ISSN: (EN CURSO)

LA NOVELA PICARESCA Y PIRANDELLO

The Picaresque Novel and Pirandello

Francisco Estévez
Universidad de Turín; francisco.estevez@unito.it

Recibido: marzo de 2010; aceptado: julio de 2010; publicado: julio de 2011
BIBLID [(en curso) (2011) vol. 1; 295-305]
Ref. Bibl. FRANCISCO ESTÉVEZ. LA NOVELA PICARESCA Y PIRANDELLO. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 1, 2011, 295-305

RESUMEN: La noción de «literatura picaresca» se sitúa entra las más errantes y brumosas de la literatura comparada. El deseo de ampliar tan estricto coto ha redefinido el concepto en un sentido de «tradición picaresca», o incluso en los términos utilizados por Guillén o Blackburn, de un «mito picaresco». Visto entonces de modo dialéctico, y por vía del círculo hermenéutico, el género se enriquece y modifica continuamente con nuevas novelas. *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello, exhibe elementos icónicos que remiten a la novela picaresca original y satisface los criterios mayores de dicha categoría crítica amplia. El protagonista de la novela, desde la poética del personaje picaresco y en clave evolutiva, después del intervalo romántico de héroes en su mayoría más homogéneos, redescubre el prototipo antitético de la novela crítica del seiscientos, de molde y ascendencia picaresca.

Palabras clave: género picaresco, literatura comparada, Pirandello.

ABSTRACT: The idea about picaresque novel got a place inside the most misty and wandering of the compared literature. With the purpose of expanding on that strict field, the concept has been redefine in a sense of »tradición picaresca», or even in terms used by Guillén or Blackburn, of a «mito picaresco».

© Ediciones Universidad de Salamanca

Then, in a dialectic way, and through the hermeutic circle, the genre is continuously enriched and modified with new novels. *El difunto Matías Pascal*, of Luigi Pirandello, shows iconic elements that refers to the original picaresque novel and satisfies the higher criteria of that enlarge critic category. The main character of the novel, from the poetic of the picaresque character and in a evolved key, after the romantic heroes interval mostly homogeneous, rediscover the opposite prototype of the 17^{6h} century critic novel, of origin and picaresque background.

Key words: genre picaresque, comparative literature, Pirandello.

La vieja noción de «literatura picaresca» se sitúa entra las más errantes y confusas de la literatura comparada. Dificultad que lleva a concluir cómo «al definir al héroe de la novela picaresca como combinación de un carácter y un esquema literario, quizá parecemos rozar el peligroso dominio de la tautología» (Rico 1970, 119). *Grosso modo* podemos sintetizar en dos las posiciones críticas que intentan sitiar al género. Por una parte, los minimalistas tienden a limitar lo picaresco a las pocas novelas fundadoras pertenecientes al siglo de Oro español y que están en la cabeza de todos: *Lazarillo de Tormes*, nunca anónimo pero todavía apócrifo –a pesar de que los últimos descubrimientos realizados por Mercedes Agulló desean fijar rotundamente tan huidiza autoría (2010)–, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *El Buscón* de Quevedo, y, con más o menos beneplácito, algunos descendientes directos de ellos. Los maximalistas, sin embargo, se muestran dispuestos a ampliar tan estricto coto literario y redefinen el concepto en el sentido de una «tradición picaresca», o incluso en los términos utilizados por Guillén (1962, 252-266 y 1971, 135-158) o Blackburn (1979), de un «mito picaresco».

