará cuenta no sólo de las unidades constitutivas mínimas, sino también de las totalidades significativas englobantes. Tales conjuntos jerárquicos de significaciones (totalidades significativas más amplias) son las llamadas *isotopías*.

Es para dar un ejemplo de las variaciones y permanencias isotópicas, que se vale Greimas del chiste.

La historieta chistosa presenta ciertos rasgos formales que son constantes:

—se compone de dos partes: una *presentación* que prepara la historieta y, al establecer un plano de significación homogéneo, determina una primera isotopía; un *diálogo* que no sólo dramatiza la historieta sino que, a la vez, rompe su unidad, al oponer a la primera, una segunda isotopía.

—Las dos isotopías mantienen un "conector" común que es el que permite la doble significación o bivalencia del discurso, fundamentada en la duplicidad isotópica.

—La gracia del chiste reside, por tanto, en el descubrimiento de dos isotopías diferentes en un relato que se suponía homogéneo. En otros términos, es constatar, en una supuesta conjunción, la fuerza de un disyuntor que termina partiendo en dos la historia.

Este mecanismo utilizado por Greimas para explicar el recurso de la comicidad, es el mismo que permite a Violette Morin hablar del chiste como *relato dislocado*. Para ella, todo chiste se construye a partir de una secuencia única, conformada por tres funciones:

—una función de normalización, que pone en situación a los personajes;

—una función locutora de armado, que plantea el problema por resolver;

—una función interlocutora de disyunción que bifurca el relato, para así dislocarlo.

Es interesante observar de qué manera una y otra posición (Greimas-Morin) se vuelven complementarias, en virtud de una comprensión de lo cómico como disyunción en lo homogéneo, como separación en lo conjuntivo.

El presente marco teórico habrá de ponerse al servicio de la hipótesis, según las pautas dadas a continuación:



a.- Los postulados bergsonianos permitirán relacionar la evolución del pícaro con ciertas focalizaciones cómicas, realizadas sobre ciertos personajes.

b.- Con Bousoño, Jakobson, Greimas y Morin, se enfocará algunas situaciones cómicas concretas y relevantes, que permitan evidenciar el mecanismo de la risa no sólo como sustitución sino, más específicamente, como disyunción, a fin de determinar en qué forma ese mecanismo, ya muy concretamente mirado, sirve de soporte o de refuerzo a la evolución mencionada en el punto a.

## DESARROLLO

Ha de partirse de la idea según la cual existe, en *El Lazarillo de Tormes*, una indudable correspondencia entre comicidad y estructura básica de lo picaresco. De acuerdo con esto se propone, por lo tanto, una división de la obra en cuatro partes, conforme se va llevando a cabo el desplazamiento de la focalización cómica desde un personaje hacia otro, hasta rematar en una visión de la sociedad que disminuye la función cómica para implantar una contraria función crítica, de acuerdo con ciertas razones que serán tomadas en cuenta oportunamente.

Las mencionadas cuatro partes serían:

1.- Episodio del ciego, construido a partir de siete aventuras: el toro de piedra, el saco de lienzo, las monedas, el jarro agujereado, las uvas, la longaniza, el pilar toledano. Tales aventuras muestran en su desarrollo una cierta lógica, que remata en la llamativa construcción cíclica como característica del episodio entero.

2.- Episodio del clérigo, con una única aventura de ingenio.

3.- Episodio del escudero, dentro del que se da la reelaboración del tipo cómico encerrado en la figura del soldado fanfarrón.

4.- Últimas aventuras, por las cuales se marca un predominio de lo crítico sobre lo cómico, hasta concluir con esa visión final del protagonista plenamente ubicado en la sociedad y dueño absoluto de las circunstancias.

