

ALICIA YLLERA

«TANTO LA MENTIRA ES MEJOR CUANTO MÁS PARECE
VERDADERA» *

(LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO RENOVADOR DE LA NOVELA:
LAZARILLO, GUZMÁN, ROBINSON, MOLL FLANDERS,
MARIANNE Y MANON)

I. INTRODUCCIÓN

La novela —decía Ortega— es «el género que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener»¹. Mucho se ha hablado de la flexibilidad de la novela y de su capacidad para incluir elementos procedentes de otros géneros literarios (*novelas poemáticas* de Pérez de Ayala, novelas dialogadas a lo *Realidad* de Galdós, etc.) o exteriores al arte (influencia del lenguaje periodístico con sus anuncios, titulares, etc., en la trilogía *U. S. A.* de Dos Passos, en *Rayuela* de Cortázar, etc.). En equitativo intercambio, la novela ha influido sobre otros géneros, incluso sobre géneros que aspiran a ser verídicos como muestran las biografías noveladas de A. Maurois. En momentos de particular rechazo de la ficción, la novela pudo buscar su renovación en géneros verídicos —las memorias, la autobiografía, las cartas—. Atenderemos esencialmente a la adopción de la forma autobiográfica en los orígenes de la novela moderna, aunque se aludirá previamente al fácil intercambio entre géneros verídicos y ficticios.

No siempre es fácil distinguir géneros tan próximos como las memorias, la biografía, la autobiografía o el diario íntimo. Todos ellos se definen por su carácter de *veracidad* (reproducen la vida real y pueden someterse a pruebas documentales) que los distingue de la ficticia y «engañosa» novela. Como no es nuestro objeto analizar estos géneros, nos conformaremos con una distinción somera entre la *autobiografía* o narración² que atiende esencialmente a la vida personal del narrador y

* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975, I, 47, pág. 518.

¹ *Ideas sobre la novela*, en *Meditaciones sobre el Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 1976³, pág. 213.

² Como observa J. Starobinsky, la autobiografía es narración y no descripción. No es un retrato. Requiere una continuidad temporal suficiente como para que aparezcan las huellas de una vida. (*La relación crítica. [Psicoanálisis y literatura]*. Vers. esp., Madrid, Taurus, 1970, página 65.)

las *memorias*, relato personal de los acontecimientos públicos que el narrador presencié o ejecuté³. El término autobiografía es de origen reciente⁴. Durante mucho tiempo *vida* o *memorias* se emplearon en el sentido de la moderna autobiografía⁵, género que ha despertado gran interés entre la crítica en los últimos años⁶, aunque todavía ha recibido escasa atención en España.

II. DIFÍCILES LÍMITES ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA NOVELA

A primera vista no parece ofrecer dificultad la distinción entre la autobiografía real y la ficticia o novela autobiográfica. Sin embargo, la delimitación se complica al observar la parte de imaginación que conlleva toda autobiografía y la parte de

³ La *biografía* es, por su parte, el relato de la vida de un personaje realizado por un autor distinto del protagonista y presentado como tal. El *diario íntimo* coincide con la autobiografía en su relato personal pero se distingue de él por recoger los acontecimientos a medida que van ocurriendo, incluyendo una relación día a día. En el terreno de la ficción, la biografía se corresponde con la novela de personaje con narrador en tercera persona. La técnica del diario íntimo ha sido también utilizada en novelas como en el *Werther* de Goethe, etc. Es evidente que la anterior definición de la autobiografía y de las memorias dista mucho de deslindar perfectamente ambos géneros. Ejemplo de esta dificultad es la discusión acerca del carácter autobiográfico de las *Mémoires* del Cardenal de Retz o de La Rochefoucauld —estas últimas en su segunda parte escritas en tercera persona—, negado por Ph. Lejeune pero aceptado por otros autores. (Véase Yves Coirault, «Autobiographie et Mémoires [xvii^e-xviii^e siècles] ou existence et naissance de l'autobiographie», en *R. H. L. F.*, 75 [1975], págs. 937-953.)

⁴ Federico Schlegel parece haber sido el primero en utilizar el término *autobiografía* en 1798 (Georges Gusdorf, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», en *R. H. L. F.*, 75 [1975], págs. 957-994, pág. 963, n. 6). En inglés se emplea hacia 1800 y posteriormente en otras lenguas occidentales. La reciente aparición del término es uno de los argumentos principales esgrimidos por Philippe Lejeune (*L'autobiographie en France*, París, A. Colin, 1971, pág. 106, etc.) para situar en la segunda mitad del xviii el origen de la autobiografía con las *Confessions* (publicación póstuma, 1782, libros I-VI; 1789, libros VII-XII) de Rousseau. Pero el género existía mucho antes, designado bajo los términos de *Memorias*, *Vida escrita por él mismo*, *De Vita sua*, etc. (Cfr. G. Gusdorf, *loc. cit.*, págs. 961-964). Es cierto, sin embargo, que el éxito de la obra de Rousseau provocará una serie de imitaciones y que los hombres de letras comenzarán a escribir su autobiografía. Rousseau no creó el género de la autobiografía pero sí la autobiografía escrita por el hombre de letras (poeta, novelista). También la correlación que observa Ph. Lejeune entre el desarrollo de la literatura autobiográfica y la ascensión de la burguesía requiere una demostración más detallada («Autobiographie et histoire littéraire», en *R. H. L. F.*, 75 [1975], págs. 903-930, pág. 929; reproducido en *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975). Georges May piensa que la vocación autobiográfica responde más a las condiciones culturales e históricas que a las particulares individuales (*L'Autobiographie*, París, P. U. F., 1979, pág. 27).

⁵ El término *memorias* llegó a tener un sentido tan vago y amplio que diversos autores lo emplearon para titular obras que muy poco tenían que ver con las memorias e incluso la autobiografía, como las *Mémoires d'un touriste* (1838) de Stendhal o los breves cuadros parisinos, publicados inicialmente en la prensa, que Verlaine recogió bajo el nombre de *Mémoires d'un veuf* (1886) (G. May, *op. cit.*, págs. 117-118). Podemos añadir que Mme. de La Fayette pensó por un momento subtítular *Mémoires* su *Princesse de Clèves*, convencida de que la pintura que en su novela plasma de la corte de los Valois (pintura que no es tanto de la corte de los Valois como de la corte de Luis XIV) merecía tal título.

⁶ El interés por el estudio de la autobiografía se explica, al menos parcialmente, por la aceptación de que estas obras gozan entre el público. En Francia las estadísticas de librería las colocan a la cabeza de ventas de libros junto a las novelas (Vassilis Alexakis, «Les succès de l'année», en *Le Monde*, 24 de junio de 1977, pág. 21; citado por G. May, *op. cit.*, pág. 92). En ocasiones la autobiografía es la obra más leída de un autor del pasado (Rousseau, Chateaubriand) o bien se considera la obra maestra de un autor contemporáneo (Sartre, Michel Leiris).

confesión personal que puede encerrar la novela. Ya Pouillon veía que la autobiografía se construye sobre el recuerdo en cuanto a los hechos materiales pero que los hechos psíquicos se reinventan con la imaginación⁷. El acto, el acontecimiento, pueden reconstruirse a través del recuerdo (o del documento de la época), pero los sentimientos entonces experimentados son irreconstruibles. Sólo pueden ser *de nuevo* imaginados o deducidos. La sinceridad de la autobiografía es siempre imperfecta: los recuerdos antiguos son recubiertos por los modernos. El *yo* actual del autor se vuelve sobre su pasado en un quimérico esfuerzo por reencontrar al *yo* juvenil. Pero siempre —como señaló A. Alonso⁸— la visión del mundo del momento de la escritura se entrecruza con la del pasado. Al intensificarse el análisis interno en la autobiografía moderna se ha tomado más conciencia de esta limitación. En ocasiones se ha partido incluso de esta imposibilidad de reconstruir plenamente las impresiones del pasado y de la necesaria selección que de los acontecimientos de su vida hace el autor, para utilizarlas como principios constructivos de la autobiografía. Es así significativa la doble autobiografía de Michel Leiris, *L'Age d'homme* (1946) y *La Règle du jeu. I. Biffures* (1948). Ambas, radicalmente distintas, recogen los mismos años de la vida del autor sin que pueda hablarse de «falsificación» (o tergiversación) en sentido propio. El autor se limita a practicar una selección distinta —y partiendo de principios distintos— en su pasado⁹. Si la reconstrucción del *yo* pasado es imposible, otro obstáculo para la captación fiel de acontecimientos anteriores es el *estilo*¹⁰: el autor adulto presta sus palabras al *yo* juvenil ocultando su realidad.

Nadie duda en la actualidad de que también la engañosa novela —pura ficción— encierra su parte de veracidad. Prescindiendo de la parte del *yo* profundo del autor que pueda reflejar, Toynbee decía que el drama y la novela no presentan sólo ficciones puras, pues de ser así no serían sino fantasías absurdas e intolerables. Sólo el primer plano personal es ficticio mientras que el fondo está compuesto de hechos sociales auténticos¹¹. Para Alain la ficción muestra la cara oculta del hombre¹². Su agrado e interés radica en reproducir aspectos verdaderos de la humanidad. Forster, al elaborar la primera teoría de la novela moderna, sostenía que la ficción es más verdadera que la historia, pues «llega más lejos que las evidencias», nos permite comprender y conocer a las personas a la perfección mientras que en la vida real sólo de modo aproximado podemos conocer y comprender a los otros e incluso a nosotros mismos¹³. El autor no era tal vez consciente de

⁷ Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, trad. cast., Buenos Aires, Paidós, 1970, págs. 46-47. Añade que lo mismo ocurre con el historiador que intenta reconstruir una civilización perdida a partir de unos hechos materiales.

⁸ «En las Memorias se superponen obligatoriamente a los sucesos y a las reacciones anímicas que en su momento provocaron en el actor, las que ahora provocan en el autor la evocación de aquellos hechos lejanos: «ahora contemplamos lo que entonces vivimos» (Amado Alonso, «Un problema estilístico de Don Segundo Sombra», en *Materia y Forma en Poesía*, Madrid, Gredos, 1969³, págs. 355-363, pág. 356).

⁹ Otros autores han intentado, no ya evitar esta limitación del recuerdo, sino al menos mostrar su ambigüedad. Carlos Saura, en su película *La prima Angélica*, acompaña el recuerdo infantil plasmado en la pantalla de la imagen del adulto que recuerda su infancia. Esto ocasionó cierta incompreensión en algunos espectadores debido a la novedad del procedimiento. (Cfr. Bruno Vercier, «Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris», en *R. H. L. F.*, 75 [1975], págs. 1029-1040, pág. 1039.)

¹⁰ Starobinsky, *op. cit.*, págs. 66-67.

¹¹ *Estudios de la historia*, citado por Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela?*, Buenos Aires, Columba, 1966², págs. 11-12.

¹² *Système des Beaux Arts*, págs. 314-315; citado por E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, trad. esp., México, Univ. Veracruzana, 1961, págs. 66-67.

¹³ *Op. cit.*, pág. 87.

que lo que podía parecer una soberbia paradoja no era sino la reelaboración moderna de la vieja teoría de la superioridad de la ficción sobre la historia por su valor general frente al humilde caso particular relatado por esta última. Aristóteles la había elaborado¹⁴ y habían recurrido a ella todos los preceptistas¹⁵ que, a partir del Renacimiento, deseaban defender la literatura contra moralistas intransigentes y discípulos de Platón en su deseo de expulsar a los poetas de la República¹⁶.

Autores de todas las épocas se han complacido desdibujando aún más los inciertos límites entre ficción y verdad, ocultando el carácter autobiográfico de sus relatos o afirmando la veracidad de sus ficciones y presentándolas de manera que pudieran ser fácilmente confundidas con «historias verdaderas». A veces el lector ingenuo cayó en el engaño e incluso el crítico de siglos posteriores. Existen así autobiografías que adoptan la forma novelesca al dar al protagonista un nombre distinto de el del autor, como las de Johann Heinrich Jung (el protagonista recibe el nombre de Henrich Stilling, pero el autor tomó luego el nombre de Jung-Stilling) y la de Karl Philipp Morit, en el último tercio del siglo XVIII¹⁷, o la mucho más célebre *Vie de Henri Brulard* de Stendhal (compuesta en 1835-1836), en la que los límites entre autobiografía y novela se desdibujan aún más al ser el autor novelista. Existen novelas que transponen una experiencia personal con mayor o menor fidelidad, como *Las Relaciones de la Vida del escudero Marcos de Obregón* (1616) de Vicente Espinel, el *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, etc. A veces el esfuerzo del escritor se ha dirigido a limar esta apariencia de autobiografía: las *Mémoires d'un fou* (redactadas en 1838), primera versión de la *Education sentimentale* (versión definitiva publicada en 1869) de Flaubert fueron escritas en primera persona. El autor adoptó definitivamente la forma *il* para ocultar el carácter autobiográfico de su obra, aspecto sin duda más perceptible para el lector del siglo XX, tras los trabajos de Gérard-Gailly, que para los contemporáneos¹⁸. El esfuerzo de Flaubert fue aquí opuesto al de Proust que sustituía el *il* de *Jean Santeuil* por el *je* de la *Recherche*, acentuando el aspecto de «veracidad» de la versión definitiva de su novela.

Cuando Don Quijote toma la representación de los títeres por la realidad en el

¹⁴ *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 9 1451a 36-38 b 1-11, págs. 156-159.

¹⁵ Así, por ejemplo, El Pinciano que recoge la afirmación aristotélica. (Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, 3 vol., Madrid, C. S. I. C., 1973², págs. 265-268.)

¹⁶ Cfr. *La República*, ed. bilingüe, trad., notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y M. Fernández Galiano, 3 vols., Madrid, Inst. de Estudios Políticos, 1969, Libro II, t. I, 377 a-38 c, págs. 91-104; Libro III, t. II, 386 a-401 d, págs. 1-31; Libro X, t. III, 599 d, página 149; 605 b, pág. 160. Sólo tolera en la ciudad los himnos que celebran a los dioses y los encomios a los héroes (Libro X, t. III, 607 a, pág. 163). En otros diálogos, sin embargo, se muestra más condescendiente con la literatura. Bernard Weinberg ha estudiado cómo el descubrimiento de la *Poética* aristotélica en la Italia de fines del XV y sobre todo del XVI permitió elaborar unas preceptivas que rehabilitasen a la ficción (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., The Univ. of Chicago Press, 1963²). Preocupó a teóricos y literatos renacentistas y clásicos refutar los argumentos platónicos ya que también san Pablo y san Agustín desterraban las fábulas. Así el Pinciano justifica estas condenas diciendo que Platón, san Pablo y san Agustín escriben pensando en una humanidad ideal que no necesitaría fábulas pero que, teniendo en cuenta la maldad humana, la poesía es útil para enseñar deleitando (*op. cit.*, tomo I, págs. 143-186).

¹⁷ Gusdorf, *loc. cit.*, págs. 990-992.

¹⁸ Gérard-Gailly estudió los aspectos autobiográficos de la obra, los recuerdos del amor de Flaubert por Elisa Schlesinger (*Flaubert et les Fantômes de Trouville*, París, 1930; *L'unique passion de Flaubert, Madame Arnoux*, París, 1932; *Le grand amour de Flaubert*, París, 1944).

episodio de «El Retablo de Maese Pedro» y arremete contra ellos¹⁹, representa a tantos lectores ingenuos confundidos por la aparente veracidad a veces unida a las declaraciones de los autores —de la novela o de la literatura en general. Menéndez Pelayo señalaba esta confusión en el siglo XVI²⁰ y esto llevó a prohibir la importación de libros de caballerías a las Indias para no entorpecer la evangelización de los indígenas, aunque estas sucesivas prohibiciones no pasasen de ser papel mojado²¹. Los autores mismos han favorecido este error jugando en sus obras con la confusión de la imaginación con la realidad. Un ejemplo típico es *Misericordia* (1897) de Galdós, donde el personaje de don Romualdo, inventado por la criada, aparece poco después en escena (aunque es cierto que no es *exactamente* el mismo). Diversas obras de Azorín, *Niebla* de Unamuno y el mismo *Quijote*, etcétera, nos proporcionan abundantes ejemplos²².

Las novelas escritas en primera persona que relatan aventuras verosímiles se prestan particularmente a llevar a engaño a los lectores e incluso a los críticos. En el siglo pasado N. M. Bernardín reconstruyó la biografía del poeta francés Tristan l'Hermite a partir de los datos de su novelita escrita en primera persona, *Le Page disgracié* (1642), que narraba las aventuras juveniles de un paje huido de la corte francesa creyendo haber dado muerte a un guardián, compuesta según la tradición del *Lazarillo*²³, aunque con recuerdos autobiográficos, y posteriormente Serrano y Sanz consideró el *Viaje de Turquía* como la historia de la vida de Villalón²⁴. A veces se ha confundido, al contrario, una historia verdadera con un relato novelesco: el éxito de la novela picaresca en Francia y sobre todo del *Guzmán de Alfarache* favoreció sin duda que las *Mémoires* de Pontis, viejo militar retirado en la abadía jansenista de Port-Royal, dictadas como ejemplo de desengaño ante la

¹⁹ *Quijote*, II, 26; ed. cit., págs. 778-788. Ya en el *Exemplo XI* del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel («De lo que contesció a un deán de Sanctiago con Don Yllán, el grand Maestro de Toledo»; ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971², págs. 93-99) existe también el juego de confundir, dentro del relato ficticio, ficción y realidad.