La tendencia reductora es un argumento legítimo consistente en rechazar cualquier nivelación de categoría ya que esta última perdería así gran parte de su valor heurístico y diferenciador (Rico 1979, 106-151). Su antagonista, la tendencia expansiva, declina la prevención de que un género literario esencialmente abierto («sin límites» y de «libertad infinita» escribía Baudelaire) venga excluido por cualquier evolución interna. El fundamento de la posición expansiva, voluntaria a acoger en la tradición picaresca novelas específicas posteriores al siglo de Oro, es la tesis dialéctica interpretada por Guillén en la cual el mito picaresco corresponde a «una situación esencial o estructura significativa extraída de las propias novelas» (1962). No resulta distinto pues a la novela histórica, a la novela de formación, a la novela de aventuras o a la novela epistolar, el cuadro definitorio de la novela del pícaro se enriquece y se modifica continuamente con nuevas

© Ediciones Universidad de Salamanca

novelas, no circularmente, sino merced a la dialéctica, por vía del círculo hermenéutico.

El difunto Matías Pascal, de Luigi Pirandello, exhibe, por una parte, claros elementos icónicos que remiten a la novela picaresca original y, por otra parte, satisface los criterios amplios de la categoría crítica según la interpreta Guillén. Después del intervalo romántico de héroes en su mayoría más homogéneos y desde una poética del personaje picaresco novelesco en clave evolutiva, el protagonista de esta famosa novela redescubre el prototipo antitético de la novela crítica del siglo XVII, de molde y ascendencia picaresca. En un momento dado, de la acción rectilínea se pasa a la incongruencia, a la insolente falta de constancia, a la socarrona desenvoltura, como por ejemplo la del diderotiano Jacques y de otros héroes «shandyisti», justo lo que llega a ser uno de los rasgos caracterizadores del personaje de *Los sótanos del Vaticano* de André Gide, Lafacadio, y de marcados aspectos del Zeno de la novela de Italo Svevo y algunos de los protagonistas de Thomas Mann, rasgos visibles en el Matías Pascal pirandeliano (Mazzacunati 1987). El objetivo del análisis no debe consistir pues en la simplista atribución o no de la etiqueta picaresca. El objetivo final consiste en responder a las interrogaciones de la obra y no debiera resultar forzoso el casamiento con un género netamente español, pues ya María Teresa Fernández González en el primer número de esta misma revista emparentaba con éxito y sin calzador algunos cuentos del siciliano con la novela *La gaviota* de Fernán Caballero (1978).

Pero resulta apremiante ya refrescar la sencilla trama de la lectura que nos ocupa: Matías, un joven manirroto, vive en Miragno, un pueblecito de Liguria, en Italia, donde el padre ha dejado a la mujer y sus dos hijos una discreta herencia que pronto se agota por los deshonestos procederes de un ávido administrador. Además, por coqueteos amorosos, Matías está obligado a casarse con la sobrina del administrador, Romilda, y convivir con su suegra, la cual lo desprecia por su ineptitud. El protagonista consciente de la precariedad de su situación, reflexiona sobre sí mismo e inicia una observación crítica de la realidad que hasta ese momento ha ignorado voluntariamente. Acepta un mísero empleo de bibliotecario en una vieja iglesia secularizada, más frecuentada por arañas y ratones que por lectores o estudiosos. A través de la lectura allí comprueba el sentido de la inutilidad de su existencia. El desaliento de un matrimonio equivocado, un trabajo humillante y penoso, la muerte de su madre y de sus dos hijas gemelas y el enfrentamiento perenne con su suegra le empujan a escapar del pueblecito y probar suerte en América. Pero, en Montecarlo, una serie de azarosas ganancias en la ruleta cambian bruscamente su destino de fracasado, y piensa en volver a casa para vengarse, a golpe de talonario, de los abusos