La evolución del pícaro, su aprendizaje ante el mundo, va provocando un traslado gradual de la comicidad desde su figura hacia los otros personajes, reforzado esto por el hecho de que, conforme avanza el relato, la identificación y simpatía del lector hacia Lázaro va creciendo. Debe recordarse al respecto que, según lo expone Bergson, la

identificación y sobre todo, la emotividad de ella derivada, son la muerte de lo cómico; lo risible reclama, como basamento, una neutralidad emotiva que habrá de permitir la observación del objeto cómico precisamente en cuanto "objeto", alejado así del sujeto que, en la distancia, sí podrá reaccionar por medio de la risa.

Es posible decir que se establece en *El Lazarillo de Tormes*, un curioso y llamativo juego entre dos fuerzas: por un lado, el pícaro y la simpatía que provoca conforme va adueñándose de las situaciones, alejan de sí lo cómico, para lanzarlo hacia otros puntos; por otro lado, una fuerza contraria permite la continuidad del relato, ya que en ciertos pasajes se demuestra que tal aprendizaje picaresco, aunque avanzado, es imperfecto, razón por la cual la sociedad impone ante Lázaro su exigencia de adaptabilidad, a través de la risa que éste vuelve a generar.

### Primera parte:

La primera parte, correspondiente a la vida con el ciego es, en su estructura cíclica, perfecta: en la aventura inicial —aquella que se da frente al toro de piedra salmantino— el objeto indudable de risa es Lázaro, por cuanto se demuestra su carácter de inadaptado ante las circunstancias, de ente rígido frente a las situaciones cambiantes que ofrece el mundo. Sin embargo, conforme avanza la historia, tal rigidez va siendo desplazada, junto con la risa que provoca, hacia el ciego —su manía de pegar al Lazarillo en todo momento y a toda hora, marca en él un rasgo mecanicista indudable— hasta que, ya al final, se recurre a un episodio equivalente al primero —la columna sustituye al toro— frente al cual se invierten los papeles: el ciego, víctima de su ingenuidad por cuanto la malicia del muchacho, se estrella contra la piedra. Hay, así, una inversión situacional que, unida al recurso del mecanicismo y a la construcción cíclica, confieren a este primer episodio una estructura hasta tal punto perfecta y acabada, que llega a amenazar la continuidad del relato: parece, por instantes, que el aprendizaje del pícaro ha acabado aquí. Todo el siguiente episodio, el del clérigo, curiosamente construido a partir de una única aventura de ingenio en la cual Lázaro resulta perjudicado, tiene la misión fundamental de sembrar nuevamente la noción de lo imperfecto, a fin de que aprendizaje y narración puedan continuar.

Las aventuras intermedias, en su lógica disposición, enfatizan la presencia de aquellas dos fuerzas



opuestas que ya han sido señaladas líneas atrás: el pícaro, cada vez más avisado, disminuye su potencialidad como objeto de risa (en la segunda y tercer aventuras no es desenmascarado su engaño) pero a la vez, el aprendizaje aún defectuoso provoca el fiasco picaresco de las aventuras cuarta y quinta. No es sino hasta el episodio de la longaniza y el nabo que la risa se desplaza, de manera clara y definida, hacia la figura del ciego, como un anticipo y preparación de esa escena final en la que, a modo de desquite, la situación se invierte, para provocar la plena focalización cómica en la figura del ciego burlado. El pícaro, en la plenitud de su simpatía, obtiene la risible revancha ante un amo traicionado por el mecanicismo de su inadaptación.

Con el propósito de comprobar, en el plano del discurso, las formulaciones anteriores, se hace necesario recurrir al análisis semántico de Greimas, a fin de evidenciar, dentro de lo dicho, los procedimientos lingüísticos a través de los cuales se produce el mecanismo de lo cómico.

Como resulta claro que la observación de los enunciados a partir de los ejes sintagmático y paradigmático, es recurso más apropiado para la lírica, o para lo cómico estrictamente verbal, que para la narración de acontecimientos, se tratará de

disminuir el escollo entresacando del episodio cómico concreto, aquellas frases que en principio parezcan relevantes y que puedan resumirlo, de manera eficaz, como relato.