²⁰ *Orígenes de la novela*, ed. preparada por E. Sánchez Reyes, Madrid, C. S. I. C., 1943, tomo I, cap. IV, pág. 441; incluye una alusión de Melchor Cano a la existencia de un sacerdote que creía que las historias de Amadís y de don Clarián eran relatos verdaderos ya que pensaba que obras impresas con autorización y privilegio real no podían ser meros cuentos embusteros.

²¹ Irving A. Leonard, *Romances of Chivalry in the Spanish Indies*. With some *Registros of Shipments of Books to the Spanish Colonies*, Berkeley, Univ. of California Press, 1933.

²² Cfr. Leon Livingstone, «Duplicación interior y problemas de la forma en la novela», reproducido en Germán y Agnés Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 163-198.

²³ N. M. Bernardín, *Un précurseur de Racine: Tristan l'Hermite sieur du Solier (1601-1655)*. *Sa famille, sa vie, ses oeuvres* (Thèse), París, Picard, 1895, XII-632 págs. Existe ed. mod. del *Page disgracié*, Pref. de Marcel Arland, París, Stock, 1946.

²⁴ De este modo lo publicó en su edición de *Autobiografías y Memorias* (Madrid, Bailly, Baillièere e hijos, 1905, Nueva Bibl. de Autores Esp., núm. 2). Sin embargo, en algún momento le asaltó la duda del carácter ficticio de la obra: «Una sospecha pudiera ocurrir, y es la de que el *Viaje de Turquía* fuera tan sólo una especie de novela dialogada, sin fundamento alguno en la realidad (*Introducción*, pág. CXV). Pero pronto la desechó, basándose en las declaraciones del autor en su dedicatoria de la obra al rey —donde afirma pintar «al vivo» cuanto vio— y en el profundo conocimiento de la lengua y literatura turcas que demuestra. «No pretendemos, sin embargo, afirmar con esto que sea cierto cuanto en él se refiere; quizá el amor propio del autor le llevara á exagerar algo sus aventuras, pero, en general, debe ser considerado como una autobiografía digna de crédito» (pág. CXVI). Acerca del problema del verdadero autor del *Viaje de Turquía*, cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. esp., México, F. C. E., 1979², págs. 655-684, aunque su atribución al doctor Andrés de Laguna tampoco es segura.

vanagloria mundana y la inutilidad del servicio a señores terrenales, fuesen leídas como una novela²⁵.

Si en el mundo moderno se acepta con toda naturalidad el carácter «engañoso» de la novela —aunque ha podido establecerse que los lectores de más edad suelen desentenderse progresivamente de la novela²⁶ y preferir los relatos históricos, biografías, memorias, etc.— han existido épocas en las que la desconfianza por la novela ha llevado a los autores a enmascarar su forma presentándolas como relato auténtico. Es una de las razones que explican el éxito de la novela de forma autobiográfica en ciertas épocas o de la novela epistolar. No cabe duda de que a la larga estas nuevas formas se sintieron tan convencionales o más que las anteriores y perdieron la apariencia de veracidad que había llevado a emplearlas²⁷. Para el lector moderno no existe probablemente forma más artificial que la novela epistolar. Un crítico anglosajón la señala como «one of the strangest aberrations in the history of narrative literature»²⁸. Sin embargo, el género hizo furor, en Inglaterra y Francia principalmente, durante el siglo XVIII, con obras tan diversas como *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, las obras de Richardson²⁹, *La Nouvelle Héloïse* (1761) o *Les Liaisons dangereuses* (1782), por citar únicamente las más conocidas. Entre 1740 y 1790 casi un tercio de las novelas publicadas en Inglaterra adoptan esta forma³⁰. El éxito de *Pamela* (1740-1741) y *Clarissa Harlowe* (1747-1748), de Richardson, influyó decisivamente, pero no basta para explicar el fenómeno: la novela epistolar —en un momento en que la carta ocupaba un gran papel en la vida social y era muchas veces leída en público— aparecía como una forma muy próxima a la realidad, sobre todo si el autor declaraba publicar una correspondencia encontrada; era una forma adecuada para el análisis de los más nimios pensamientos y sentimientos, pues se pensaba que sólo podemos conocer lo que nosotros mismos sentimos; permitía captar cada estado de ánimo único e irrepetible y, por último, proporcionaba al público el placer morboso de echar un vistazo en la vida privada de los demás³¹. Precisamente en este género de la novela epistolar se ha dado el caso más tenaz de confusión entre ficción y verdad. Cuando apareció la primera novela epistolar de las letras francesas, *Les Lettres Portugaises* (1669) de Guilleragues, el público creyó, salvo raras excepciones³², en las

²⁵ Y. Coirault, *loc. cit.*, pág. 940.

²⁶ Georges Jean, *Le Roman*, París, Seuil, 1971, pág. 29.

²⁷ A. A. Mendilow señalaba que los novelistas crean nuevas convenciones para exigir menos a la credulidad de los lectores según ellos piensan. Se elaboran así nuevas convenciones, no para reproducir la realidad, lo que es imposible, sino para producir más satisfactoriamente la ilusión de realidad, pues es imposible eliminar las convenciones de la novela; todo lo que puede hacer el autor es hacerlas menos arbitrarias (*Time and the Novel*, Nueva York, Humanities Press, 1972², pág. 36).

²⁸ David Goldknopf, *The Life of The Novel*, The Univ. of Chicago Press, 1972, pág. 61. Mendilow recoge la opinión de Whately, para quien la novela epistolar está condenada a ser tediosa, pues para dar a las cartas apariencia de realidad debe contener muchas cosas sin valor para la historia. Richardson justifica así la lentitud de los dos primeros libros de su *Clarissa* (*op. cit.*, pág. 93).

²⁹ Richardson consideraba incluso más inverosímiles las novelas escritas en tercera persona que las epistolares, pues o bien suponían un insólito esfuerzo de memoria en los protagonistas o más improbablemente una confidencia y familiaridad entre personaje y autor (cfr. Mendilow, *op. cit.*, pág. 108).

³⁰ Goldknopf, *op. cit.*, pág. 61.

³¹ Evidentemente, el género es muy anterior al siglo XVIII, aunque en esta época consiga su mayor éxito. Se ha señalado como primera novela epistolar europea el *Proceso de carta de amores* (1548) de Juan de Segura. Existen obras posteriores al siglo XVIII: *Pepita Jiménez* de Valera, etc.

³² Así Guéret lo apunta en su *Promenade de Saint-Cloud*, escrita en 1669 pero publicada en 1888, etc. (Cfr. Frédéric Deloffre y Jacques Rougeot, ed. de *Chansons et bons mots. Valen-*

declaraciones iniciales del supuesto editor que afirmaba haberse limitado a traducir las cartas escritas por una religiosa portuguesa a su infiel amante francés. Algunas de sus cartas fueron a parar a antologías destinadas a enseñar el buen arte de la correspondencia amorosa. Se publicaron en colecciones de epístolas célebres de amantes del pasado, junto a las *Cartas* de Abelardo y Eloísa. Los eruditos rebuscaron en archivos y creyeron encontrar a la autora de esta pequeña obra maestra. Como último avatar de esta célebre superchería encontramos la traducción española publicada por Grijalbo (Barcelona) en 1975 con Mariana de Alcoforado como autora. El error resulta sorprendente, pues hace años que F. C. Green había demostrado que se trataba de una obra literaria compuesta por Guilleragues³³. El anonimato de la obra favoreció la superchería que explica parte de su éxito pero que también es responsable de su escasa incidencia sobre la evolución del género novelesco.

Sin pretender —en modo alguno— dar una explicación única y definitiva del *yo* del *Lazarillo* y del *Guzmán*, por una parte, y de las obras de Daniel Defoe y de Marivaux y Prévost, por otra, creemos que es posible que *en un momento de total desprecio por la novela, los autores recurrieran a la forma autobiográfica en busca de una mayor impresión de veracidad*³⁴, *al mismo tiempo que introducían un contenido nuevo en sus obras que presentan como rasgo común el ser la más baja o trivial realidad. De este modo la forma autobiográfica contribuyó decisivamente a la creación de la novela moderna.* La forma elegida confería a estas obras una mayor impresión de realidad, aunque hoy la opinión pueda ser otra³⁵. Algunas de estas novelas fueron consideradas por parte de los lectores como relatos verdaderos: es el caso de *Robinson Crusoe*³⁶. En cuanto a *Manon Lescaut*, desde el joven Goethe a críticos de nuestra época, pasando por Sainte-Beuve, han creído que se trataba de la autobiografía del inquieto autor³⁷.

tins. Lettres Portugaises de Guilleragues, Ginebra, Droz, 1972, págs. 61-88; reconstruyen toda la historia de esta superchería.)

³³ Encontró en el Registro de Privilegios de la Biblioteca Nacional de París el privilegio original de 28 de octubre de 1668, obtenido por el librero Barbin, para publicar *Les Valentins, Lettres portugaises, Epigrammes et Madrigaux* en el que figura el nombre del autor. Las *Lettres portugaises* aparecieron, sin embargo, independientemente de los restantes textos y sin nombre de autor. (Cfr. Deloffre y Rougeot, ed. cit.) La traducción castellana de Grijalbo, hecha por Pedro González-Blanco, quien prologa la obra, reproduce el texto publicado en 1951 en México. En el prólogo, que refleja el estado de la investigación de fines del siglo pasado, se defiende la atribución de las cartas a Mariana de Alcoforado, según las hipótesis antaño establecida por los eruditos portugueses y hoy totalmente abandonadas.

³⁴ La preocupación por hacer creer en la veracidad del texto no es exclusiva de la literatura de esta época. Badel observa las frecuentes declaraciones de veracidad del relato que figuran en los textos medievales franceses y considera que busca esencialmente «rendre légitime la lecture du roman» («Rhétorique et polémique dans les prologues de roman du Moyen Age», en *Littérature*, V, 20 [1975], págs. 81-94).

³⁵ Enrique Anderson Imbert, por ejemplo, discute esta opinión. Considera que aunque se diga en general que la primera persona proporciona mayor verosimilitud al relato, este artificio sólo no tiene la virtud de convencernos (*Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, pág. 76). El autor tiene, sin duda, razón pero además lo que en este caso nos interesa no es tanto la impresión que pueda causar al lector moderno como a los contemporáneos y el ejemplo de la novela epistolar muestra que ésta puede ser muy diversa.

³⁶ Hay que atribuir, al menos en parte, el haber sido considerada un relato auténtico por parte del público a la aparición unos años antes de tres relatos basados en la estancia durante más de cuatro años (de 1704 a 1709) en una isla desierta del marineró escocés Alexander Selkirk.

³⁷ Fr. Deloffre y Fr. Deloffre y R. Picard, en ed. de Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, París, Garnier, 1965, págs. III-IV y CLXXVI-CLXXVII.

III. RAZONES DEL EMPLEO DEL «YO»

El *Lazarillo* e incluso el *Guzmán*, las novelas de Defoe o de Prévost y Marivaux surgen en un momento de desprecio y crítica a la novela. Los autores recurren a la primera persona como forma aparentemente más verídica y adecuada al contenido nuevo que encierran cada una de estas obras.

Como tantas veces se ha dicho, con el *yo* del *Lazarillo* se inaugura la novela moderna: por vez primera en la historia de la novela occidental se presenta un relato en el que las acciones no son externas al personaje —como en la novela anterior y también en la novela «barroca» francesa posterior que tanto se leería en otros países como en Inglaterra—, sino que su actuación en el mundo va configurando su personalidad. Además por su contenido supone una total ruptura con la épica. A principios del XVIII Daniel Defoe (1660-1731) en Inglaterra y Marivaux (1688-1763) y el abate Prévost (1697-1763) en Francia recurren de nuevo al *yo*. Con Defoe la novela británica se separa definitivamente del viejo *romance*³⁸. Sus coetáneos franceses marcan un paso decisivo en la constitución de la novela moderna de este país³⁹. En este siglo España queda al margen de una evolución que ella misma había iniciado. Es cierto que estas obras no surgen con total independencia entre sí. La novela que desde Forster⁴⁰ suele considerarse la obra maestra de Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders...* (1722), denota un recuerdo de la picaresca española incluso en el título (que se inspira en el del *Lazarillo*). Existe también por esos años un cierto renacer de la picaresca en Francia. El *Gil Blas de Santillane* de Le Sage (1715, Libros I-VI; 1724, VII-IX; 1735, X-XII) conoció momentos de gran éxito no sólo en su país y en 1722, un año después del comienzo de la publicación de *La Vie de Marianne* de Marivaux y de la aparición de *Manon Lescaut*, Le Sage daba una nueva versión del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, aunque expurgado de sus párrafos doctrinales. La *Manon* del abate Prévost tiene sin duda recuerdos de la *Moll* inglesa⁴¹. Pero lo

³⁸ Se ha señalado cómo Defoe y Richardson fueron los primeros novelistas que tomaron sus temas fuera de la mitología, la historia, la leyenda o la literatura anterior. (Cfr. Miriam Allott, *Los novelistas y la novela*, trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1966, pág. 34.)

³⁹ Podría decirse también que con Prévost y Marivaux se inaugura la novela francesa moderna y de hecho se ha reconocido la deuda de este género para con el siglo XVIII. Pero parte de la crítica francesa tiende a considerar como primera novela moderna *La Princesse de Clèves* (1678) de Mme. de La Fayette. Sin embargo, pese al interés de esta obra, Mme. de La Fayette pertenece a otra época. No sólo porque su novela anterior, *Zaïde*, es claro ejemplo todavía de la llamada «novela barroca», sino porque aún persisten en sus obras las viejas exigencias anteriores: personajes nobles para novelas «serias», etc. Sobre todo sigue aferrada a la casuística amorosa de la que era índice la *Carte du Tendre* de la Clélie de Mlle. de Scudéry. El problema que se debate en esta novela no difiere sensiblemente de los tratados en las viejas discusiones amorosas de los pastores de la novela pastoril o de los platónicos amantes de la novela heroica: ¿puede una mujer ser feliz después de haber causado involuntariamente la muerte de su marido? La renuncia de la princesa al matrimonio con Nemours una vez viuda se explica por el temor a la infidelidad del caballero, por la desconfianza en la duración de su amor, etc., pero todo esto no son probablemente sino justificaciones con las que la protagonista se oculta a sí misma los verdaderos motivos de este rechazo en los que sin duda existe cierto autocastigo por la acción no sólo involuntariamente cometida, sino incluso realizada con recta intención. No sin razón se ha dicho que la princesa de Clèves es «una corneliana».

⁴⁰ *Op. cit.*, págs. 87-87. Sin afirmar que sea su mejor novela, Forster destaca esta obra. Otros autores han resaltado la importancia histórica de su *Robinson*. Véase también el análisis realizado, desde planteamientos psicoanalíticos, por Marthe Robert, que compara los dos tipos novelescos inaugurados respectivamente por *Don Quijote* y *Robinson*. (*Roman des origines et origine du roman*, París, Gallimard, 1977²; existe trad. cast., Madrid, Taurus.)

⁴¹ Fr. Deloffre, Intr. a la ed. de *Manon Lescaut*, pág. LXXV.

que nos interesa en este caso no es analizar unas fuentes comunes, sino considerar cómo, en épocas y países distintos, el *yo* aparece cuando se establece una ruptura con la novela elevada, seria y noble del momento, en un tiempo de desconfianza ante la ficción y de crisis de las formas novelescas predominantes.

A) Críticas contra la ficción

Suele decirse que la novela fue despreciada hasta el Romanticismo. Es evidente que el género no tenía cabida dentro del preceptismo clásico y que carecía de ilustres precedentes en la Antigüedad. Sólo una obra halló gracia a los ojos de humanistas, eruditos y erasmistas: la *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea*, de la que Amyot dio una traducción francesa en 1547⁴². Por desgracia de poco sirvió esta admiración para rehabilitar a la novela porque los preceptistas prefirieron incluir la *Historia Etiópica* dentro del género de la épica en prosa antes que catalogarla con las engañosas e «incultas» novelas⁴³. El prestigio de Heliodoro incitó a intentar sustituir la novela caballerescas por la novela bizantina, como pretendió Cervantes —entre otros— con su *Persiles* (1617) y tras él los autores de las pobres e insulsas novelas «barrocas» o heroica francesas que poco pudieron hacer para revitalizar el género.

Gran número de poetas románticos (sobre todo alemanes y franceses) escribieron novelas, lo que sin duda supone una nueva valoración del género⁴⁴. En realidad la rehabilitación moderna de la novela se inicia en Francia e Inglaterra en el siglo XVIII. Pero a principios del siglo XX la novela encuentra en Valéry y sobre todo en los surrealistas nuevos adversarios⁴⁵. Por otra parte, a fines del siglo pasado, el norteamericano Henry James se lamentaba de los resabios peyorativos que todavía pesaban sobre la novela⁴⁶.

En el siglo XVI las críticas contra la novela parten tanto de los cultos como de los moralistas. En España los erasmistas más severos, como Luis Vives, condenan toda obra de ficción; otros, de actitud más moderada, como Juan de Valdés, se conforman con reprobar las novelas de caballerías contra las que también se pronunciaron las Cortes de Valladolid de 1555⁴⁷. Es cierto que las novelas de caballerías no sufrieron una auténtica persecución puesto que nunca figuraron en el *Índice*⁴⁸, pero cayeron en descrédito a los ojos de los cultos y los erasmistas

⁴² Acerca de la relación de esta novela con el erasmismo español, M. Bataillon, *Erasmus y España*, págs. 620-622.

⁴³ Así, para el Pinciano, la *Historia Etiópica* es un poema muy loado pero compuesto en prosa (*op. cit.*, t. I, pág. 206; pág. 278); «la historia de Heliodoro épica es» (*ibid.*, t. II, página 85; t. III, pág. 155; pág. 165).

⁴⁴ Jean, *op. cit.*, págs. 23 y 93.