© Ediciones Universidad de Salamanca

de la suegra y de las groserías de mujer. Otro hecho, aún más extraordinario, señala un cambio decisivo en su existencia: durante su viaje de regreso lee en un periódico que en su pueblo «se ha hallado en el tragante de un molino un cadáver en avanzado estado de descomposición» reconocido como el bibliotecario «Matías Pascal, desaparecido desde hace muchos días». Por lo tanto, ¡él está muerto! Un caso fortuito lo libera de la opresión insostenible de su pasado y le abre la posibilidad de forjarse una vida nueva, dueño de sí mismo, finalmente libre. Decide no regresar a su casa y adopta una nueva existencia bajo el nombre de Adriano Meis. Viaja por toda Italia y el extranjero para establecerse después en Roma, una ciudad que acoge tantos forasteros como él. Una vez instalado comienza a tejer a su alrededor una espesa red de relaciones sociales, pero por desdicha advierte cuán difícil resulta vivir cuando no se posee un estado civil normal, condición indispensable para sentirse vivo y ser considerado como tal. De modo que cuando se enamora, correspondido, de la hija de su patrón, Adriana, comprende dolorosamente que su nueva vida es una construcción ficticia, su amor es imposible, y que nunca podrá casarse con ella porque sencillamente no existe porque privado como está de la «forma», o sea de los elementos jurídicos y legales que lo denotan como individuo, no puede probar su identidad social. En consecuencia, únicamente le resta la posibilidad de rendirse a las leyes de la vida social y a las reglas de un sistema que de otra manera lo rechazaría. Adriano Meis, en efecto, se suicida: deja en el pretil de un puente del Tíber su sombrero, su bastón y una nota con su nombre y, convertido de nuevo en Matías Pascal, regresa a su pueblo donde nadie lo reconoce porque a los muertos pronto se los olvida. Allí su esposa ha vuelto a contraer enlace con un viejo pretendiente y sus amigos le miran entre aterrorizados y divertidos. La ley está de su parte, y anulando su segundo matrimonio, le restituye a su esposa, pero él comprende que no puede introducirse en la vida de personas a las que ya no les atañe. Tiene la voluntad de vengar a su mujer y a su suegra, pero advierte que es inútil, no deseado: Romilda ha tenido una hija, se ha formado una nueva familia que él no tiene derecho ni el corazón de destruir por resentimiento. Queda así condenado a vivir en casa de una vieja tía, donde se refugia, ahora ya definitivamente solo, no es más que «el difunto Matías Pascal» y por eso, de vez en cuando, acude a visitar la tumba en donde, con su nombre, yace un desconocido, para verse «muerto y enterrado». Vuelve a su antiguo empleo de bibliotecario y a encerrarse en la polvorienta y decadente biblioteca, en compañía de don Eligio, al cual entrega el manuscrito que resume sus «extrañas» aventuras.

Desde un punto de vista narratológico, como es bien sabido por todos, la novela picaresca *stricto sensu* es la pseudo-autobiografía contada por un

© Ediciones Universidad de Salamanca

narrador en primera persona que mantiene durante todo el texto un fuerte vínculo afectivo con el lector. El narrador-pícaro recuerda, observa y presenta sus propias experiencias. Dicho esquema narrativo, quizá demasiado extenso para ser distintivo, caracteriza también la novela que nos ocupa, *El difunto Matías Pascal*. Su visión y consciencia narrativa filtra y organiza las vicisitudes del pasado. El lector de la fábula picaresca sabe la poca fiabilidad de este narrador. Y tal dudosa fiabilidad se refleja, por ejemplo, en algunos momentos significativos de silencio y de reserva en los capítulos introductorios del texto. La narración elíptica, paradójicamente llena de sobreentendidos, y la exacta representación de la selectividad en la información. La «verdad» del hecho, la paternidad de Matías, se puede deducir tan solo de modo indirecto por informaciones posteriores. El lector del *Lazarillo* o del *Guzmán* reconoce en seguida estos cortes de información, completados *a posteriori* y solo parcialmente. Al igual que los pequeños soliloquios, interpretativos para el lector: «Cómo sé yo estas cosas. Oh, hermosa, cómo las sé», «Por qué mostraba tantas ganas de casarme con Romilda. Para nada». Situaciones enunciativas como estas exhiben el carácter de filtro de la voz narrativa y satisfacen la condición necesaria, pero no suficiente, de la categoría picaresca.