Puesto que interesa profundizar en la estructura cíclica del episodio del ciego, una tarea es la que primariamente se impone: la de observar, según las pautas mencionadas, las aventuras con las cuales se inicia y se cierra tal episodio.

### Relato inicial

"Salimos de Salamanca y, llegando a la puente, *está a la entrada della un animal de piedra*, que casi tiene forma de toro y *el ciego mandome que llegase cerca del animal e*, allí puesto, me dixo: "Lázaro, *llega el oydo a este toro e oyrás gran ruido dentro dél*".

Yo simplemente llegué, creyendo ser así. Y, como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, *afirmó rezio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro*, que más de tres días me duró el dolor de la cornada y dixome: "Necio, *aprende: que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo*" (7).

(Han sido subrayadas las frases que se utilizarán en el análisis).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	un	animal	de	piedra	está				a la entrada
2	el	ciego			mandó		llegar	me	cerca
3					llega	el	oído		a este toro
4					afirmó	la	mano		recio
5					dio		gran	me	en el diablo del
							calabazada		toro
6					aprende				
7	el	mozo	de	(el) ciego	ha de saber				más que el diablo

Varias observaciones se vuelven necesarias:

—Ante todo, conviene señalar que algunos complementos se han mantenido sin división a fin de resaltar su significado unitario, aunque para ello se sacrifique en parte la formulación paradigmática

(esto arranca del hecho de aplicar el recurso a la narración, y no a la lírica o al chiste).

—Puesto que el relato va encaminado a dar una enseñanza, los sujetos indican, bien aquel que la da (ciego), bien quien la recibe (el mozo), bien el medio por el cual tal enseñanza se brinda (el animal).

—Los verbos, a través de las ideas de imperativo, de afirmación, de otorgamiento de algo y de aprendizaje, resaltan la necesidad de una enseñanza que debe ser transmitida perentoriamente.

—La consideración anterior parece reafirmada por los complementos directos: una mano da, un oído recibe y la gran calabazada se impone como enseñanza.

—Finalmente, en los complementos circunstanciales se reúnen las figuras del diablo y del toro que, como pareja fuerza-sagacidad, constituyen el contenido fundamental de lo enseñado. Se lleva a cabo, así, una relación importante: piedra, toro y diablo, concentran la noción de sabiduría.

### Relato final

“Para yr allá auíamos de pasar un arroyo, que con mucha agua yua grande.

Yo le dixé:

“Tío, el arroyo va muy ancho; mas, si quereys, yo veo por donde travessemos mas ayna sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho e saltando passaremos a pie enxuto”.

Paresciole buen consejo e dixo:

“Discreto eres, por esto te quiero bien. Lléuame a esse lugar donde el arroyo se ensangosta, que

agora es inuierno y sabe mal el agua e mas lleuar los pies mojados”.

*Yo que vi el aparejo a mi desseo, saquele debaxo de los portales e lleuelo derecho de un pilar o poste de piedra, que en la plaza estaua, sobre el qual y sobre otros cargauan saledizos de aquellas casas, y digole:*

“Tío, este es el passo mas angosto, que en el arroyo ay” Como llouia rezio y el triste se mojaua e con la priessa, que lleuauamos de salir del agua, que encima de nos caya, y lo mas principal, porque *Dios le cegó aquella hora el entendimiento* (fué por darme dél venganza), creyose de mi y dixo:

“Ponme bien derecho y salta tu el aroyo”

*Yo le puse bien derecho enfrente del pilar y doy un salto é póngame detras del poste, como quien espera tope de toro e dixele:*

“¡Sus! , *saltá todo lo que podays*, porque deys deste cabo del agua”.

Aun apenas lo auia acabado de dezir, quando se *abalanza el pobre ciego* como cabron y de toda su fuerza arremete, tomando un passo atras de la corrida para hazer mayor salto, y *da con la cabeza en el poste*, que sonó tan rezio como si diera con una gran calabaza, e cayó luego para atras, medio muerto y hendida la cabeza.