⁴⁵ El surrealismo condena toda novela, especialmente la novela realista, con la excepción de la «novela negra»: el *Monje* de Lewis, etc. (Cfr. Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, París, J. Corti, 1968, pág. 115; Jean, *op. cit.*, página 120; Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, trad. cast., Barcelona, Ariel, 1975, página 20). Michel Butor analiza las causas de esta oposición de Breton a la novela (*Essais sur le roman*, París, Gallimard, 1972, págs. 25-26).

⁴⁶ *El futuro de la novela*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1975, págs. 16-17.

⁴⁷ Menéndez Pelayo, *Orígenes*, t. I, págs. 440-447.

⁴⁸ Menéndez Pelayo señala que sólo se llegaron a prohibir *El Caballero Celestial*, alegoría mística, pero por razones teológicas, y *Peregrino y Ginebra*, traducido del italiano y que según el autor no puede considerarse obra de caballería, sino novela erótica, y por eso fue mandada recoger (*Orígenes*, t. I, pág. 446, n. 2).

intentaron sustituirlas por otro tipo de literatura: historia, biografía, tratados morales, diálogos, etc.⁴⁹.

Este desprecio y condena es común a todos los países europeos durante los siglos renacentistas y clásicos⁵⁰. En el xvii francés las gentes serias desprecian la novela pese a todas las declaraciones de *utilidad* que figuran en numerosos prólogos de novelas «barrocas» de la época⁵¹. Los autores más exigentes e innovadores —especialmente a partir de la mitad del siglo— intentan aproximarse a la historia para revitalizar el género y sobre todo escriben *histoires* o *nouvelles*, mucho más breves que los *romans* y más cercanas al modelo cervantino de las *Novelas Ejemplares* que al italiano inaugurado por el *Decamerón*⁵². A partir de 1660 el descrédito de la gran novela es tal que los autores evitan incluso el término de *roman*⁵³. La misma actitud pervive en la primera mitad del xviii: la religiosa que cuenta su vida a Marianne emplea *roman* en el sentido de «mentira», «engaño»⁵⁴. En 1737 el *Garde des Sceaux* (Ministro de Justicia) decide negar el privilegio de impresión a las novelas, con lo que Marivaux se ve forzado a publicar la VIII parte de *La Vie de Marianne* en Holanda⁵⁵. Aunque la medida fuera de corta duración, refleja el espíritu de la época. Análoga situación conoce Inglaterra en estos siglos. Así Defoe, como también Marivaux, niega insistentemente que sus obras sean novelas⁵⁶. Entre los grupos religiosos ingleses, los puritanos eran los mayores adversarios del engaño de la ficción y a ellos pertenece precisamente el iniciador de la novela inglesa moderna, Daniel Defoe. En estos momentos de descrédito de la novela, otros géneros más próximos a la realidad o de mayor utilidad moral

⁴⁹ Bataillon, *Erasmus y España*, págs. 622-691. Algunos moralistas decidieron valerse de este gusto popular para presentar sus enseñanzas componiendo, con mejor voluntad que fortuna, los *libros de caballería a lo divino* (Cfr. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, t. I, págs. 447-452).

⁵⁰ Además de las condenas morales, se dijo que el gusto por la novela había llevado al desprecio de las Bellas Artes (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1972, págs. 201-203).

⁵¹ Los autores afirman que contienen enseñanzas morales, inspirando el horror al vicio y el amor a la virtud, indicaciones sobre cómo conducirse adecuadamente en las reuniones mundanas, muestran el lenguaje hablado en la «buena sociedad», contienen conocimientos generales de geografía e historia, consejos prácticos, etc. Cfr. Boisrobert, «Avis au lecteur» de la *Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie...*, París, 1929; Mlle. de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, Lyon, Amaulry, 1680, t. II, pág. 27; Gerzan, «Préface» a la *Histoire afriquaine de Cléomede et de Sophonisbe*, París, 1627, t. I; etc. Incluso Pierre-Daniel Huet piensa que enseñan el arte de vivir y la moral (*Traité de l'origine des romans*, París, 1799 [reimpr. Ginebra, Slatkine, 1970], pág. 127).

⁵² Cfr. Fr. Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier, 1967, especialmente cap. II, págs. 17-32.

⁵³ Así llaman *nouvelles* a obras que son realmente *romans* o, comparadas con los extensos «romans» barrocos, *petits romans* (Cfr. René Godenne, «L'association nouvelle-petit roman entre 1650 et 1750», en *Cahiers de l'Ass. Int. des Etudes françaises*, núm. 18 [1966], págs. 67-71, e *Histoire de la nouvelle française au XVII^e et XVIII^e siècles*, Ginebra, 1970). Anteriormente Frédéric Deloffre apuntaba que de unas 250 obras de ficción aparecidas entre 1700 y 1715 ninguna llevaba en el título o subtítulo la denominación de *roman*: 69 se llamaban *histoire*, unas 40 *nouvelle* o *nouvelle historique*, unas 30 *aventure*, unas 20 *mémoires* y las restantes *voyage*, *relation*, *lettres*, *entretiens*, *anecdotes*, *Annales* e incluso *vérités*. («Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives de 1700 à 1715», en *La littérature narrative d'imagination*, París, P. U. F., págs. 115-129, pág. 115.)

⁵⁴ «Il ne fallait pas moins que ce petit roman-là, ajusté comme vous le voyez, pour engager Mme. Dursan à la prendre» (Marivaux, *La Vie de Marianne*, ed. de Fr. Deloffre, París, Garnier, 1963, pág. 513).

⁵⁵ Fr. Deloffre, «Introduction» a *La Vie de Marianne*, pág. XXXIX.

⁵⁶ En el prefacio de *Moll Flanders* distingue la *private History* (género al que corresponde su obra) de las *novels* o *romances*: «The World is so taken up of late with Novels and Romances, that it will be hard for a private History to be taken for Genuine...» (Oxford, Brackwell, 2 vols., 1927, t. I, pág. VII).

intentan sustituirla —al menos entre los autores y lectores más cultos—: se ha aludido a la literatura propugnada por los erasmistas en la España del xvi; se intentó también aclimatar la novela bizantina considerada más culta; en Francia en el último tercio del xvii y principios del xviii el público se inclina preferentemente por las Memorias reales o ficticias que le suministra Courtilz de Sandras y tantos otros⁵⁷. Defoe aclimata en su país el reportaje periodístico directo con *La Tempestad* (1704), etc.

En un momento de rechazo y desprestigio del género, los autores recurren a narrar una materia nueva (más próxima a la realidad cotidiana) y a procedimientos que permiten conservar la ilusión de que no es novela, sino relato verídico: correspondencia encontrada, memorias, autobiografías, cartas justificativas, etc. El modelo autobiográfico fue en un principio uno de los principales medios empleados: de este modo la autobiografía se convirtió en principio renovador de la novela. Pero el empleo del yo en obras tan diversas como el *Guzmán* o *La Vie de Marianne* responde también a razones distintas.

B) Afán de verosimilitud

La novela en primera persona ha conocido diversos avatares a lo largo de la historia de la literatura occidental. Sin entrar en la cuestión de los precedentes directos del yo del *Lazarillo*, muy estudiada en los últimos años⁵⁸, podemos decir que en la Antigüedad no fue nunca forma preferida para el relato heroico (salvo cuando el protagonista contaba su historia anterior como en la *Odisea* o la *Eneida*), pero aparece en algún relato irónico o satírico como el *Asno de oro* de Apuleyo. La Edad Media prefiere la forma *él* (excepto en el relato alegórico en general enmarcado bajo la ficción de un sueño a la manera del *Roman de la Rose* o de la *Divina Comedia*) que es considerada como la forma más obvia por su proximidad con el relato épico o histórico, aunque el yo *figura* en la obra de Juan Ruiz⁵⁹. A principios del xvi la novela adopta en general la forma propia de la crónica pero el yo aparece en relatos intercalados narrados por su protagonista. A partir de esta época dos géneros adoptan indefectiblemente la primera persona: la novela utópica —que surge con Tomás Moro (prescindiendo de sus precedentes platónicos) y que durante siglos será el sueño de reformadores políticos— y la novela picaresca. El yo es una constante de la novela picaresca: sólo conozco una excepción a este principio, las últimas partes de la *Histoire comique de Francion* de

⁵⁷ René Démoris, *Le roman à la première personne*, París, A. Colin, 1975, especialmente páginas 177-292.

⁵⁸ Véase, principalmente, F. Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 11-57; F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973, págs. 13-55, y su «Apéndice» a la nueva ed. del *Lazarillo de Tormes* (Barcelona, Planeta, 1980), n. 9 y 10, págs. 86-87.

⁵⁹ María Rosa Lida analizó los precedentes del yo del *Libro de Buen Amor* y recogiendo indicaciones anteriores vio su modelo en la literatura semita, pero no en *El Collar de la Paloma* como creía A. Castro, sino en las *magāmāt* hispanohebreas y especialmente en el *Libro de las delicias* del médico barcelonés Yosef ben Meir ibn Sabarra (ca 1140-?). (*Juan Ruiz. Selección del «Libro de Buen Amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, Apéndice B, págs. 208-218, y Apéndice C, págs. 292-306.) Posteriormente Fr. Rico discutió esta tesis, defendiendo el entronque de la forma autobiográfica de Juan Ruiz con la tradición latina y medieval con relatos en primera persona atribuidos a Ovidio, especialmente con el poema *De Vetula* («Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», en *Anuario de Estudios Medievales*, 4 [1967], págs. 301-325). Es obvio que el *Libro de Buen Amor* es mero precedente del *Lazarillo*, sin influencia directa, ya que la obra de Juan Ruiz fue desconocida en el Siglo de Oro (María Rosa Lida, *op. cit.*, pág. 292).

Charles Sorel, pero el *yo* se abandona cuando la obra cambia de rumbo y se aproxima a la novela sentimental⁶⁰. A principios del XVIII Marivaux y sobre todo Prévost inauguran la novela en primera persona de análisis de la pasión que se prolongo con la novela en primera persona del Romanticismo. Años después el *yo* volvió a sentirse convencional y, tras un ligero eclipse, surgió de nuevo a principios de nuestro siglo: aparece en obras tan distintas como los «relatos de aventuras» de Joseph Conrad y los análisis psicológicos de Proust, por citar únicamente autores muy conocidos.

Es sin duda excesivo afirmar, como se ha hecho⁶¹, que el Renacimiento descubre el *yo*, proceso que culminaría con el *cogito, ergo sum cartesiano*, pero es cierto que le confirió un nuevo auge. Al introducirse en la ficción, se abandona la forma de la crónica para adoptar la del relato de la vida propia, empleando la fórmula más frecuente⁶² en la autobiografía y las memorias. El *yo* contribuye a la mayor verosimilitud de estos relatos, puesto que permite narrar acontecimientos que sólo el protagonista podría conocer sin recurrir a un autor omnisciente (juzgado poco verosímil) y descubrir sus más íntimos sentimientos, sólo a él asequibles.

Preocupaba sobremanera a los más cultos autores renacentistas y clásicos no faltar al gran principio aristotélico de la verosimilitud del relato y éste incluía el no narrar algo que fuese inasequible a un cronista, pues por tal se tenía el autor que utilizaba la tercera persona⁶³. Esto explica los numerosos diálogos de los personajes con sus confidentes para dar a conocer sus más íntimos pensamientos. Se negaban al novelista el privilegio de la omnisciencia que tan generosamente le concedería Balzac y tantos escritores «realistas», aunque a fines del XIX Flaubert y H. James la pondrían en tela de juicio y Galdós en ocasiones intentaría justificar sus conocimientos⁶⁴. Los autores y lectores más cultos de la época eran poco menos severos

⁶⁰ Charles Sorel publicó en 1623 los VII primeros libros del *Francion*; en 1626 añadió tres libros nuevos y dividió el quinto en dos. Suprimió en esta edición opiniones excesivamente atrevidas, algunos detalles escandalosos y acentuó el aspecto novelesco de la historia. En 1633 apareció el XII libro, en un principio publicado independientemente con el título de *Conclusion de l'Histoire comique de Francion*. La novela de 1623 es esencialmente una autobiografía compuesta en primera persona incrustada dentro de un relato mientras que las partes posteriores, las más convencionales, están escritas en tercera persona. Los cambios se deben en buena medida a las circunstancias del país: cuando Sorel compone su primera versión existe una mayor libertad de expresión que pronto desaparece, como muestran las persecuciones sufridas por el poeta Théophile de Viau.

⁶¹ Goldknopf, *op. cit.*, págs. 3-4.

⁶² No es, sin embargo, la única, aunque los ejemplos contrarios son poco frecuentes. Se cita siempre el *él* de César que, como dice Butor, tiene un alcance político: César considera definitiva su versión de la historia (*op. cit.*, pág. 83), y permite también engrandecer la figura del narrador oculto tras la anónima tercera persona. La segunda parte de las *Mémoires* de La Rochefoucauld están escritas en tercera persona. Existen autobiografías compuestas por una persona distinta del protagonista (muchas autobiografías modernas de personas públicas redactadas por escritores profesionales), pero en general también están escritas en primera persona.

⁶³ Así Edward C. Riley ha mostrado los esfuerzos de Cervantes para justificar un relato que podía parecer increíble, como el *Coloquio de Perros*, o los aspectos más fabulosos del *Persiles* (*Teoría de la novela en Cervantes*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1971, págs. 278-307). Era muy grande la preocupación en la época por no presentar nada que pudiera ser considerado increíble y dentro de ello se incluía lo que el autor no hubiera podido conocer.

⁶⁴ Evidentemente Galdós usa con frecuencia la técnica del autor omnisciente aunque en ocasiones recurre a procedimientos opuestos, como es el de la novela dialogada. En el primer caso, con frecuencia se divierte diciéndonos cómo conoció los detalles de la historia que nos narra. Así, por ejemplo, en *La Fontana de Oro*: «Así me lo ha contado Bozmediano, de quien recibí también noticias muy interesantes de los demás personajes de esta historia» (Madrid, Alianza Ed., 1980⁴, pág. 390), etc.

que Sartre al criticar a Fr. Mauriac⁶⁵. ¿Quién, salvo el mismo Lázaro, podía conocer los pequeños ardidés que idea el mozuelo para sustraer las primeras porciones de pan del arca del clérigo de Maqueda? Un lector avisado —según los escrúpulos de la época— podía preguntar de dónde procedía la información del autor y sólo era posible imaginar un relato personal del protagonista, por lo que lo más sencillo era hacer que éste hablase directamente. Pues Lázaro, como Robinson o Marianne, son personajes solitarios: no tienen escuderos que presencien sus hazañas. Carecen de testigos que puedan narrarlas. Un narrador omnisciente parecería inverosímil, pues vendría a destruir la total soledad (hasta la aparición de Viernes) de Robinson en su isla. Los numerosos hurtos de Moll que quedan sin castigo sólo podían ser conocidos por ella y por Dios. También su doblez, su actuación calculada sólo ella la conoce. En cuanto a Marianne sólo ella sabe la vanidad que producen en ella sus acciones aparentemente más generosas, como su renuncia a Valville al enterarse de que es hijo de su protectora. Nadie más que ella puede desvelarnos la mezcla de amor propio, vanidad, interés y bondad que definen el fondo de su carácter. Lo mismo cabría decir de des Grieux, cuya conducta nos resultaría incomprensible e inaceptable contada por otro que por él mismo.

Tal vez exista una relación entre el empleo del *yo* a fines del xvii y en el xviii y la aparición de filósofos que afirman que el hombre nada ve fuera de sí mismo⁶⁶, aunque la idea no era totalmente nueva: Montaigne partía de un principio análogo al analizar su vida y su pensamiento y San Agustín había dicho que «ninguno de los hombres puede llegar a saber lo que pasa en el interior de otro hombre, sino el espíritu que está en cada uno de ellos»⁶⁷. Así la novela autobiográfica pudo sentirse como la forma más adecuada para profundizar en la psique humana (como también la novela epistolar) y narrar los confusos e inexpresables sentimientos e impresiones del hombre. Es, sin duda, una de las razones principales que impulsaron a Robert Challes primero y más tarde a Marivaux y Prévost a utilizar esta forma. Es característica de la autobiografía —sea real o ficticia— la *complaisance à soi*⁶⁸ e incluso la autofascinación. Pocos narradores podrían recibir este reproche con más razón que la Marianne de Marivaux. Esta complacencia en el análisis del *yo*, sin otra finalidad que el análisis mismo, es sin duda la gran novedad del autor y su contribución a la novela posterior. Antes, el relato autobiográfico —la exaltación del *yo*— se justificaba por su fin didáctico o el autor se atenia exclusivamente a las acciones del personaje. En cambio en Marianne no existe preocupación por justificar su locuacidad ni su complacencia narcisista⁶⁹. Marivaux está muy lejos del clasicismo más austero y principalmente del pensamiento jansenista que había denunciado el narcisismo del *yo*. Pascal era su portavoz al condenar el proyecto

⁶⁵ Le reprocha «muy severamente» utilizar la omnisciencia (Jean-Paul Sartre, *Critiques Littéraires [Situation I]*, París, Gallimard, 1947, págs. 54-69).

⁶⁶ Jean Rousset, «L'emploi de la première personne chez Chasles et Marivaux», en *Cahiers de l'Ass. Int. des Études françaises*, 19 [1967], págs. 101-114, págs. 113-114.

⁶⁷ En realidad la idea de San Agustín es que no sólo no conocemos en profundidad a los demás, sino ni siquiera a nosotros mismos, pues al párrafo citado sigue lo siguiente: «hay, no obstante, algunas cosas en el hombre que aún el mismo espíritu que le anima no las sabe cabal y perfectamente» (*Confesiones*, trad. por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos, presentación por Ismael Quiles, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 1973⁷, X, V, pág. 203). No es, pues, afortunada la interpretación que de sus ideas hace J. Rousset (*loc. cit.*, pág. 104).

⁶⁸ Coirault, *loc. cit.*, pág. 950.

⁶⁹ El motivo de escribir para divertir a su amiga, destinataria de sus cartas, sólo aparece al inicio de la parte VI y en el interior de la parte VII (ed. cit., págs. 269 y 345).

de Montaigne: «il parlait trop de soi»⁷⁰ —dirá—, o bien: «Le sot projet qu'il a de se peindre et cela non pas en passant et contre ses maximes, comme il arrive à tout le monde de faillir, mais par ses propres maximes et par un dessein premier et principal. Car de dire des sottises par hasard et par faiblesse c'est un mal ordinaire, mais d'en dire par dessein c'est ce qui n'est pas supportable et d'en dire de telles que celles-ci...»⁷¹. Port-Royal empujó a Pontis a dictar sus *Mémoires* (1776), pero únicamente por la enseñanza religiosa que los lectores podían extraer de ellas. Poco podían sospechar los austeros jansenistas que este relato del viejo militar retirado y convertido al jansenismo sería el punto de partida de gran número de memorias auténticas o ficticias, que desarrollarían el interés por el análisis del *yo* y ocuparían entre el público el vacío dejado por la decadencia de la novela barroca⁷².

C) *Nimiedad de la historia y del personaje*

La tercera persona era la forma preferida en la Antigüedad y en la Edad Media para el épica y la novela elevada. Héroe prodigiosos y desdichados amantes merecían que un cronista recogiera su historia para legarla a la posteridad. Las trapacerías de un mozo de ciego, criado de muchos amos, posterior aguador y futuro pregonero de los vinos del arcipreste de San Salvador, amante de su mujer, no merecían un cronista. Sólo él podía contar su vida y, aún así, era necesario justificar el motivo de su relato con la petición de *Vuestra Merced*. ¿Quién si no se habría atrevido a contar esta *nonada*?⁷³. A. Castro observó que una personita tan poco importante debía hablar por ella misma⁷⁴. F. Rico precisa que qué autor podría ofrecer como crónica tal «rosario de menudencias» en una época en que Luis Vives consideraba trivialidad indigna de un historiador consignar el precio del trigo en tiempos de sequía⁷⁵. Sólo *La Celestina* y su descendencia (pero en *La Celestina* los dos protagonistas son nobles, aunque ya no en el *Retrato de la Lozana Andaluza* (1528) de Francisco Delicado) habían tratado anteriormente con seriedad a personajes de esta calaña⁷⁶ y lo hacían bajo la forma del diálogo. La

⁷⁰ *Pensées*. Papiers non classés n.º 649-65, en *Oeuvres Complètes*, Préf. d'Henri Gouhier, présentation et notes de Louis Lafuma, París, Seuil, «L'Intégrale», 1963, pág. 588.

⁷¹ *Ibid.*, núm. 780-62, pág. 599. Pascal piensa que el análisis de sí mismo, lejos de ser positivo, supone una autocomplacencia nociva para la salud del alma.

⁷² Acerca de las razones por las que Port-Royal permitió su publicación, Demoris, *op. cit.*, páginas 100-110.

⁷³ *Lazarillo*, ed. de Fr. Rico, pág. 6.

⁷⁴ «Los grandes y valiosos acontecimientos realizados por personajes de carne y hueso o imaginarios (los Reyes Católicos o Amadís) justificaban por sí mismos el esfuerzo narrativo de cualquier biógrafo. Pero un ser de la insignificancia de Lázaro de Tormes no podía atraer la atención de nadie que no fuese él mismo» (*Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967³, pág. 144). Su tesis es aceptada por Lázaro Carreter, «*Lazarillo*», pág. 20.

⁷⁵ *La novela picaresca y el punto de vista*, pág. 16.

⁷⁶ María Rosa Lida de Malkiel señalaba la originalidad de este procedimiento: «La insólita interferencia de personajes "bajos" y personajes "altos" en la acción perfila la no menos insólita autonomía artística concedida a aquéllos; quizá la faceta más singular de la atención objetiva de *La Celestina* a la realidad sea la detenida pintura de los personajes humildes o viles, en ocasiones contrapuestos con tácita aprobación a los nobles (...), y siempre retratados con entera compenetración. Asombran, en particular, las criaturas del hampa, representadas desde dentro tal como ellas mismas se ven, no desde un punto de vista sobrepuesto satírico o moralizante. Porque es falsear la *Tragicomedia* presentarla, según se viene haciendo, como el choque de dos planos pulcramente esquematizados: lo que la *Tragicomedia* ofrece no es un conflicto abstracto de categorías abstractas, sino criaturas individuales enzarzadas en una heraclitea con-

comparación con otras literaturas puede poner de relieve esta originalidad: si excluimos alguna *nouvelle* de la primera edición de las *Nouvelles françaises* (1623) de Charles Sorel y el *Roman comique* (primera parte, 1651; segunda parte, 1657; inacabado) de Scarron, muy inspirados en la literatura española, ningún personaje de origen plebeyo es tratado con profundidad y seriedad en Francia hasta el siglo XVIII. Incluso los pícaros franceses (*Francion*, el *Page disgracié* o *Gil Blas*) son de origen noble. La Marianne de Marivaux es también de noble ascendencia, aunque sumida en la miseria por ignorar quiénes son sus padres. Hay que esperar *Le Paysan parveau* del mismo autor, escrita poco después y también de forma autobiográfica, para que el plebeyo adquiera todas las prerrogativas de protagonista serio en la novela francesa. En el XVII francés las aventuras del *Guzmán* resultaron sorprendentes incluso a veces para su mismo traductor o prologuista por su bajeza, como también varias de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes⁷⁷. En la novela sería existe una progresiva eliminación, a lo largo del siglo, de cuanto pueda considerarse mínimamente desagradable⁷⁸. En el *Avertissement* de la segunda parte de *La Vie de Marianne* (1734), Marivaux justifica previamente la discusión entre la lencera Mme. Dutour y el cochero a propósito del salario de este último, temiendo que tan grosero episodio desagrade a «bien des lecteurs»⁷⁹. La misma Marianne finge sorprenderse de que algo tan bajo y trivial como el relato de su estancia en casa de la lencera pueda agradar a su amiga⁸⁰. También en Inglaterra los plebeyos penetran en la novela con Defoe. La subversión de los cánones estéticos de la época era total. Esto explica tal vez que el *Lazarillo* alcance su mayor éxito con la aparición del *Guzmán*⁸¹, pues la obra de Mateo Alemán se amoldaba mejor a los hábitos de la época: era una acertada manifestación del principio del *enseñar deleitando*. De ahí la incidencia del *Guzmán* en la narrativa posterior⁸². El lector del

tienda de egoísmos» (*La Originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, páginas 727-728).

⁷⁷ Vital d'Audiguiet, traductor de las seis últimas *Novelas Ejemplares* cervantinas (las seis primeras fueron traducidas por François de Rosset) en la versión de 1615, censura el aspecto «bajo» y «realista» de estas obras (Cfr. G. Hainsworth, *Les «Novelas exemplaires» de Cervantes en France au XVII^e siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, París, H. Champion, 1933, especialmente págs. 115-117). De hecho el autor censura duramente a los autores españoles y pretende mejorar los textos con su traducción (*ibid.*, págs. 46-50). Acerca del *Guzmán*, véanse los prólogos de Jean Chapelain a la traducción francesa de sus dos partes: «Le Gueux ou la Vie de Guzmán d'Alfarache (I partie)», en *Opuscules critiques*, publiés avec une Intr. par Alfred C. Hunter, París, Droz, 1936, págs. 45-58, y «Le Voleur ou la Vie de Guzmán d'Alfarache (II partie)», en *ibid.*, págs. 59-70.

⁷⁸ Cfr. Maurice Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle de l'«Astrée» au «Grand Cyrus»*, París, Droz, 1932, págs. 266-268 y pág. 35.

⁷⁹ Ed. cit., pág. 56.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 57. Añade: a ciertos señores «ne leur parlez pas des états médiocres, ils ne veulent voir agir que des seigneurs, des princes, des rois, ou du moins des personnes qui aient fait une grande figura. Il n'y a que cela qui existe pour la noblesse de leur goût» (*ibid.*).

⁸¹ Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, tomo I, Madrid, Castalia, 1966, págs. 221-231, especialmente págs. 221-225. Se basa en el estudio de A. Rumeau sobre las ediciones del *Lazarillo* en tiempos de Felipe II (*Bull. Hisp.*, 66 [1964], págs. 272-293). Fr. Rico discute la supuesta escasa popularidad del *Lazarillo* en tiempos de Felipe II y cree que fue más leída de lo que suponen los autores anteriores (*La novela picaresca y el punto de vista*, págs. 95-99). Sin embargo, no cabe duda de que el *Guzmán* aumentó la popularidad de la vieja novelita.

⁸² Señala Sobejano que «el género narrativo se nutrió en los siglos XVII y XVIII más del arquetipo alemán que del cervantino: Quevedo, Gracián, Grimmshausen, Sorel, Scarron, Lesage, Bunyan, Defoe, Smollet; y el discurso alemán está, formalmente, más cerca de lo que hoy se hace en novela, que el relato cervantino» («De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia, tomo II, 1976-1977, págs. 713-729,

Lazarillo era consciente de su novedad. No sólo porque declara que publica cosas «nunca oídas ni vistas», donde la presencia de *tan señaladas* lanza una sospecha de ironía sobre la frase⁸³ que, por otra parte, era tópica, sino más bien al comparar el *peligro* de las armas con el de las letras buscando con ambas la honra⁸⁴. El «peligro», en este caso, es el descrédito si el público juzga demasiado baja su historia, pero la honra es impensable para el autor que permanece en el anonimato⁸⁵. A pesar del precedente de *La Celestina* y de las obras en ella inspiradas como *La Lozana Andaluza*, el contenido del *Lazarillo* era insólito para las expectativas del público de la época.

El contenido de la obra requería la escritura autobiográfica. Además su vida era tan vulgar, sus aventuras tan poco gloriosas que nadie podía tildar al personaje de inmodesto. Un Amadís narrando sus hazañas en primera persona habría parecido un insoportable fanfarrón. Pero nadie en la época podía imaginar a un «cronista» contándonos con la seriedad que requiere la Historia las «niñerías» o «nonadas» de Lázaro. Sólo el *yo* podía captar la *benevolencia* del público para tan trivial relato, pues toda aventura, por nimia que sea, es importante para su protagonista: en esto se apoyaba el *Lazarillo* y al mismo tiempo era la tesis que venía a demostrar. Así lo entendieron sus sucesores que impusieron la forma autobiográfica para el relato picaresco. Sobejano decía que la picaresca es autobiográfica (adopta la forma de la epístola semipública, la confesión general y las memorias) por su *locuacidad crítica*⁸⁶. Teniendo en cuenta que ésta es escasa en el *Lazarillo*, hay que suponer que la naturaleza misma de los personajes y la índole de las aventuras narradas lo exigían y que luego M. Alemán utilizó la fórmula para introducir su locuacidad crítica.

página 717). Su apreciación es sólo parcialmente certera. Hay que tener en cuenta que en la primera mitad del xvii en Francia y en Inglaterra el género de más éxito no se vincula ni a la tradición cervantina del *Quijote* ni a la de M. Alemán, sino a formas como la novela heroica de corte bizantino (en último término, más cercana al *Persiles* de Cervantes que a las otras obras). Por otra parte, la lista es harto heterogénea: Bunyan, entre otros, supone una consideración particular y en Scarron la influencia del *Quijote* es evidente. En todo caso lo que es cierto es que la tradición del *Guzmán* fue en un principio más fructífera que la del *Quijote* (prescindiremos del *Persiles* y de la *Galatea*: las imitaciones de este último fueron de menor calidad, mientras que el modelo de Alemán era más fácilmente imitable. Basta comparar la imitación que Charles Sorel hace de la picaresca (el *Fracion*) con su insoportable novela inspirada en el *Quijote* (*Le Berger extravagant*). Pero también en este caso sus *Nouvelles françaises*, inspiradas en las *Novelas ejemplares*, no están exentas de interés y de ellas se derivan las *Nouvelles françaises* de Segrais y, en último término, las *nouvelles* francesas de la época clásica con las que se renovaría la novela francesa. Sólo en la segunda mitad del xviii surgen en Inglaterra y en Francia obras inspiradas en el *Quijote* de gran calidad: el *Tristram Shandy* o las novelas de Diderot.

⁸³ *Lazarillo*, ed. cit., pág. 5.

⁸⁴ Interpreto en este sentido la declaración del prólogo: «¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro; y, así, en las artes y letras es lo mesmo» (*ibid.*, pág. 6).

⁸⁵ Lázaro Carreter entiende este permanecer en el anonimato después de haber declarado su pretensión de alcanzar la honra literaria motivado por la cautela —pues acepta la tesis de A. Castro del origen converso del autor (A. Castro, *op. cit.*, págs. 153-166)— y principalmente por el desencanto por la gloria literaria (*op. cit.*, págs. 175-177). En mi opinión el prólogo consta de dos partes: la primera incluye los dos primeros párrafos y se caracteriza por recoger los tópicos retóricos de la época y diversas citas que en modo alguno podrían atribuirse a Lázaro: es el prólogo del autor. Pero en los dos últimos párrafos el autor presta su pluma a Lázaro. Cambia el tono, el estilo se hace más sencillo, se incluye la apelación a *Vuestra Merced* y lo que antes era llamado cosas *tan señaladas* ahora se convierte en *nonada*.

⁸⁶ «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia Hispánica in Honorem R. La-pesa*, t. III, Madrid, Gredos, 1975, págs. 467-485. Añade que es el *Guzmán* el que desarrolla, partiendo del *Lazarillo*, esta locuacidad crítica (pág. 470).

La misma necesidad del contenido, además de la tradición picaresca, impulsan a Defoe a elegir el *yo* para *Moll Flanders*. Pero en su elección inciden mucho más, sin duda, otras razones, sobre todo la apariencia de veracidad que confería la primera persona, de ahí que la utilice en todas sus novelas. De hecho, el contenido de los sucesivos *Robinson* era lo suficientemente extraordinario —aunque formado por gestos triviales (fabricar el pan, cazar cabras y domesticarlas para proporcionarse carne, etc.)— que podía requerir los buenos oficios de un cronista, pero esto habría entorpecido la impresión de verdad buscada por el autor.

En *La Vie de Marianne* la primera persona es también inseparable del contenido de la obra. Marianne es tan habladora como Guzmán y multiplica las reflexiones sobre su vida, sus sentimientos y sus intenciones, lo que justifica diciendo que no es una novela⁸⁷. La primera persona permite narrar las «bajas» aventuras de la protagonista en casa de la vulgar lencera, sus reflexiones sobre su destino, ocupar un sinnúmero de páginas sin hacer avanzar la acción e incluso subvertir las convenciones de la novela de la época haciendo infiel al protagonista, lo que motivó las iras de muchos lectores. La historia carecía de la nobleza que se exigía a la novela como también el relato de la vida poco ejemplar del caballero des Grieux en *Manon Lescaut*. Escrita en tercera persona el narrador se habría visto obligado a lanzar sobre sus personajes una mirada mucho menos indulgente de la que echa sobre su pasado el caballero.

La historia de un mozo de ciego, futuro marido complaciente, de un pícaro ladrón y condenado a galeras, una ladrona, un burgués con afán de aventuras pero constantemente pendiente del lucro, de una muchacha sumida en la total miseria y de un noble que se engolfa viviendo de los productos de las trampas en el juego o del dinero deshonestamente ganado por su infiel amante no podían ser objeto de una crónica seria. Habría resultado demasiado escandalosos. Con ellos entraba en la novela una humanidad nueva, ajena al mundo noble y heroico —pero tratada con la misma dignidad que los protagonistas anteriores—. Sus nombres mismos reflejan su distinta procedencia, pues a diferencia de los personajes de las novelas anteriores, están tomados todos ellos del arsenal de los apelativos más frecuentes en su época.

D) *Visión subjetiva de la historia*

Se ha discutido la importancia en la novela de la utilización de la primera o de la tercera persona. W. C. Booth consideraba que su importancia era mucho menor de lo que se había creído⁸⁸. Su opinión ha sido rebatida en diversas ocasiones⁸⁹. En realidad, tanto el *yo* como el *él* pueden desempeñar funciones muy diversas, pero la persona conlleva una serie de rasgos característicos. Booth piensa que lo esencial es la forma que toma la voz del autor y el autor puede hablar en tercera persona aunque ciñendo su visión a la de un personaje o *centro de conciencia*. La voz del autor coincide en tal caso con la de un personaje —que puede ser el protagonista o no— como ocurre en el relato en primera persona. Este tipo de novela fue el ideal de H. James (en quien se inspira sin duda Booth); permitía la impasibilidad del narrador y la objetividad que también deseaba Flaubert. Ya antes Stendhal había utilizado el centro de conciencia en el relato pero haciendo

⁸⁷ Ed. cit., págs. 55-56.

⁸⁸ *La Retórica de la ficción*, vers. esp., Barcelona, Bosch, 1974, pág. 142.