“Cómo y oliste la longaniza y no el poste? ¡Ole! iole! , le dixeyo” (8).

	A	B	C	D	E	F	G	H
1			Habíamos de pasar	un	arroyo	para ir allá		
2		yo	ví	el	aparejo	a mi deseo		
3			llevé		lo		derecho de un pilar	
4		Dios	cegó	el	entendimiento	le	aquella hora	
5						para darme venganza		
6		yo	puse		le		enfrente del pilar	
7			salta				todo lo que podais	
8	el	pobre	ciego	abalanza		se		
9			da				con la cabeza	
10							en el poste	



Varias observaciones se vuelven, entonces, pertinentes:

—Los sujetos hablan, al igual que en el relato anterior, de alguien que da una enseñanza (*yo*), de otro que la recibe (el ciego) y del medio que permite que la enseñanza se dé (Dios).

—Nótese bien que se percibe, desde ahora, dos modos de inversión: por un lado, Dios pasa a ocupar, como medio que permite la enseñanza, el lugar asignado antes a la relación animal-toro-piedra-diablo; por otro lado, un *yo* enfático que enseña, se levanta por sobre el ciego, “pobre” y burlado.

—Todos los verbos son afirmativos, positivos, salvo “cegar”, que recalca de igual manera —estratégicamente— la inversión situacional y la referen-

cia a uno de los personajes: nunca el ciego fue tan ciego, como en este momento.

—Los complementos directos se refieren, también, a los medios que habrán de permitir la enseñanza; el arroyo, el nublado entendimiento y el mismo ciego, todos puestos en ruta por la providencia divina.

—Por su parte, los complementos indirectos hablan, muy a las claras, de ese “para qué” centrado en la venganza.

—Finalmente, la repetición del pilar de piedra como complemento circunstancial es la constante que permite, ya en un nivel de evidencia directa, relacionar este episodio con el inicial: como el toro, también el poste es de piedra.

A la luz de todas estas observaciones, puede determinarse un análisis sémico, según el cuadro que se da a continuación:

Semas Lexemas	Receptividad	Conocimiento	Sagacidad	Ingenuidad	Fuerza	
Lazarillo	—	—	—	+	—	
Diablo (toro piedra)	+	+	+	—	+	I RELATO
Ciego	+	+	+	—	+	
Ciego	—	—	—	+	—	
Dios	+	+	+	—	+	II RELATO
Lazarillo	+	+	+	—	+	

De acuerdo con lo obtenido a través de la aplicación del doble eje de lo sintagmático y de lo paradigmático, ciertos semas muestran la relevancia suficiente como para ser tomados en cuenta. Puesto que se trata de un aprendizaje, ha de existir una actitud receptiva, redundante en un conocimiento que lleva a la sagacidad y así, a la fortaleza frente al mundo; y puesto que el análisis había topado además con una inversión situacional digna de ser considerada, a la sagacidad se opone la ingenuidad, con el fin de que el cuadro explicita, de manera aún más directa, tal inversión.

Queda ahora por determinar de qué manera lo

obtenido hasta el momento, puede ser explicado a través de una comprensión de lo cómico como forma “*sui generis*”.

Según Greimas, toda historia cómica se compone de dos partes: una *presentación*, que prepara la historia y, al establecer un plano de significación homogéneo, determina la primera isotopía; a esta primera parte se suma la segunda, conformada por un *diálogo* que no sólo dramatiza la historia, sino que rompe su unidad (establecimiento de la disyunción) al oponer a la primera, una segunda isotopía.

Hay, de acuerdo con esto, dos planos isotópicos que se oponen en las historias tratadas, ya que en ambas, y de idéntica manera, a la curiosidad ingenua —aplicada a Lázaro en una ocasión, al ciego en la última— se enfrenta la malicia como arma vital en el mundo.