⁸⁹ Entre otros, por Goldknopf, *op. cit.*, págs. 29-31.

coincidir la visión del narrador, ora con la de un personaje, ora con la de otro. No coinciden en este caso narrador-autor, sino narrador-personaje. Por otra parte, el identificar plenamente la voz del narrador con la de un personaje en un relato en tercera persona es un ideal difícilmente alcanzado. Con anterioridad al siglo XIX, en la novela en tercer apersona, el narrador proporciona al lector cuanta información requiere, pero también condiciona su enjuiciamiento de los hechos. En cambio, en el relato narrado por un personaje sólo el narrador es responsable de la visión del mundo de la obra: la del autor puede no coincidir e incluso puede establecerse una distorsión entre las palabras del narrador y la interpretación que el autor espera de su lector. La primera persona se presta mucho mejor que la tercera a manifestar una visión del mundo no definitiva, ambigua, discutible. F. Rico señalaba que la tercera persona «frecuentemente supone un universo estable y unívoco», mientras que la primera «se presta a problematizar la realidad»⁹⁰. No se trata en modo alguno de una necesidad ineludible —Cervantes intentó buscar una solución diferente al condicionamiento que el narrador impone al lector y creó una novela ambigua en tercera persona; Stendhal, Flaubert y James intentaron limitar su visión—, pero sí de una tendencia muy general. Para presentar una visión no objetiva de la historia la primera persona era, al menos en aquel momento, la forma más adecuada. El narrador dramatizado puede defender opiniones que habrían resultado escandalosas en un narrador no dramatizado. Sólo Lázaro puede concluir su historia afirmando: «Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna»⁹¹, porque desde su punto de vista no cabe duda de que su situación actual es una ascensión, por muy negativamente que la enjuice el lector. Lo mismo cabría decir de las restantes obras y especialmente de Manon Lescaut, donde existe una profunda distorsión entre el pensamiento de Prévost y el de des Grieux. El lector no puede compartir la indulgencia de des Grieux al juzgar su propia conducta o la de Manon.

Así el relato en primera persona, o al menos el hacer coincidir al narrador con el protagonista, permite mantener las simpatías del lector a pesar de las faltas del personaje⁹². La primera persona, al acercar el personaje al lector y transmitirle su propia visión del mundo, lo hace más indulgente para con sus yerros. Ningún ejemplo es tan evidente como el de *Manon Lescaut* y, probablemente, no es aventurado suponer que fue ésta la razón que impulsó a Prévost a escribir su relato en primera persona. El acierto del autor está en lograr que el lector extraiga un juicio de la conducta de des Grieux o de Manon opuesto al que emitiría en cualquier otra circunstancia. El narrador —des Grieux— no es de fiar; su interpretación de su propia vida y de la actuación de su amante es errónea porque le ciega la pasión. De hecho la existencia de narradores no fidedignos es muy antigua: aparece ya en la *Historia verdadera* de Luciano de Samosatra, pero en este caso la interpretación de la novela es irónica, cosa que no ocurre con *Manon Lescaut*. La impresión del lector no es irónica; la distorsión entre su moral y las justificaciones de des Grieux se explica culpando a la fuerza de la pasión y a la debilidad humana de todos sus yerros. Des Grieux se pregunta: «par quel funeste ascendant

⁹⁰ *La novela picaresca y el punto de vista*, pág. 42.

⁹¹ Ed. cit., pág. 80.

⁹² W. C. Booth decía que cuando un villano cuenta su historia se le llegan a excusar sus fechorías. De este modo muchos lectores excusaron a *Barry Lyndon* pero luego, desconcertados, acusaron a Thackeray de inmoral (*op. cit.*, págs. 306-307). No es necesario que el relato esté escrito en primera persona: Jane Austen logra hacer simpática a *Emma* pese a sus defectos gracias a que la heroína es la narradora de su propia historia aunque en tercera persona (*ibid.*, páginas 231-241).

on se trouve emporté tout d'un coup loin de son devoir, sans se trouver capable de la moindre résistance et sans ressentir le moindre remords»⁹³. El caballero cree en su propia inocencia y en la de Manon. No importa que engañe a su mejor amigo, que viva del dinero ganado con sus malas artes en el juego o del que deshonestamente consigue Manon, que acepte participar en la mofa a M. de G. M. o que mate a un criado para huir de Saint-Lazare, tras amenazar al superior que le había tratado con gran benevolencia. Cuenta en su haber con actos de hipocresía, engaño, robo y un asesinato. Su conducta en nada difiere, en cuanto a los resultados de la de Lescaut, el brutal hermano de Manon y, sin embargo, ambos son presentados por el narrador como radicalmente distintos. La diferencia está en que Lescaut no tiene «principes d'honneur»⁹⁴. Des Grieux justifica todas sus acciones por la corrupción del medio en que vive, por su destino y por la pasión que lo arrastra: los verdaderos culpables son siempre la sociedad, las circunstancias y los demás. Su moral es una moral de la intención: puesto que sus intenciones son rectas, poco importa la malignidad de los actos. Como señala Raymond Picard, su moral es *esencialista* y no *existencialista*. Des Grieux y Manon son esencialmente buenos hagan lo que hagan: «Il ne faut donc pas les juger sur ce qu'ils font, mais sur ce qu'ils sont»⁹⁵. La primera persona consigue que, como pide des Grieux al *Homme de qualité* al iniciar su relato, se compadezca al protagonista al menos tanto como se le condena⁹⁶, aunque no faltaron lectores más avisados que, como Montesquieu, comprendieron que «Le héros est un fripon et l'héroïne une catin»⁹⁷. En la novela en primera persona, las palabras del narrador, además de *relatar unos hechos*, sirven para *caracterizar* al personaje pero todo el esfuerzo de Prévost se dirige a que el lector comprenda al protagonista y lo juzgue con mirada más benevolente de lo que cabría esperar. La complejidad de la obra —y el acierto del autor— está en el abismo insalvable que separa las palabras del protagonista de sus acciones. Como vio Picard⁹⁸, el protagonista habla como un héroe trágico; se siente impulsado por un destino adverso, proclama su inocencia y honradez, pero sus acciones son las de un pícaro. Su lenguaje es el de la literatura noble anterior, su habla es lo único que conserva de su condición noble, su conducta es plebeya y picaresca. Con Prévost se confunden los dos tipos de novela de su época (noble/cómica, picaresca, etc.) antes perfectamente diferenciadas: adopta el lenguaje de la novela elevada, la dignidad de los sentimientos de ésta y los hechos de la picaresca.

La novela en primera persona no supone necesariamente una visión del mundo única⁹⁹: como en la autobiografía real, lo más frecuente es, por el contrario, que el narrador proyecte su conocimiento presente sobre su actualización del pasado al recrearlo, como hacen Marianne y des Grieux, o al juzgarlo, a la manera de Guzmán o de Robinson¹⁰⁰. Pero, en todos los casos considerados, el narrador utiliza su

⁹³ Ed. cit., págs. 42-43.

⁹⁴ Ed. cit., pág. 513.

⁹⁵ Intr. a la ed. cit., pág. CX. Cfr. también Grahame C., Jones, «*Manon Lescaut*, la structure du roman et le rôle du chevalier des Grieux», en *R. H. L. F.*, 71 [1971], págs. 425-438.

⁹⁶ «Je suis sûr qu'en me condamnant, vous ne pourrez pas vous empêcher de me plaindre», ed. cit., pág. 16.

⁹⁷ Citado por R. Picard, Intr. a la ed. cit., pág. XCIV.

⁹⁸ Intr. a la ed. cit., págs. CXXX-CXXXV. Destaca la influencia del lenguaje trágico sobre des Grieux.

⁹⁹ Cfr. Gérard Genette, *Figures*. III. París, Seuil, 1972, págs. 214-215. El autor emplea el término *focalización*. He preferido *visión del mundo*, pues *focalización* se utiliza para designar al personaje elegido como centro a partir del que se considera la historia.

¹⁰⁰ Pouillon establece una distinción entre dos tipos de autobiografía basada en este principio: en los *recuerdos* el narrador se esfuerza por *estar con* aquel que fue, es el caso de

conocimiento presente al narrar los hechos pasados. Guzmán y Robinson, sobre todo, insisten sobre la distancia que separa el yo maduro del yo juvenil para destacar la enseñanza de la obra. También lo hace Moll, pero en esta obra la información posterior es utilizada también, con mayor insistencia, para anunciar una desgracia y en Prévost o en Marivaux es uno de los principales recursos utilizados por el autor para introducir el suspense en su obra¹⁰¹. Un rasgo típico de la autobiografía se emplea con un fin esencialmente novelesco o didáctico.

La verosimilitud exige que el relato autobiográfico incluya sólo los sentimientos o acciones accesibles al narrador. El principio es escrupulosamente observado en estas obras: cuanto no pudo ser conocido directamente por el protagonista se presenta como mera conjetura o se indica cómo lo llegó a saber¹⁰². El autor no puede intervenir a través de su personaje¹⁰³. La utilización que Prévost hace de este principio es uno de los grandes aciertos de su obra. Un narrador en tercera persona se habría visto en la obligación de definir el carácter de Manon, pero des Grieux sólo conoce su conducta y deduce de ella sus sentimientos y pensamientos de la forma que le es más favorable. Al descubrir el engaño de Manon con M. de B. y que ella ha sido causa de su separación, ante las burlas de su padre por su complacencia y su escasa habilidad para conservar sus conquistas amorosas¹⁰⁴, des Grieux justifica a su amante de la manera más literaria posible: considera que M. de B. la ha seducido «por un charme ou un poison»¹⁰⁵. Dos nuevas infidelidades no bastan para desarmar al tenaz caballero: «Elle pêche sans malice, disais-je en moi-même; elle est légère et imprudente, mais elle est droite et sincère»¹⁰⁶.

Stendhal en su autobiografía, mientras que en las *memorias* el narrador se ve por detrás, se juzga, justifica y polemiza, como hace Saint-Simon (*op. cit.*, págs. 50-53). Evidentemente no siempre es fácil distinguir estos dos tipos. En el caso de *Guzmán* o de *Robinson* los personajes se juzgan y se critican principalmente.

¹⁰¹ Todos estos valores se entremezclan en todas las obras consideradas por lo que únicamente puede hablarse de aspecto predominante. Así recordaré algunos ejemplos de textos diversos en los que sirve para crear el suspense:

«Pedí por la cuenta. Mi compañero dijo que la dejase, que él daría recaudo. Híceme a una parte, dejélo, creyendo ser amistad y que de tan poco escote no me lo quería repartir» (*Guzmán de Alfarache*, ed. de Fr. Rico, en *La novela picaresca española*, t. I, Barcelona, Planeta, 1970², pág. 178, I, I, 6).

«It was a base Design I went with, that I must confess, tho'I was invited thither with a Design much worse, as the Sequel will discover» (*Moll Flanders*, ed. cit., t. I, pág. 149).

«Nous étions dans le délire du plaisir, et le glaive était suspendu sur nos têtes» (*Manon Lescaut*, ed. cit., pág. 151).

¹⁰² Fr. Rico ha estudiado cómo el autor del *Lazarillo* logra no contravenir este principio en el *Tractado II.º* en el que relata el golpe que recibió el muchacho del clérigo de Maqueda y lo que ocurrió durante los tres días que estuvo sin sentido: Lázaro presenta sus afirmaciones como conjeturas, deducciones o basándose en el relato que luego oyó a su amo (*La novela picaresca y el punto de vista*, págs. 38-39). Acerca del mismo procedimiento en el *Guzmán*, cfr. Fr. Rico, Intr. a la *Novela picaresca española*, t. I, pág. CXIV, n. 10. También los restantes autores se esfuerzan por adecuar su relato a los conocimientos de su protagonista. Así, hablando del robo cometido por su madre antes de su nacimiento que provocó su deportación a las colonias, Moll declara: «The Circumstances are too long to repeat, and I have heard them related so many Ways, that I can scarce tell which is the right Account» (ed. cit., t. I, pág. 2), etc. Marianne tampoco olvida señalar quién le contó lo que ella no pudo ver: «Ma foi, reprit-il (car Mme de Miran me l'a conté elle-même)...» (ed. cit., pág. 419); etc.

¹⁰³ No todos los autores fueron tan escrupulosos con este principio: no lo es Quevedo en el *Buscón* (Fr. Rico, Intr. al *Lazarillo*, pág. LXVI). Goldknopf reprocha a Joseph Conrad el intervenir a través del protagonista para ampliar el campo intelectual de una historia sencilla (*op. cit.*, pág. 80).

¹⁰⁴ «C'est grand dommage, mon pauvre Chevalier, de te faire entrer dans l'Ordre de Malte, puisque tu as tant de disposition à faire un mari patient et commode» (ed. cit., pág. 33).

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág. 35.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 148.

Al focalizar el relato sobre el narrador, la novela en primera persona se convierte fácilmente en *novela de personaje*. Las demás figuras quedan reducidas a meros bosquejos esquemáticos: es una de las constantes de la picaresca, desde el *Lazarillo* a sus descendientes extranjeros, *Gil Blas* o *Moll Flanders*. Lo mismo cabría decir de Robinson, que ocupa sólo —como cabría esperar— el escenario de su historia, y de Marianne: incluso Valville, en torno a quien gira todo el minucioso relato de la protagonista, es un tipo escasamente perfilado. Sólo interesa en la medida en que sus acciones repercuten sobre Marianne. La presencia de Manon es muy superior a la de cualquier otro personaje secundario, pero es también una figura escasamente definida. El claroscuro en que la envuelve el autor es uno de los atractivos de su figura. Sólo así es posible sostener su esencial bondad en medio de su conducta reprochable. Se ha observado que no existe descripción física de la protagonista¹⁰⁷. Únicamente se nos indica la impresión que causa en cuantos la ven, incluso en el sensato *Homme de Qualité*, que la descubre en la poco honrosa carreta que la transporta hacia el Havre-de-Grâce, donde será deportada a América¹⁰⁸. No se ha visto que la vaguedad de su retrato físico es imagen de la vaguedad de su retrato moral¹⁰⁹. Manon escapa a toda posibilidad de definición. La mezcla de bondad y malicia que encierra permanece oculta a la mirada del lector como a la de des Grieux. Su conducta es la de una pícara. Manon practica con la mayor naturalidad del mundo el engaño, la prostitución y el robo a sus amantes. Es mucho más atrevida que Moll, que sólo en una ocasión robó, con grandes escrúpulos, a un amante pasajero y que no recurre a la prostitución como medio de vida. Ella misma es responsable de cuantas calamidades le sobrevienen. Su mala inclinación, de la que es consciente¹¹⁰, es tan constitutiva de su ser que cuando en América lleva una vida ordenada, el personaje palidece, pierde su iniciativa e interés. La novela languidece y acaba con su muerte: una Manon fiel y honorable es inconcebible. La mirada de des Grieux y el convencimiento con el que afirma su bondad la distingue de toda la galería anterior de pícaras. Manon tuvo la fortuna de que Prévost no pusiese en su boca el relato de su vida, sino que eligiese a su amante para darnos cuenta de su desdichada historia.

¹⁰⁷ Sólo en una ocasión aparece un vago retrato. Al comparar la joven que Manon le ha enviado para consolarlo de su ausencia, des Grieux comenta: «elle était extrêmement jolie, ... Mais je n'y trouvai point ces yeux fins et languissants, ce port divin, ce teint de la composition de l'Amour, enfin ce fonds inépuisable de charmes que la nature avait prodigués à la perfide Manon» (ed. cit., pág. 135). Fr. Deloffre y R. Picard lo comparan con los exactos retratos de las protagonistas de *Les Illustres Françaises* de Challes (ed. cit., pág. 135, n. 1).

¹⁰⁸ Ed. cit., págs. 11-12. Su aspecto le hace pensar en una persona *du premier rang*. En la primera edición su impresión era todavía más favorable pues confesaba que la había confundido con *une princesse* (Cfr., *ibid.*, pág. 12, n. 1).

¹⁰⁹ Para R. Picard esta ausencia de descripción permite dejar vagar la imaginación del lector que puede imaginarla a su capricho. La función de estos rasgos imprecisos es únicamente la de exaltar la imaginación del lector (Intr. a la ed. cit., págs. XCIX-C). Su interpretación es sin duda válida pero no agota el sentido de este efecto. No conocemos nunca los verdaderos sentimientos ni los motivos de su conducta, ni sus pensamientos mientras que los llegamos a conocer al final de *Les Illustres Françaises*.

¹¹⁰ En el primer encuentro con des Grieux confiesa que sus padres la envían a Amiens para entrar en un convento «pour arrêter sans doute son penchant au plaisir» (ed. cit., pág. 20).

IV. LA FORMA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

La novela autobiográfica puede adoptar formas muy diversas: a) el relato puede fingir ser una narración oral o escrita; b) puede coincidir o no el narrador con el protagonista de la historia; c) coincidir supuestamente el narrador o no con el autor; d) incluir a un interlocutor (relato oral) o destinatario (relato escrito) dentro de la historia. En cada una de las novelas consideradas, el contenido de la obra, además de razones externas, ha orientado la elección de cada una de estas formas.

No bastaba que Lázaro contase su vida. Había que justificar tan insólito —e ininteresante— relato, lo que el autor hace utilizando el procedimiento de la *carta*: escribe para satisfacer la curiosidad de *Vuestra Merced*, de quien su protector, el arcipreste de San Salvador, es «servidor y amigo»¹¹¹. Se han señalado los precedentes antiguos coetáneos de este procedimiento¹¹². Existen también ejemplos en la Edad Media de autobiografía verdadera escrita en forma de carta-confesión justificativa como la *Historia calamitatum* de Abelardo (compuesta hacia 1129) que adopta la forma de epístola a un amigo¹¹³.

Tal vez la justificación del *Lazarillo* contenga ciertos matices irónicos, pues es sin duda insólito que *Vuestra Merced* inquiera a tan menguado personaje acerca del caso si no es en tono de mofa¹¹⁴. La obra no es sino la edición inesperada de esta carta que ha recibido *Vuestra Merced*. El *Guzmán* prescinde de la ficción de la carta. El que en su aventurera vida hizo estudios que le capacitan para coger la pluma no necesita más justificación de su relato, además del ejemplo del *Lazarillo*, que su afán moralizador que tan copiosamente explaya en su obra. La carta no es frecuente en la picaresca posterior aunque existe algún caso. La fórmula reaparece, por ejemplo, en algunos manuscritos del *Buscón*, donde la *Carta dedicatoria* dice «Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida...»¹¹⁵ pero, como se ha señalado¹¹⁶, es mero recuerdo del *Lazarillo* y se ha convertido ya en una fórmula vacía. En realidad, Lázaro y Guzmán habían impuesto el género del pícaro que cuenta su vida por lo que los autores posteriores no necesitaban ya justificar lo que ya no era insólito y contaba con la aceptación del público.

El *Lazarillo* adopta la forma de una carta por lo que la alusión final a las Cortes de Toledo puede deberse, como apuntó Manuel J. Asensio, a la costumbre de fechar la epístola¹¹⁷. Al destacar el carácter de *carta* del *Lazarillo*, Claudio Guillén la llamó *epístola hablada* «porque parece que escuchamos, de hurtadillas, la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector» y destaca las formas

¹¹¹ Ed. cit., pág. 78.

¹¹² Cfr., *supra*, n. 58 y 59.

¹¹³ Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, pág. 107.

¹¹⁴ Sobejano apunta que es una epístola «enviada a un gran señor para que se divierta leyéndola a un círculo de amigos», en «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», pág. 470.

¹¹⁵ Francisco de Quevedo, *La Vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. crítica y estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1965, pág. 11. Aparece sólo en los manuscritos de Córdoba y Santander.

¹¹⁶ Lázaro Carreter analiza cómo los autores posteriores no entendieron que Lázaro y Guzmán nos cuentan su vida para que entendamos su situación actual («*Lazarillo*», págs. 193-229); también F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, págs. 114-141. G. Sobejano rebate en parte esta opinión, «El Coloquio de los Perros en la picaresca y otros apuntes», en *HR*, 43 [1975], págs. 25-41, pág. 32.

¹¹⁷ «La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», en *HR*, 27 [1959], págs. 78-102.

oirá, habrá oído del texto¹¹⁸. Pero el tono coloquial de la obra no supone necesariamente que el autor deseara aparentar un relato oral. El tono era frecuente en la correspondencia privada de la época y posterior e incluso en la literatura epistolar subsiguiente. También el estilo de Marianne es coloquial, su habla se acerca a la charla de los salones de su época con su gusto por las *pointes* y justifica su locuacidad, sus innumerables reflexiones, apelando a que sigue el tono de la *conversación*: «je n'ai garde de songer que je vous fait un livre...; je m' imagine que je vous parle, et tout passe dans la conversation»¹¹⁹. El relato en primera persona adopta en general un estilo más sencillo e incluso negligente: así durante mucho tiempo se dijo que Proust escribía mal. El tono coloquial del *Lazarillo*, su espontaneidad, era el estilo más adecuado para el tipo de aventuras relatadas: su contenido no era el de las novelas «serias» de la época, su estilo tampoco podía ser el mismo. Lázaro Carreter manifestó sus dudas acerca del carácter *hablado* de la epístola¹²⁰, aceptado por F. Rico¹²¹, quien apunta que sería lógico suponer a Lázaro analfabeto¹²². Pese a cuanto de inverosímil pueda tener ver al pregonero manejando la pluma con tanta soltura, el relato se presenta como carta escrita¹²³. Además, en el caso de Lázaro, la ficticia confusión entre autor y personaje se acentúa con el *anonimato* de la obra que está probablemente motivado por necesidades internas, por el deseo de conferir mayor impresión de veracidad a la autobiografía¹²⁴, como ocurrió más tarde con *Les Lettres Portugaises*. No es, por otra parte, la única novela que puede plantear, al lector quisquilloso, el problema de cómo ha pasado la palabra al libro. Un problema en cierto modo semejante plantea *L'Étranger* de Camus: ¿cuándo se sitúa el tiempo de la escritura?¹²⁵ La escritura se acepta como una convención narrativa más en el relato en tercera persona, no así en la historia de forma autobiográfica. El autor del *Lazarillo* se preocupó de justificar que semejante personajillo contase su vida sin inquietarse de cómo podría escribirla. Autores posteriores utilizaron justificaciones más completas, hablando de cartas encontradas, etc., que hoy nos parecen, sin embargo, más convencionales.

También en el *Guzmán* existe identificación entre el autor supuesto y el personaje mientras que Defoe y Marivaux se presentan como editores. Defoe utiliza en todas sus novelas la forma autobiográfica, sin destinatario interno. Y añade un prólogo en el que a lo sumo afirma corregir algo el estilo para hacerlo más recatado, como en *Moll Flanders*, o insinúa no poder garantizar que el protagonista fuese plenamente veraz al narrar su historia (*Colonel Jack, Roxana*¹²⁶). El prólogo le sirve para incrementar el aspecto de «historia verdadera» de su obra, pues *Robin-*

¹¹⁸ «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», en HR, 25 [1957], págs. 264-279, pág. 268 y n. 12.

¹¹⁹ Ed. cit., pág. 36.

¹²⁰ *Op. cit.*, pág. 42.

¹²¹ Intr. a su ed., pág. XLIII.

¹²² *Ibid.*, pág. XV.

¹²³ Bataillon señaló que el autor habría podido decir cómo había hallado la historia de Lázaro o si la había oído de boca del protagonista pero que había preferido prolongar el artificio autobiográfico (*Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*. Trad. esp. Salamanca, Anaya, 1973², pág. 11).

¹²⁴ A. Castro destacó ya este rasgo: «Autobiografía de Lázaro y anonimato, dos caras de un mismo hecho» (*op. cit.*, pág. 119); «El autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato» (*Ibid.*, pág. 145). Su hipótesis fue aceptada por Lázaro Carreter («*Lazarillo*», pág. 21). También Fr. Rico considera que constituye «un rasgo de estilo» (Intr. a su ed., página XVI).

¹²⁵ Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978², págs. 114-121.

¹²⁶ Goldknopf, *op. cit.*, pp. 42-44.

son narraba una aventura tan extraordinaria que no necesitaba ser justificada ante un público aficionado a los reportajes periodísticos y que conocía relatos verídicos de hechos similares. En el prólogo de *Robinson* insiste sobre el fin religioso de la obra y no cabe duda —considerando el tono moralizante del primer *Robinson*— de que tenía un fin didáctico además de práctico. El tono moralizante irá desapareciendo en sus obras siguientes y en *Moll Flanders* es meramente una convención más del género: las poco ejemplares vidas de pícaros se justificaban recurriendo al valor de advertencia que tenían para el lector¹²⁷.

La Vie de Marianne es un conjunto de cartas (cada carta se corresponde con una de las partes que fueron apareciendo sucesivamente). La protagonista escribe a una amiga de la que nada sabemos salvo que se divierte leyendo sus cartas y que en ocasiones las muestra a un círculo de amigos. Además el autor pone buen cuidado en señalar cómo llegó a él el manuscrito: lo recibió de un amigo, declara en el *Advertissement*, y se limitó a retocar «quelques endroits trop confus et trop négligés»¹²⁸. Posteriormente el supuesto amigo nos explica cómo encontró el texto en un armario de una casa de campo recientemente adquirida¹²⁹. Por su forma de cartas, Marivaux prelude el triunfo de la novela epistolar —tanto en Francia como en Inglaterra— unos años después.

La forma de *Manon Lescaut* es más arcaica. Es un relato intercalado en la novela de apariencia autobiográfica, las *Mémoires et Aventures d'un Homme de Qualité qui s'est retiré du monde*¹³⁰. El marqués de Renoncour (el *Homme de Qualité*) lo escucha de boca del caballero des Grieux, aunque lo relega al final de su relato para no interrumpirlo con digresiones innecesarias¹³¹. El destinatario es un personaje creado y no el autor supuesto como en la *Utopía* de Tomás Moro. Entre el autor y el relato se introduce el filtro del *Homme de Qualité*, que lo transcribe, convencido de su utilidad como advertencia contra las calamidades que puede provocar la pasión. Prévost sigue la técnica del relato intercalado, ya utilizada en el *Asno de oro* de Apuleyo (*Historia de Psiqué*) y muy frecuente en la novela española del Siglo de Oro. En este sentido su novela está más cerca de la *Historia del Abencerraje* y de la *hermosa Jarifa*, insertada en una edición de 1561 de la *Diana* de Montemayor (así se conoció en Francia), de las novelas breves incluidas en el *Guzmán* o en *Quijote* que de *Les Illustres Françaises* de Robert

¹²⁷ Esta intención didáctica —real en el *Guzmán*— es una declaración huera en muchos de sus sucesores, ya en el *Libro de Entretenimiento de la Picara Justina* de Francisco López de Ubeda (1605), publicado poco después de la 2.ª parte del *Guzmán* (1604). En el Prefacio de *Moll Flanders*, el autor apunta que la conversión final de Moll y su penitencia no fue tan grande en sus últimos años como poco antes: «[She] was not so extraordinary a Penitent, as she was at first; it seems only that indeed she always spoke with abhorrence of her former Life, and of every Part of it» (ed. cit., pág. XI). No podemos entrar en la discusión de si existe o no ironía en la obra pero en todo caso el autor es consciente de que el aspecto moralizante ha quedado sin contenido. En diversas ocasiones la protagonista afirma: «But it is none my Talent to preach» (*Ibid.*, I, pág. 64), etc.

¹²⁸ Ed. cit., pág. 5.

¹²⁹ Ed. cit., pág. 7. Marivaux, que incurte en otros errores en esta obra cuyas partes aparecieron a lo largo de once años, olvida a veces la ficción adoptada y hace hablar a su Marianne de *parties* en lugar de «cartas» (ed. cit., pág. 161, pág. 166, etc.). También las *Lettres portugaises* recogen diversas cartas pero así como en ellas cada epístola refleja únicamente el estado de ánimo del momento de la escritura, las de Marianne son una auténtica autobiografía por entregas en la que el autor pone especial cuidado de intensificar el suspense al final de cada parte. La pluralidad de cartas en *La Vie de Marianne* se debe únicamente a la necesidad de adaptarse a una publicación discontinua.

¹³⁰ Constituye su tomo VII.

¹³¹ Declara, en el *Avis de l'auteur des Mémoires d'un Homme de Qualité*, hacerlo para evitar las «circunstancias» (es decir, digresiones) que recargarían el relato sin ser esenciales para su entendimiento, siguiendo el precepto de Horacio y del sentido común (ed. cit., págs. 3-4).

Challes, que se considera su precedente directo¹³². En Francia la técnica de la novela breve intercalada en un extenso relato había hecho fortuna en el XVII, como muestra el *Roman comique* de Scarron¹³³, y gozaba todavía de favor: Marivaux introduce la *Histoire de Tervire*, la religiosa que cuenta su vida a Marianne para consolarla de la infidelidad de Valville, en *La Vie de Marianne* y utiliza el mismo procedimiento en otras novelas¹³⁴.

Prévost emplea incluso la fórmula que los preceptistas renacentistas y clásicos consideraban como la más idónea para la épica y la gran novela, el comienzo *in medias res*, que contaba por los ilustres precedentes de la *Odisea*, la *Eneida* y la *Historia Etiópica*. Los preceptistas italianos lo recomendaban insistentemente como también el Pinciano y los teóricos franceses¹³⁵. En Francia llegó a convertirse en un precepto casi obligatorio, pues aparece incluso en el *Roman comique*. Comienza a sentirse una fórmula convencional hacia 1660¹³⁶, pero Mme. de La Fayette lo

¹³² Fr. Deloffre ha destacado esta relación (Intr. a la ed. cit., págs. LXXVI-LXXXII). Aunque no se trata de negar esta influencia, *Les Illustres Françaises* (aparecidas sin nombre de autor y atribuidas a Robert Challes) es una novela de forma muy distinta. En principio vuelve a la vieja técnica de los relatos enmarcados pero con una novedad esencial: los personajes narran su propia vida (o la de algún miembro del grupo vivo o desaparecido) con lo que se completa la historia de muchos de ellos o recibe una interpretación diferente con el relato de los otros. Además de la novedad que suponía situar sus historias en medios burgueses parisinos y narrar aventuras cotidianas, su interés esencial está en el descubrimiento del *perspectivismo* que su técnica le permite.

¹³³ Planteaba, sin embargo, el problema de introducir una digresión dentro del relato, lo que los preceptistas condenaban con frecuencia. Esto explica que sea más frecuente antes de 1660 (aproximadamente) que durante el período clásico propiamente dicho.

¹³⁴ Así la *Histoire du Solitaire* en *Pharsamon*.

¹³⁵ Horacio había declarado:

Semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit.

De Arte Poetica, vv. 148-149 (en *Épîtres*. Texte établi et trad. par François Villeneuve. París, Les Belles Lettres, 1961⁴, pág. 210). Evidentemente entendemos *in medias res* en sentido amplio ya que sin comenzar exactamente por la mitad, la *Odisea* y la *Eneida* alteraban el discurrir cronológico del relato. Entre los preceptistas de la novela italianos, Giraldo Cintio consideraba acertado comenzar el relato *in medias res* cuando se narraba una única acción principal, aunque pensaba que lo esencial era comenzar con el hecho más importante (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*, en *Discorsi*. Vinegia, Gabriel Ciolito de Ferrari et Fratelli, 1554, págs. 18-25); etc. En España la cuestión suscitó una ardua polémica entre Cascales que, siguiendo la autoridad de Minturno, optaba por dejar libertad al poeta para iniciar el relato por el hecho juzgado más interesante y González de Sepúlveda (A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pág. 283). El Pinciano aconsejaba comenzar por «cosa insignie» (*op. cit.*, t. II, pág. 89), pero como observaba que Homero y Virgilio, aunque alterando el orden cronológico, no empezaban exactamente por la mitad, lo que propiamente sólo hacía Heliodoro (*ibid.*, t. III, pág. 207), consideraba que lo mejor era no iniciar el relato por el principio sin por ello hacerlo exactamente por la mitad (*ibid.*, t. III, pág. 209). En Francia, Scudéry alababa el procedimiento de iniciar el relato en forma no cronológica porque tenía la ventaja «de donner de la suspension au Lecteur dès l'ouverture du Livre» («Préface» de *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, París, de Sommaville, 1641, t. I). Para Pierre-Daniel Huet parece ser un precepto indispensable en la novela puesto que critica *Las Babilónicas* de Yámblico por no seguirlo (*Traité*, pág. 43). En la época clásica el P. Le Bossu y el P. Rapin lo exigen en toda epopeya (P. Le Bossu, *Traité du Poème épique*, París, Michel Le Petit, 1675, 2 vol., t. I, pág. 378; P. René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*, ed. crit. de E. T. Dubols, Ginebra, Droz, 1970, pág. 80).

¹³⁶ Así en 1666 Furetière se mofa del procedimiento en su *Roman bourgeois*: «Je ne veux point faire aussi des fictions poétiques, ny écorcher l'anguille par la queue, c'est à dire commencer mon histoire par la fin» (en *Romanciers du XVII.^e siècle*, ed. Antoine Adam, París, Gallimard, «La Pléiade», 1958, pág. 903). También Du Plaisir prefiere el orden cronológico (*Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des Scrupules sur le Style*, ed. Philippe Hourcade, Ginebra, Droz, 1975, pág. 46). Sin embargo, años antes Charles Sorel había subvertido el orden cronoló-

utiliza todavía en su *Zaïde*, y si prescinde de él en *La Princesse de Clèves* es porque sigue la técnica de la *histoire* o *nouvelle*¹³⁷. La picaresca, que no aspiraba a ser «gran novela», rompió muy pronto con esta técnica. El *Lazarillo* contaba una historia tan nimia que no parecía necesario recurrir al procedimiento épico, aunque el autor alude a este tipo de comienzo que gozaba de tanto favor entre los cultos («parescióme no tomalle por el medio, sino del principio»¹³⁸). El *Lazarillo* adopta el procedimiento típico de la historia y de la autobiografía (salvo raras excepciones, como recientemente el *Roland Barthes par Roland Barthes*, que encierra algo de juego y de afán de novedad). También el *Amadís* y la novela caballeresca seguían normalmente el orden cronológico del relato, pero en este caso por reminiscencias medievales, pues los relatos de la Edad Media rehuían el comienzo *in medias res*¹³⁹.

En el siglo XVIII el procedimiento se siente ya anticuado aunque la destreza de Prévost lo hace apenas perceptible: esta fugaz visión de los protagonistas de la historia en el momento de la deportación de Manon a América sirve como anuncio y preparación de la atmósfera trágica. Desde principios del siglo biógrafos y novelistas afirmaban que debía seguirse el orden cronológico¹⁴⁰. En *Manon Lescaut* se utiliza el viejo procedimiento según el modelo que años después defendería Balzac: como un encuentro extraordinario que suscita la curiosidad del *Homme de Qualité*¹⁴¹.

Prévost es tradicional en la forma elegida para su novela, el relato intercalado, lo que muy pronto pasó desapercibido por haberse leído la novela desgajada de las *Mémoires d'un Homme de Qualité*. Lo es también en su concepción de la ficción, pues todavía en 1731 veía la novela como un género que *enseña deleitando*.

En los primeros ejemplos de la novela moderna en primera persona, el narrador coincide siempre con el protagonista. En obras posteriores será a veces un

gico del relato en su *Histoire comique de Francion*, a pesar de ser esencialmente una novela picaresca, lo que muestra el auge del procedimiento del comienzo no cronológico del relato en la primera mitad del XVII.