Sin embargo, según se ha dicho, a pesar de que el esquema básico de la comicidad planteado de esta manera se mantiene de una a otra aventura, los papeles de los personajes son los que, al resultar invertidos, imprimen al episodio entero del ciego esa muy interesante estructura cíclica, a la que tanto se ha hecho referencia.

Ahora bien, de querer completar lo anterior con las observaciones sobre la comicidad hechas por Violette Morin, ha de considerarse lo siguiente: hay una actitud ingenua —depositada, según corresponda, ya en el Lazarillo, ya en el ciego— la cual deviene dislocada ante la necesidad que implanta un mundo en extremo difícil, el cual exige de los seres humanos que lo pueblan, si es que han de sobrevivir, una actitud maliciosa, en constante estado de alerta.

En una función normalizadora, dos personajes, en ambos relatos, se dirigen hacia un lugar; la segunda función, que es la locutora de armado, plantea el problema por resolver o mejor, la expectativa que se yergue frente a los mencionados personajes: hay que atravesar un puente —primer caso— o bien, cruzar un arroyo, situaciones que permiten la consolidación de esa primera isotopía que es la *ingenuidad*. Finalmente, en la tercera función el disyuntor —toro de piedra o columna— implanta el nuevo plano isotópico de la *necesidad*, por así dislocar el relato.

Y es aquí donde se puede retomar la línea de Bergson —para volver nosotros también, cíclicamente, a los inicios— porque la risa seguirá siendo, a fin de cuentas, el castigo social para todos aquellos reacios a la continua movilidad de lo existente. Frente a la ingenuidad, el plano de lo práctico y necesario implanta esa malicia siempre en estado de alerta, la cual permite un adecuado funcionamiento de la sociedad.

#### Partes segunda y tercera

Desde el punto de vista de una relación entre el aprendizaje del pícaro y la estructura de la

comicidad —perspectiva que da razón de ser al presente trabajo— la segunda parte de la obra, referente a las experiencias vividas junto al clérigo, tiene la misión, como se dijo, de cuestionar el aprendizaje de Lázaro de Tormes, a fin de que el relato pueda continuar. Es altamente significativo el hecho de que todo este pasaje quede resumido en una única aventura de ingenio; en ella, a pesar de que la astucia del pícaro es notable frente a la ingenuidad del clérigo —téngase en cuenta que la doble isotopía astucia ingenuidad aún se mantiene, y habrá de conservarse hasta el final de la obra— todavía hay lugar para provocar errores, frente a los cuales se debe pagar un precio: el aprendizaje, por tanto, no ha terminado. Sin embargo, es interesante considerar, desde este enfoque, la misión de amarre o de mecanismo para la continuidad que presenta el episodio, cuya concentración en una única aventura intriga desde el comienzo, cuando aún no se ha atravesado la barrera de las intuiciones.

El que en este momento sea posible encontrar un motivo que dé cuenta no sólo de sus características, sino también de una razón de ser para las mismas, hace suponer que el presente trabajo ha enfilado sus pasos por rumbo cierto.

Ya en el episodio del escudero, la figura picaresca del Lazarillo se halla tan plenamente fortalecida en su astucia, que es posible enfrentarla a un tipo cómico consolidado por la literatura, el del soldado fanfarrón, a fin de despejar toda duda relativa al personaje sobre cuya figura recae la comicidad.

Sin embargo, llama la atención que, paradójicamente, el escudero de *El Lazarillo* sea un objeto de risa que resulta menos cómico que sus antecesores. ¿De dónde arranca esta situación? A fin de penetrar en tal hecho curioso, parece conveniente recurrir a la comparación con uno de los antecedentes indudables, el *Miles Gloriosus* de Plauto.

¿Y qué es lo que tienen en común ambos caracteres?

Ante todo es evidente que, en Plauto, la disyunción cómica descansa en una oposición establecida entre el plano del “parecer” —dentro del que se mueve la fanfarronería del soldado— y el plano del “ser en realidad”.