¹³⁷ Por otra parte, el procedimiento del inicio del relato no cronológico reaparece en diversas obras de los últimos decenios del XVII y de principios del XVIII, posteriores a *La Princesse de Clèves* o al tratado de Du Plaisir (Cfr. R. Godenne, *Hist. de la nouv. fr.*, págs. 108 y 145). Así Prévost adopta una fórmula ya arcaica pero que todavía estaba muy extendida. El procedimiento no desapareció totalmente en los siglos siguientes. En el siglo XVIII el inglés Beattie lo justificaba apelando a razones artísticas y psicológicas. Mucho más tarde Ford y J. Conrad señalarían que en la vida el relato nunca se presenta de un tirón, con argumentos en cierto modo análogos a los de Balzac, que veremos posteriormente (Mendilow, *op. cit.*, págs. 19-20).

¹³⁸ Ed. cit., pág. 7.

¹³⁹ Así el *Roman d'Enée* francés del siglo XII restablece el orden cronológico y se inicia con la caída de Troya, apartándose del modelo de la *Eneida*.

¹⁴⁰ Cfr. M. J. S. Spink, «Chronologie et composition thématique dans les ouvrages à forme biographique et autobiographique au XVII.^e siècle», en *Cahiers de l'Ass. Int. des Etudes fr.*, 19 [1967], págs. 115-128, pág. 120. Sin embargo, pervivía el procedimiento contrario como hemos señalado.

¹⁴¹ Analizando los inconvenientes de su vasto proyecto novelesco, observa que los lectores conocerán la mitad de una vida antes que su comienzo o el nacimiento después de la muerte, pero ve que así ocurre también en la vida real: «D'abord, il en est ainsi dans le monde social. Vous rencontrez au milieu d'un salon un homme que vous avez perdu de vue depuis dix ans: il est premier ministre ou capitalista, vous l'avez connu sans redingote, sans esprit public ou privé, vous l'admirez dans sa gloire, vous vous étonnez de sa fortune ou de ses talents; puis vous allez dans un coin du salon, et là, quelque délicieux conteur de société vous fait en une demi-heure, l'histoire pittoresque des dix ou vingt ans que vous ignorez. Souvent cette histoire scandaleuse ou honorable, belle ou laide, vous sera-t-elle dite, le lendemain ou un mois après, quelquefois par parties. Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tuot y est mosaïque» (Balzac, *La comédie humaine*. Préface de Pierre-Georges Castex. Présentation et notes de Pierre Citron. París, Seuil, «L'Intégrale», t. I, 1965; «Préface» a la ed. de *Une fille d'Eve* [1839]).

testigo o un personaje secundario: en *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brönte, por ejemplo, el narrador (Lockwood) sólo alcanza a presenciar el final de la historia que constituye la materia de la novela y que conoce a través del relato oral de una criada de la familia. También en la intención de Prévost coincidían narrador y protagonista. Él compuso en un principio la *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Para explicar la degradación del caballero con toda verosimilitud, destacó los encantos de Manon. Muy pronto los lectores prefirieron la infiel y ambigua Manon a su pasivo amante y la novela pasó a ser conocida bajo el título de *Manon Lescaut*. Muy a pesar suyo Prévost inició la técnica del relato en primera persona narrado por un personaje otro que el protagonista y los lectores recordaron de su obra la fuerza de la pasión y la fascinación del amor mucho más que los horrores del vicio. El clásico abate Prévost se convirtió de esta forma en precursor del Romanticismo.

V. CONCLUSIÓN

Decía Croce que la literatura de los últimos cinco siglos tenía el aire de una gran confesión por lo que su obra capital era la autobiografía de Rousseau¹⁴². Si toda la literatura moderna no es una confesión, podemos al menos aceptar que el género literario más importante en la actualidad (la novela) surgió en su forma moderna como una confesión. También se ha apuntado que las mejores novelas escritas en primera persona son más bien buenas novelas que grandes novelas, porque carecen de temas extraordinarios o de grandes personajes¹⁴³. En realidad habría que invertir este razonamiento: las novelas escritas en primera persona permitieron introducir una materia nueva, en general menos extraordinaria y en ocasiones simplemente trivial. Las primeras novelas europeas modernas se compusieron en primera persona. La forma autobiográfica permitió renovar la novela española del xvi, la francesa e inglesa del xviii, introduciendo temas nuevos y personajes ajenos al mundo noble y heroico anterior. En estos tres casos sólo el *yo* permitió liberar a la novela del convencionalismo de las formas anteriores y abrir el camino a la novela moderna. No supone esto que existan formas novelescas en sí mismas más o menos convencionales, pues depende de las expectativas del público de cada momento que una forma pueda crear más o menos satisfactoriamente la ilusión de realidad. En líneas generales, parece que la primera persona confiere al texto una mayor impresión de veracidad (el lector ingenuo puede interpretarlo como autobiografía del autor), aunque, en contrapartida, dificulta la identificación entre el lector y los personajes¹⁴⁴.

En épocas distintas, en España, Inglaterra y Francia, el *yo* permite crear la novela moderna. Autores deseosos —consciente o inconscientemente— de renovar la ficción y de romper con las convencionales formas novelescas imperantes en su momento, recurren al empleo de la forma autobiográfica por razones, en parte al menos, semejantes. El *yo* permite jugar con la ilusión de que es *historia verdadera*

¹⁴² Benedetto Croce, *Breviario de Estética*. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice. Trad. esp. Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 1979⁸, pág. 126.

¹⁴³ Goldknopf, *op. cit.*, págs. 98-99.

¹⁴⁴ Mendilow señala que la novela en primera persona no puede crear la impresión de *presentitud e inmediatez*, ni explicar los motivos inconscientes del protagonista, ni su propio carácter, etc. (*op. cit.*, págs. 106-109).

y no novela en un momento en que la ficción se desprecia por su falsedad, engaño e inutilidad e incluso su carácter nocivo. El contenido insólito de la historia y la índole del personaje exigían también que él mismo contase unas anécdotas de su vida que sólo él podía conocer y sólo a él podían parecer dignas de un relato. Narradas en tercera persona, con un cronista que se hiciese cargo de la historia, se planteaba el problema de cómo habían llegado hasta él los sucesos y sobre todo de cómo podía haberse interesado por tan vulgar historia. El deseo de *verosimilitud* —que tanto preocupó a los autores del pasado— impulsaba al empleo de la primera persona.

La forma autobiográfica renovó la novela haciendo entrar en ella a personajes más cercanos a la humanidad corriente hasta el punto de que Michel Butor ve como característica del género la *oscuridad del personaje*¹⁴⁵.

La novela en primera persona se inscribe dentro del movimiento renacentista de exaltación del *yo* y de la filosofía que considera que el hombre sólo ve lo que está dentro de él mismo. Así el *yo* permite por vez primera narrar hechos triviales, ya sean acciones (*Lazarillo*) o sentimientos (*Vie de Marianne*). La forma autobiográfica llevaba aparejada la visión subjetiva del relato; se exponía una visión del mundo no definitiva, ambigua; invitaba al lector a considerar con mucha mayor indulgencia las faltas del personaje, pues se veían desde el punto de vista del protagonista mismo y no a partir de los principios de una moral externa al hombre. Es la razón fundamental que impulsó a Prévost a elegir esta forma para su *Manon Lescaut*. La primera persona confiere además a la obra uno de sus mayores atractivos, pues al focalizar el relato sobre la figura del narrador, el personaje femenino se presenta en claroscuro, se rodea de cierta ambigüedad que distingue a Manon de todas las pícaras anteriores a las que se asemeja por su conducta.

La ficción autobiográfica puede adoptar varias formas: la *carta* permite justificar el contenido de la obra y también su escritura misma. Se utiliza en el *Lazarillo* y en *La Vie de Marianne* que, en registros muy distintos, expresan ambos un contenido más nuevo e insólito para su momento: la prueba es que, al parecer, ambos fueron más célebres años después que en el momento de su aparición¹⁴⁶. Mateo Alemán y Daniel Defoe, en quienes la intención didáctica es evidente (en el caso de Defoe al menos en el primer *Robinson*), utilizan la forma de Memorias o Autobiografías, pues ya el *Lazarillo* había abierto el camino del relato trivial en primera persona. Defoe y Marivaux ponen especial interés en presentarse como meros editores, mientras que en *Manon Lescaut* se adopta la forma más tradicional del relato intercalado, aunque la maestría del autor haga de esta obra el más claro precedente de la novela autobiográfica romántica.

El *Lazarillo* se inscribe dentro de un proceso renovador de la literatura que se manifiesta desde el siglo xvi. M. Alemán descubrió algunas de las posibilidades de la obrita y creó un género que por vez primera permitió la entrada en la novela de una humanidad distinta. Su selección fue afortunada, pero como toda selección supuso una limitación de las posibilidades del *Lazarillo*. Por los mismos años realizaba Cervantes una renovación distinta de la novela y ajena a la forma autobiográfica.

La forma aparentemente autobiográfica ha sido pionera en la creación de la novela moderna y en la renovación de las técnicas de su momento, aunque los

¹⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 95.

¹⁴⁶ El *Lazarillo*, a juzgar por las ediciones conservadas, se hizo más popular después de la publicación del *Guzmán* (Cfr. *supra*, n. 81). *La Vie de Marianne* no encontró un cierto número de lectores hasta después del Romanticismo. Su celebridad no se produjo hasta casi nuestro siglo (Cfr. Fr. Deloffre, Intr. a la ed. cit., pág. LXV).

mayores novelistas (Cervantes, Dostoievski, Flaubert, Faulkner, etc.) la hayan rehuido. Tal vez Proust sea la principal excepción. Pero en los siglos XVI, XVII y XVIII la novela en primera persona fue la principal forma que permitió la plasmación en la novela de un universo problemático, no enjuiciado según un único punto de vista, no definitivo; un mundo en el que las cosas cobraban valor no por referencia a verdades abstractas ajenas al hombre, sino por su interés para una conciencia individual. Es cierto que no todas las novelas en primera persona aprovecharon estas posibilidades y que algunas novelas en tercera persona captaron estas complejas relaciones entre el hombre y el mundo (el *Quijote*), pero la forma aparentemente autobiográfica fue el modelo más sencillo para expresar esta diversidad y complejidad de la experiencia humana.

ALICIA YLLERA
Universidad de Sevilla

A N E X O

Un breve cuadro mostrará la elección realizada por cada autor frente a los principales rasgos de la novela en primera persona de esta época. Se distingue: 1) el relato que se presenta como oral o escrito; 2) la coincidencia o no coincidencia del narrador y el protagonista. En el caso de *Manon* no coinciden las intenciones del autor con la interpretación del lector moderno: Prévost quería contar la historia de des Grieux; los lectores se interesan por la vida de Manon. Se ha señalado en el cuadro esta ambigüedad; 3) la coincidencia del narrador con el supuesto autor o bien la presencia de un *editor* que declara publicar un texto encontrado, etcétera; 4) la existencia o no de un interlocutor o destinatario dentro del texto; 5) la existencia del autor real o bien el anonimato de la obra.

	<i>Lazarillo</i>	<i>Guzmán</i>	<i>Robinson</i>	<i>Moll Flanders</i>	<i>Marianne</i>	<i>Manon</i>
Oral	—	—	—	—	—	+
Narrador- protagonista	+	+	+	+	+	±
Narrador- supuesto autor	+	+	—	—	—	—
Destinatario o interlocutor	+	—	—	—	+	+
Autor real	—	+	+	+	+	+

Casi coincidiendo con la iniciación del curso 1982-1983, editado por una colección universitaria de Espasa-Calpe, aparecía el libro *Literatura italiana y española frente a frente*, de Joaquín Arce. Es un libro póstumo. La *Advertencia* del autor que antecede al volumen nos sitúa en los aledaños de la desaparición física de Arce, de su esperanzado recogimiento en la familia sabiéndose en despedida, y nos acerca luego, a través de sus páginas, a lo que fue su ilusionado quehacer por los campos de la literatura comparada, de lo que Arce entendió por literatura comparada, viviéndola y estudiándola en los dos países románicos.

En 1982, Arce no pudo ver ya este libro que tiene un acecho de síntesis de una vida hacia la cátedra y en la cátedra. Lo tiene, incluso, en las citas a pie de página incorporando amigos y olvidando a quienes se apartaron de ese su camino.

Arce, asturiano, con paisaje y grandes amigos asturianos, había nacido en 1923. Como una búsqueda de horizontes y desde la dificultad llegó a Italia, donde con la enseñanza se vincularía a amigos como Oreste Macrí. Y tuvo entre sus preocupaciones, como una latente vocación, su dedicación a la lengua, a los contrastes lingüísticos entre italiano y español. En 1962 obtenía la cátedra de Lengua y Literatura italiana de la Universidad Complutense de Madrid. En su despacho del cuarto piso de la Facultad intentó siempre, con más o menos fortuna, orientar los estudios de Filología Italiana, programar su desarrollo, fomentar vocaciones para la investigación y la enseñanza, promover catedráticos, algunos tan sincera y noblemente vinculados a su vida como Félix Fernández Murga, hoy en la cátedra de Salamanca.

Junto a su dedicación docente, a su entrega a la enseñanza, Arce publicó en el correr de los años más de centenar y medio de trabajos, con premios como el Menéndez Pelayo para su *España en Cerdeña* o el Rivadeneyra de la Real Academia por *El «Aminta» en la traducción de Jáuregui*. Libros de la densidad de *Tasso y la poesía española* o *La poesía del siglo ilustrado* dan medida de su capacidad. Pero no es hora de medir una labor.

Desde la fundación de esta Sociedad, desde los iniciales proyectos de las páginas de esta revista, Arce estuvo con nosotros, sesión tras sesión, y su nombre estaba ya en la primera junta directiva. Al trazar estas líneas de despedida, este nuevo recuerdo, existe también la convicción de que nos costará trabajo no seguir sintiendo su voz, su comunicación, entre las nuestras. Y siempre, sin olvido, miraremos hacia su lugar.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

NUEVA JUNTA DIRECTIVA (1980)

PRESIDENTES DE HONOR:

Dámaso Alonso.
Marcel Bataillon †.
Martín de Riquer.

PRESIDENTE:

Fernando Lázaro Carreter.

VICEPRESIDENTE:

Manuel Fernández-Galiano.

SECRETARIA:

Margarita Smerdou Altolaguirre.

TESORERA:

Ana Vián Herrero.

VOCALAS:

Manuel Alvar, Joaquín Arce, Ricardo Carballo, Fernando de la Granja, Claudio Guillén, Francisco López Estrada, Miguel Ángel Pérez Priego, Antonio Prieto, Mercedes Rolland, Antonio Ruiz de Elvira, Antonio Vilanova y Francisco Ynduráin.

LISTA DE SOCIOS DE LA SELGYC (1982)

- Abad, Francisco.—Facultad de F. y Letras. UNED. C. Universitaria.—Madrid-3.
- Abellán, José Luis.—Plaza Conde del Valle del Suchil, 3.—Madrid-15.
- Alarcos, Emilio.—A. Guisasola, 10.—Oviedo.
- Alexandre, Vicente.—Vicente Alexandre, 4. Madrid-3.
- Aliaga, Francisco.—Valdevarnés, 19.—Madrid-35.
- Alonso, Dámaso.—Av. Alberto Alcocer, 23. Madrid-16.
- Alonso, Margarita.—Tahona, 7, int.—Pozuelo de Alarcón (Madrid).
- Alvar, Antón.—Pez Austral, 15.—Madrid-3.
- Alvar, Carlos.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Murcia.
- Alvar, Manuel.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Málaga.
- Alvar López, Manuel.—M. Ibáñez Martín, 3. Madrid-15.
- Álvarez de Miranda, Pedro.—Reina Mercedes, 17.—Madrid-20.
- Amorós, Andrés.—Bretón de los Herreros, 55. Madrid-3.
- Ares, José.—Donoso Cortés, 19.—Madrid-15.
- Arizmendi, Milagros.—Camarena, 105.—Madrid-20.
- Armisen, Antonio.—Albareda, 6.—Zaragoza.
- Arredondo, M.^a Soledad.—Pintor Rosales, 16. Madrid-8.
- Azcárate, José María.—M. Ibáñez Martín, 4. Madrid-15.
- Bader, Wolfgang.—Lange Zeile 34.—D-8580 Bayreuth.—Alemania.
- Balbín, Concepción.—Av. Generalísimo, 34. Madrid-1.
- Ballesteros, Manuel.—M. Ibáñez Martín, 6. Madrid-15.
- Baquero, Mariano.—Mariano Vergara, 6.—Murcia.
- Baranda, Consolación.—Pirineos, 29.—Madrid-20.
- Barbolani, María Cristina.—El Olivar. Monte Segovia, 9.—Boadilla del Monte (Madrid).
- Barella, Julia.—General Dávila, 8.—Madrid-3.
- Barjau, Eustaquio.—Facultad de Filología. C. Universitaria.—Madrid-3.
- Barrado, María del Carmen.—Eraso, 21.—Madrid-28.
- Benítez, Esther.—Cuevas de Almanzora, 42. Madrid-33.
- Bernabé, Aurea.—Ana Teresa, 45.—Madrid-23.
- Blanch, Antonio.—Pablo Aranda, 3.—Madrid-6.
- Bleuca, Alberto.—Bertrán, 123.—Barcelona-6.
- Bonet, Antonio.—Conde de Xiquena, 12.—Madrid-4.
- Bonet, Laureano.—Concordia, 17-19.—Barcelona-4.
- Borreguero, M.^a Ángeles.—Carretera Cortada, 243.—Canido (Vigo).
- Bosque, Ignacio.—Valladolid, 81.—Madrid-8.
- Bousoño, Carlos.—Reyes Magos, 10.—Madrid-9.
- Bravo-Villasante, Carmen.—Arrieta, 14.—Madrid-13.
- Bru, Margarita.—Joaquín María López, 23.—Madrid-15.
- Bustos, Francisco.—Valderromán, 10.—Madrid-35.
- Bustos, Jesús.—Martínez Izquierdo, 5.—Madrid-28.
- Cabezas, José Luis.—Eloy Bullón, 32.—Salamanca.
- Cacho, Juan Manuel.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Zaragoza.
- Cacho, M.^a Teresa.—Capitán Esponera, 6.—Zaragoza.

- Campos, Jorge.—General Pardiñas, 82.—Madrid-6.
- Canelo, Pureza.—Orense, 35.—Madrid-20.
- Cano, José Luis.—Hortaleza, 118.—Madrid-4.
- Canto, José del.—Av. Maristas, 36.—Salamanca.
- Carballo, Ricardo.—Facultad de Filología.—Universidad de Santiago.
- Carrasco, M.^a Soledad.—Santo Domingo de Silos, 6.—Madrid-6.
- Caso, José Miguel.—Argüelles, 19.—Oviedo.
- Catena, Elena.—Av. de Bruselas, 74.—Madrid-28.
- Cerrillo, Pedro.—Alicante, 4.—Cuenca.
- Cerrolaza, Jaime.—Facultad de Filología. Ciudad Universitaria.—Madrid-3.
- Cid, Jesús.—Serrano, 22.—Madrid-1.
- Cillero, Aurora.—Juanelo, 21.—Madrid-12.
- Coletes, Agustín.—Río Sampedro, 9.—Oviedo.
- Conde, M.^a José.—Fernando el Católico, 44. Zaragoza.
- Contreras, Esperanza.—Bodegas, 6.—Jerez de la Frontera (Cádiz).
- Corona, Gonzalo.—Av. Tenor Fleeta, 85-87. Zaragoza.
- Cots, Montserrat.—Rubinstein, 2.—Barcelona-22.
- Cózar, Rafael de.—Imaginerio C. Lastrucci, 6. Sevilla-2.
- Criado, Joaquín.—Hermanos González Murga, 10.—Córdoba.
- Cuartero, M.^a Pilar.—Asín y Palacios, 17.—Zaragoza.
- Chacel, Rosa.—Paseo de La Habana, 134.—Madrid-16.
- Chiclana, Ángel.—San Gerardo, 12.—Madrid-35.
- Dexeus, Mercedes.—Príncipe de Vergara, 204. Madrid-2.
- Diamante, Guillermo.—Fernando el Católico, 15.—Madrid-15.
- Díaz, Luis.—Gran Vía, 480.—Barcelona-15.
- Díez, Antonio.—Quijote, 43.—Elda (Alicante).
- Dolc, Miguel.—Serrano, 205.—Madrid-16.
- Domenech, Ricardo.—Torrelaguna, 108.—Madrid-27.
- Domínguez, Ana.—General Rodrigo, 3.—Madrid-3.
- Domínguez, Gustavo.—Lucrecio Fernández, 43.—Madrid-35.
- Echeverría, M.^a Dolores.—Juan Bravo, 51.—Madrid-6.
- Egido, Aurora.—Albareda, 6.—Zaragoza.
- Eiriz, Esperanza.—Independencia, 1.—León.
- Elizalde, Ignacio.—Universidad de Deusto.—Bilbao.
- Esgueva, Manuel.—Duque de Medinaceli, 4. Madrid-14.
- Fernández, M.^a Teresa.—Cristóbal Bordú, 29. Madrid-3.
- Fernández-Galiano, Manuel.—Guzmán el Bueno, 88.—Madrid-3.
- Fernández-Montesinos, Manuel.—Campanillas, 19.—Madrid-2.
- Fernández Murga, Félix.—Espoz y Mina, 18. Salamanca.
- Fernández Nieto, Manuel.—Av. Alberto Alcocer, 27. Madrid-16.
- Fernández Ramírez, Salvador.—Cristóbal Bordú, 29.—Madrid-3.
- Fernández-Sevilla, Julio.—Av. Federico Rubio, 55.—Madrid-3.
- Fernández Vallina, Javier.—Facultad de Filología. C. Universitaria.—Madrid.
- Ferrán, Jaime.—Syracuse University. I. I. C. Av. Reyes Católicos, 4.—Madrid-3.
- Ferreras, Asunción.—Canarias, 32.—Madrid-7.
- Flys, Carmen.—Añastro, 21.—Madrid-33.
- Figueiredo, Elisabeth.—Vila Nova da Rainha, 348.—58100 Campina Grande.—Paraíba (Brasil).
- Fontán, Antonio.—Marqués de Riscal, 12.—Madrid-4.
- Gándara, Consuelo de la.—Galileo, 108.—Madrid-3.
- García, Milagros.—Gran Capitán, 5.—Granada.
- García de la Concha, Víctor.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Salamanca.
- García de Enterría, M.^a Cruz.—Av. Islas Filipinas, 38.—Madrid-3.
- García Gual, Carlos.—Ayala, 75.—Madrid-6.
- Garrido, Miguel Ángel.—Duque de Medinaceli, 4.—Madrid-14.
- Gil, Manuel.—Velayos, 20.—Madrid-35.
- Giner de los Ríos, Francisco.—Santa Isabel, 30.—Madrid-12.
- Gómez-Ferrer, Guadalupe.—M. Ibáñez Martín, 1.—Madrid-15.
- Gómez Orbaneja, Emilio.—Modesto Lafuente, 32.—Madrid-3.
- González, Ana.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Cáceres.
- González, Manuel.—S. Isidro, 23.—Majadahonda (Madrid).
- González, Vicente.—Facultad de Filología.—Universidad de Salamanca.
- Granja, Fernando de la.—Quintana, 16.—Madrid-8.

- Guillén, Claudio. — Harvard University. — 401 Boylton Hall. — Cambridge, Mass. 02138 (USA).
- Hernández, María.—Marquesa de Argüeso, 6. Madrid-19.
- Hernández, Mario.—Serrano, 50.—Madrid-1.
- Herreras, Domiciano.—P. Arriola, 10.—Málaga.
- Holgado, Antonio.—Santa María del Mar, 4. Cádiz.
- Holzbacher, Ana María.—Serrano, 218.—Madrid-1.
- Hoz, Javier de.—Pérez Almeida, 11.—Salamanca.
- Huerta, Javier.—Lavapiés, 56.—Madrid-12.
- Hurtado, Antonio.—Casas Blancas, IV.—Madridahonda (Madrid).
- Iglesias, Luis.—General Pardiñas, 6.—Santiago de Compostela.
- Infante, José.—Limón, 1.—Madrid-8.
- Infantes, Víctor.—Reina Victoria, 72.—Madrid-3.
- Janés, Clara.—P. San Juan de la Cruz, 8.—Madrid-14.
- Kuhne, Rosa.—Mirador de la Sierra, 6.—Madrid-35.
- Labandeira, Amancio.—General Yagüe, 57.—Madrid-20.
- Lacadena, Esther.—Blancas, 4.—Zaragoza.
- Lafarga, Francisco.—Comtes de Bell-lloc, 92. Barcelona-14.
- Lafín, Milagro.—Boix y Morer, 3.—Madrid-3.
- Lapesa, Rafael.—M. Ibáñez Martín, 3.—Madrid-15.
- Largo, Mercedes.—Comandante Fortea, 30.—Madrid-8.
- Lázaro, Fernando.—Plaza Conde del Valle del Suchil, 1.—Madrid-15.
- López, Otilia.—Rosario Pino, 8.—Madrid-20.
- López Eire, Antonio.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Salamanca.
- López Estrada, Francisco.—Av. Federico Rubio, 143.—Madrid-20.
- López Jiménez, Luis.—Florestán Aguilar, 1. Madrid-28.
- Louzao, Ramón. — Vallehermoso, 67. — Madrid-15.
- Lucas, Ana. — María Lambillo, 18. — Madrid-27.
- Makowiecka, Gabriela.—Velázquez, 55.—Madrid-1.
- Marco, Joaquín. — Arco Iris, 51. — Barcelona-16.
- Marín, Nicolás.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Granada.
- Mariner, Sebastián.—M. Ibáñez Martín, 5.—Madrid-15.
- Martínez, Juana.—Clara del Rey, 71.—Madrid-2.
- Martínez, José María.—Conde de Toreno, 4. Oviedo.
- Mateu, Francisco Javier.—Asín y Palacios, 17. Zaragoza.
- Mayoral, Marina.—Bretón de los Herreros, número 55.—Madrid-3.
- Michelena, Luis.—Postas, 15.—Vitoria.
- Miranda, José Luis.—Pasaje San Martín de Valdeiglesias, 4.—Madrid-2.
- Miró, Emilio.—Av. de Portugal, 131.—Madrid-11.
- Moll, Jaime.—General Mola, 204.—Madrid-2.
- Monedero, Carmen.—Gaztambide, 26.—Madrid-15.
- Monge, Félix.—Plaza Emperador Carlos, 1. Zaragoza.
- Morales, María Luisa. — Bolonia, 3. — Madrid-28.
- Mozos, Santiago de los.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Granada.
- Muñiz, M.^a Nieves.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Cáceres.
- Muñoz, José Antonio. — Esparter, 3. — Madrid-14.
- Núñez, Antonio.—P. C. Alonso de Aguilar, 6. Madrid-30.
- Nuez, Sebastián de la.—Paseo Largo, 30.—La Laguna (Tenerife).
- Olivares, M.^a Dolores.—Facultad de Filología.—Universidad de Santiago.
- Oltra, José Miguel.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Zaragoza.
- Pacheco, María del Carmen.—C. del Pino, 16. Barcelona-2.
- Pageux, Daniel.—27 Allée de Lithuanie.—35100 Rennes (Francia).
- Palacios, Emilio.—Ribadavia, 14.—Madrid-29.
- Pallarés, Elena.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Zaragoza.
- Pascual, Manuel.—Vía de la Hispanidad, 4. Zaragoza.
- Paulino, José.—Facultad de Filología. Ciudad Universitaria.—Madrid-3.
- Pazo, Adela.—Juan XXIII, 14.—Orense.
- Peira, Pedro.—Isla Cristina, 5.—Madrid-35.
- Pellicer, Rosa.—Paseo Sagasta, 49.—Zaragoza.
- Pérez, Lucrecio.—Salamanca, 4.—San Fernando de Henares (Madrid).
- Pérez, Miguel Ángel.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Cáceres.
- Picard, Hans Rudolf. — Werner-Sombart-Str. 14.—7750 Konstanz, 1 (Alemania).

- Piñero, Pedro.—Agustín Moreto, 27.—Sevilla.
- Polo, Milagros.—Av. Betanzos, 83.—Madrid-34.
- Porqueras-Mayo, Alberto.—4080 Foreing Lang. Bldg.—Urbana, Illinois (USA).
- Poyán, Daniel.—Vegafría, 1.—Madrid-35.
- Pozuelo, José María.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Murcia.
- Prieto, Antonio.—Camino de Valdenigrales, 2.—Pozuelo de Alarcón (Madrid).
- Pueyo, María del Pilar.—Eugenio Salazar, 13.—Madrid-2.
- Pujals, Esteban.—M. Ibáñez Martín, 3.—Madrid-15.
- Raders, Margit.—Av. Flor de Lis, 34.—Torrelodones (Madrid).
- Redondo, Alicia.—Cantalejos, núm. 10.—Madrid-35.
- Regales, Antonio.—Facultad de F. y Letras. Universidad de Valladolid.
- Rengifo, Josefina.—Galileo, 102.—Madrid-3.
- Rey, Alfonso.—Facultad de Filología.—Universidad de Santiago.
- Rico, Francisco.—Santa Teresa, 26.—San Cugat del Vallés (Barcelona).
- Rincón, María Eugenia.—Serrano, 205.—Madrid-16.
- Riquer, Martín de.—Rosario, 22-24.—Barcelona.
- Rodón, Eulalia.—Calle del Mar, 41.—Badalona (Barcelona).
- Rodríguez Agrados, Francisco.—M. Ibáñez Martín, 5.—Madrid-15.
- Rodríguez-Spiteri, Carlos.—Paseo de la Castellana, 28.—Madrid-1.
- Rolland, Mercedes.—Av. Generalísimo, 198.—Madrid-16.
- Rokiski, Gloria.—Rodríguez Sampedro, 9.—Madrid-15.
- Romagosa, Jaime.—Hirschengrabe, 6.—3001 Berna.—Suiza.
- Romera, José.—Joaquín María López, 41-C.—Madrid-15.
- Romero, Elena.—Duque de Medinaceli, 4.—Madrid-14.
- Romero, Leonardo.—Facultad de F. y Letras. Universidad de Zaragoza.
- Rozas, Juan Manuel.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Cáceres.
- Rubiera, María Jesús.—Sánchez Barcáiztegui, número 20.—Madrid-7.
- Rubio, Alejandro.—San Nicolás, 10.—Madrid-13.
- Rubio, Jesús.—Latassa, 22.—Zaragoza.
- Ruipérez, Martín.—M. Ibáñez Martín, 4.—Madrid-15.
- Ruiz, Consuelo.—General Goded, 10.—Salamanca.
- Ruiz, Doris.—Rinconada, 6.—Aravaca (Madrid).
- Ruiz, María del Pilar.—Fernando el Católico, 4.—Madrid-15.
- Ruiz-Malo, Manuela.—María de Guzmán, 59.—Madrid-3.
- Ruiz de Elvira, Antonio.—Poniente, 6.—Madrid-16.
- Sabik, Kazimierz.—Av. de Aster, 23.—Madrid-16.
- Salinas, Jaime.—Don Pedro, 6.—Madrid-5.
- Salvador, Gregorio.—Santa Cruz de Marcenado, 4.—Madrid-8.
- Sánchez, Alberto.—Alcalá, 323.—Madrid-27.
- Sánchez-Vilar, María Isabel.—Juan Montalvo, 13.—Madrid-3.
- Santonja, Gonzalo.—Brescia, 5.—Madrid-28.
- Serrano, Francisco.—Palacio Valdés, 3-5.—Oviedo.
- Sito Alba, Manuel.—Largo dei Lombardi, 21.—Roma (Italia).
- Smerdou, Margarita.—J. Álvarez Mendizábal, número 64.—Madrid-8.
- Soria, Andrés.—Calvo Sotelo, 98.—Granada.
- Soria Olmedo, Andrés.—Calvo Sotelo, 46.—Granada.
- Soriano, Elena.—Matías Montero, 24.—Madrid-6.
- Suárez, Emilio.—Teresa Gil, 12.—Valladolid.
- Suárez-Galbán, Eugenio.—Juan Ramón Jiménez, 7.—Madrid-6.
- Tierno Galván, Enrique.—Ferraz, 79.—Madrid-8.
- Torre, Verónica de la.—Irati, 9.—Madrid-2.
- Uría, Isabel.—Campoamor, 20.—Oviedo.
- Urrutia, Jorge.—Facultad de F. y Letras.—Universidad de Sevilla.
- Vaíllo, Carlos.—San Antonio Abad, 56.—Barcelona-1.
- Valderrama, Amalia.—Facultad de Filología. Ciudad Universitaria.—Madrid-3.
- Varela, José Luis.—Ayala, 4.—Madrid-1.
- Vázquez, Pilar.—Av. de Alemania, 20.—Salamanca.
- Vega, Isabel.—Descalzos, 9.—León.
- Veira, María Josefa.—Av. de América, 37.—Madrid-2.
- Vián, Ana.—M. Ibáñez Martín, 6.—Madrid-15.
- Vilanova, Antonio.—Valls y Taberner, 3.—Barcelona-6.
- Villanueva, Darío.—Facultad de Filología.—Universidad de Santiago.
- Visedo, Isabel.—Cedros, 112.—Madrid-29.

Yllera, Alicia.—Vallehermoso, núm. 20.—Madrid-15.

Ynduráin, Francisco.—Rafael Salgado, 7.—Madrid-16.

Yubero, Fernando.—Ciudad Rodrigo, 5.—Madrid-13.

Zurdo, María Teresa.—Las Huertas, 22.—Madridahonda (Madrid).

Zviguilsky, Alexandre.—100, rue de Javel.—75015 París (Francia).

EDICIÓN AL CUIDADO DE
MARGARITA SMERDOU ALTOLAGUIRRE
Y
MANUEL BONSONS GONZÁLEZ

SUMARIO

- GARCÍA YEBRA, Valentín: *La traducción en el nacimiento y desarrollo de las literaturas.*
- LÓPEZ FANEGO, Otilia: *Actualidad de Montaigne. Los Essais, una traducción por hacer.*
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *La obra del Bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español.*
- CARBALLO CALERO, Ricardo: *Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro.*
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente: *La métrica italiana de Miguel de Unamuno.*
- MARINER BIGORRA, Sebastián: *Rima en cesura con sinalefa.*
- COTS VICENTE, Montserrat: *Ronsard y la pintura manierista.*
- PALOMO, M.^a del Pilar: *Los «pies de foto» de unos grabados románticos (nota al periodismo de los hermanos Bécquer).*
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931).*
- HOLZABACHER, Ana Maria: *Las Confesiones de J.-J. Rousseau: una obra entre dos géneros.*
- PICARD, Hans Rudolf: *El diario como género entre lo íntimo y lo público.*
- SORIA ORTEGA, Andrés: *Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio.*
- VIÁN, Ana: *La Batracomiomaquia y El Cróton: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía.*
- YLLERA, Alicia: *La autobiografía como género renovador de la novela: Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon.*