En efecto, dentro del prólogo, expuesto por boca de Palestrión se lee lo siguiente:



"... ese militar es mi amo, que de aquí se acaba de marchar al foro, lleno de jactancia y desvergüenza, tío asqueroso, que vive en pleno perjurio y adulterio, pretendiendo que todas las mujeres se van tras él de su propio grado. Personaje que por donde va hace reír a todo el mundo!" (9).

Esta dualidad isotópica se traslada a *El Lazarillo de Tormes*, como una oposición entre el plano de lo real -práctico encarnado por Lázaro, y el plano

de los ideales, de la exaltación del honor, encerrado en el militar. Es, a fin de cuentas y según los términos con que se formula en la obra, el dualismo fantasía  $\square$  necesidad.

"... mas que abaxara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad" (10).

Si se traslada lo anterior al análisis sémico, se obtiene lo siguiente:

Semas Lexemas	Semas				
	apariencialidad	necesidad	ingenuidad	jactancialidad	honorabilidad
Soldado	+	-	+	+	-
Escudero	+	+	-	-	+

Es interesante observar que el único valor constante pertenece al sema de "lo aparente", elemento que permite establecer la relación entre el personaje de Plauto y el de la novela picaresca en cuestión: hay, en ambos, un afán constante por sostener una "apariencia" ante el mundo. Sin embargo, se nota en el resto de los semas una indudable inversión producto de las diferentes causas y consecuencias que tiene, en una y otra obra, el sostenimiento de lo aparente: en el *Miles Gloriosus*, una realidad que no ofrece problemas de supervivencia —Pirgopolinices puede tener cuanto materialmente desea— y una carencia total de honor —se dice que el "miles" es un desvergonzado— hacen que la apariencia se transforme en ingenuidad y absurda jactancia.

En *El Lazarillo*, por el contrario, la necesidad que se impone y un sentido del honor que impide transigir frente a las premuras materiales, hacen que "lo aparente" se torne en el único recurso —si se quiere un tanto malicioso— para sobrevivir con dignidad: a esto se debe, indudablemente, que el escudero pierda lo ingenuo y jactancioso de su antecesor.

La diferencia entre uno y otro residiría, entonces, en que mientras el soldado fanfarrón vive plenamente ubicado en el plano del parecer e ignora, por tanto, la realidad, el escudero de *El Lazarillo* sí percibe la disyunción, aunque mantiene el plano del parecer como forma de superviven-

cia; tal parece, en verdad, que el escudero no encuentra lugar para sí en este mundo de lo concreto y práctico:

"... Ya, quando assienta un hombre con un señor de título, todavía passa su lazeria. ¿Pues, por ventura no ay en mí habilidad para seruir y contentar a éstos? Por Dios, si con él topasse, muy gran su priuado pienso que fuesse y que mil seruicios le hiziesse, porque yo sabria mentille tan bien como otro y agradalle a las mil marauillas (...) Y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos; antes aborrescen y tienen en poco y llaman nescios y que no son personas de negocios ni con quien el señor se puede descuydar. Y con estos los astutos vsan, como digo, el día de oy, de lo que yo vsaria; mas no quiere mi ventura que le halle" (11)

Y como la realidad le niega un espacio en el cual desarrollarse, el personaje recurre a la justificación de la apariencia, bien en nombre del honor, bien por la idea de un adverso destino que sobre él se cierne.

Por todo esto es que lo cómico se ve disminuido: si tal personaje conoce la existencia de esas dos series paralelas de entendimiento que son el "ser" y el "parecer" —retomamos aquí las concepciones bergsonianas— no hay entre ellas interferencia posible, por lo que el edificio de la comicidad se derrumba. La continua oscilación del escudero entre la irrealidad por conveniencia y la realidad que se impone, explicaría así la disminución de su potencialidad como carácter cómico.



Cabe finalmente señalar que tal y como sucedía en el episodio del ciego, también éste descansa en la inversión situacional, lo cual no sólo acentúa lo cómico, sino que permite a la vez hablar de coincidencias estructurales, de iteraciones que, a modo de construcción cíclica, redundan en beneficio de la unidad total de la obra. Si se mira la relación del pícaro con los amos anteriores, resulta claro que en este caso y de manera inversa, es Lázaro quien, ubicado plenamente en la realidad, se encarga de velar por el amo y conseguir el sustento. A este hecho se suma, en un afán de acentuar la inversión, la circunstancia de que por vez primera en la obra, no es el pícaro el que huye, sino el amo.

Hay, a no dudarlo, una superación por parte del Lazarillo en cuanto a su misión de adueñarse del mundo: él es, en realidad, amo de amos, amo del mundo y de las circunstancias. Pero como la continuidad del relato depende de que el aprendizaje aún no haya terminado, nuevamente se impone el descuido que frustra la astucia: la escena del entierro repite, funcionalmente y de manera plena, la misión desempeñada antes por el episodio del clérigo. Con una constante más, se cierra el nuevo ciclo.

#### Cuarta parte

Queda entonces por determinar, en sus últimas etapas, la forma que reviste esa "toma del mundo" por parte del pícaro, y las modificaciones que ésta imprime, finalmente, al manejo de la comicidad.

Si bien es cierto que el carácter de censura que la sociedad deposita en la risa, lleva a pensar que donde hay comicidad, de alguna manera habrá siempre crítica, resulta igualmente indudable el hecho de que las últimas aventuras de *El Lazarillo* no sólo muestran un afán por enfatizar la crítica social —que en realidad ha estado presente a lo largo de todas sus páginas— sino que marcan un predominio del mismo por sobre cualquier intento lúdico de comicidad en mayor grado ingenua.

Existe, para lo anterior, una explicación posible. De todos los acontecimientos concentrados en esta parte final, es el del bulero el más significativo, pues permite ejemplificar el tránsito que posibilita tal traslado hacia lo crítico enfático aunque, es necesario recalcarlo, el fenómeno se evidencia ya desde el episodio del Fraile de la Merced. Hay un cambio indudable en la actitud picaresca, nacido del hecho de que la figura del pícaro pasa, de agente de las aventuras ingeniosas,

a espectador de las mismas, protagonizadas en este caso por el bulero y el alguacil; además, la víctima de tales aventuras deja de ser un individuo concreto e identificable, y es la sociedad, en el sentido más amplio y general, el elemento que asume el papel de víctima burlada. Precisamente aquí es donde se produce el hecho curioso. Debe recordarse, que, según se deduce de las concepciones de Bergson, la colectividad tiene como tarea no el producir la risa elevándose como objeto cómico sino, por el contrario, lograr que la moderación de los excesos en su contra sea alcanzada, mediante esa censura depositada en el "reírse" de alguien o de algo. Porque, en efecto, dos concepciones pueden ser relacionadas a fin de explicar por qué no es posible que la sociedad, como un todo, resulte capaz de transformarse en objeto cómico. Si se piensa que lo risible, siempre según Bergson, debe ir ligado a la insensibilidad —puesto que el sujeto que ríe necesita sentir que aquel objeto risible le es ajeno— cabe preguntarse si el ser humano es capaz de lograr un tipo de alejamiento semejante, cuando lo que se juega como risa es precisamente la sociedad. Algo que se señala como problema dentro de las Ciencias Sociales, es precisamente el hecho de que existe una imposibilidad para lograr, en cuanto a lo social se refiere, un conocimiento plenamente objetivo; antes bien, existe una identidad parcial entre el sujeto que conoce y ese objeto conocido por él, que es la sociedad a la cual pertenece. Habrá por tanto, inevitablemente, un carácter reflexivo en toda apreciación realizada por el hombre a propósito de la sociedad, pues quien la piensa lo hace desde su interior, como parte integrante de esa colectividad a la cual pretende dirigir su razón. De esta idea se extraería entonces la conclusión de que no puede haber neutralidad subjetiva, cuando aquello hacia lo cual se dirige la mirada es lo social como un todo; y si hay interferencia de lo subjetivo —retomamos aquí a Bergson— la risa no puede producirse.

Por todo lo dicho, se concluye que sólo es posible la producción de una comicidad relativamente social, cuando la mirada se centra en tipos más específicos de ese conglomerado y es interesante comprobar, a la luz de tal aseveración, que el episodio de la cruz incandescente que abrasa, a modo de magnífico milagro aparente, las bocas de los notables del pueblo —episodio tomado, acaso del *Novellino* de Massuccio— lleva implícita la convicción de que sólo es posible recuperar una abierta comicidad si los alcaldes y ancianos son



separados del grupo, a fin de tipificarlos y ligarlos a una actividad, a un oficio o a una clase más concretos.

Es cosa clara, por tanto, que el foco de comicidad ha sido totalmente desplazado de la figura del Lazarillo; la visión última del pícaro, plenamente ubicado en la sociedad, dueño absoluto del mundo y de las circunstancias que la vida ofrece, se consolida a través de un simpático

recurso: Lázaro de Tormes, hombre establecido y, aún más, hombre "con mujer auestas", se enfrenta a los decires de la sociedad sobre su cónyuge con tal seguridad y certeza de su lugar en el mundo, que desvía de sí la presión de una colectividad en extremo poderosa, en virtud de un convencimiento, aún mayor, en la propia aptitud y valía.

El aprendizaje resulta, así, plenamente acabado.

### CONCLUSIONES

Se ha constatado, a partir del presente trabajo, que existe en *El Lazarillo de Tormes* una estrecha correspondencia entre la evolución de la figura del pícaro y el desplazamiento del foco de la comicidad de unos personajes hacia otros, lo cual produce que, conforme el pícaro va adueñándose del mundo, disminuye su posibilidad de ser objeto cómico. A partir de lo anterior, se observó de una nueva manera el contenido de crítica social depositado en la novela en cuestión, por cuanto la sociedad, si es asumida como un todo, impone una función crítica por sobre cualquier intento de comicidad que se pretenda.

Desde el punto de vista de los procedimientos de análisis, cabe destacar que si bien los recursos metodológicos ofrecidos por la teoría semántica

estructural, parecen adaptarse de manera más espontánea a una visión del fenómeno lírico o de la comicidad estrictamente verbal, resultó sumamente interesante comprobar que, por medio de algunas adaptaciones, podían ser también aplicados a lo cómico situacional narrativo, a través de la delimitación de cada una de las situaciones cómicas como una cierta especie de relato.

Finalmente, es necesario recalcar que aun reconociendo la indudable utilidad emanada de los principios generales contenidos en *La Risa*, de Bergson, una teoría de lo cómico literario impone la complementación de los mismos, con ciertas pautas que permitan captar la comicidad, en mayor grado, como "hecho del lenguaje".

### NOTAS

- (1) Henri Bergson. *Le Rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- (2) Carlos Bousoño. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid, Gredos, 1956. pp. 265 a 279.
- (3) Roman Jakobson. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- (4) A. J. Greimas. *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos, 1976.
- (5) Roland Barthes y otros. *Análisis Estructural del Relato*. Argentina, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970. pp. 121 a 145.
- (6) A.J. Greimas. *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos. 1976.
- (7) Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1926.
- (8) *Ibidem*, p. 119 a 123.
- (9) Plauto. *El Soldado Fanfarrón*. México, Ed. Porrúa, 1973. p. 53.
- (10) Anónimo. *El Lazarillo de Tormes*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1926. p. 198.
- (11) *Ibidem*, p.p. 215 a 217.



## BIBLIOGRAFIA

- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1926.
- Barthes, Roland y otros. *Análisis Estructural del Relato*. Argentina, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid, Gredos 1956.
- Greimas, A.J. *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos, 1976.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975.