En este contexto llama la atención el hecho de que en la novela picaresca la mentira y el mentir contribuyan notablemente al descubrimiento del hombre «interno». El pícaro interpreta su papel y esta parte de autoría no permite ni al lector ni al propio protagonista distinguir entre los pensamientos y sentimientos del pícaro y aquello que se autoimpone como pensamiento y sentimiento. La verdad del pícaro está fundada en esta fundamental alienación que lo transforma, convengamos en llamarlo así, en extranjero de sí mismo. La verdad y la mentira de Adriano Meis coexisten indistintamente y en su cohabitación revelan aquello que para Bajtin es la característica del llamado «Shandyismo», es decir, el «hombre interno». Recordemos ahora la escena en que Adriano, se dirige, solo en apariencia, a la Señora Caporale, mientras sus palabras se dirigen al alma de Adriana. Gracias a esta interpretación el protagonista conecta verdad y falsedad hasta tal punto que desencadena la metáfora textual y pictórica que de todos modos le confunde: la confusión entre un Rafael y un Perugino. La escena comienza en un contexto de libre efusión emotiva, la emoción no contenida sirve como garantía de lo verdadero, para alcanzar después la mentira en la parte más significativa del diálogo, el anillo de matrimonio de Adriano, o mejor dicho de Matías, y concluye en el emblema ambiguo de verdad y falsedad, el espejo:

> Yo durante todas aquellas noches, no había hablado en absoluto para ella (Caporale) sino para la otra, que había estado taciturna siempre

© Ediciones Universidad de Salamanca

> escuchando (Adriana). Evidentemente, sin embargo, esta había percibido también que yo hablaba para ella sola, ya que enseguida entre nosotros se estableció como un tácito entendimiento.

Se pone en escena el doble registro que paradójicamente intenta subrayar la profunda sinceridad de la enunciación:

> [...] no despertó en mí el más mínimo sentimiento impuro hacia Adriana: su cándida bondad llena de tristeza no podía inspirarlo. Sin embargo, experimentaba toda la alegría de aquella primera confianza que su delicada timidez podía consentirle.

Esta comunicación rousseauniana entre almas gemelas, garantizada por la genuina emoción, llega hasta la mentira sobre el origen del asunto del anillo de Matías:

> –Pero no nos ha querido decir de dónde había sacado aquel anillo que se hizo cortar por un joyero porque le apretaba demasiado el dedo...
> –¡Me hacía daño! ¿No se lo he dicho? Pues sí, era un recuerdo del abuelo, señorita.
> –¡Mentira!
> –Como quiera, pero mire, yo puedo incluso decirle que mi abuelo me había regalado ese anillo en Florencia, saliendo de la Galería de los Uffizi. Y ¿sabe por qué? Porque yo, que entonces tenía doce años, había confundido un Perugino con un Rafael. Así fue. Como premio a esta equivocación tuve el anillo comprado en uno de los puestos de Ponte Vecchio.

Error premiado que prepara el último símbolo ambiguo, el del espejo, emblema bifronte de verdad y falsedad:

> Me miro al espejo, con este hermoso par de gafas, a las que sin embargo tengo que dar gracias, y se me caen los ánimos. «¿Cómo puedes pretender, mi querido Adriano –me digo–, que alguna mujer se enamore de ti?».

La imagen se densifica más todavía a medida en que añade etapas sucesivas a esta puesta en escena tragicómica, histriónica y auténtica al mismo tiempo. Además la imagen acentúa la picaresca búsqueda del amor: garantía emotiva de lo verdadero, mentira estructural del doble lenguaje, figura de la confusión en la pareja Rafael-Perugino y a fin de cuentas *speculum vanitatis*.

Antes de convertirse en Adriano Meis, Matías Pascal interpretaba frecuentemente el papel de bufón, el *bouffon* que para Bajtin constituye la más intensa revelación del alma. *Stutitia* efectivamente, en el sentido propio de la cita erasmiana «Laus stultitiae», que implica una radical

© Ediciones Universidad de Salamanca

transformación de valores. Tal inversión es característica de lo picaresco, no por casualidad el protagonista del *Lazarillo* resulta contemporáneo de la obra de Erasmo. El *íncipit* de *El difunto Matías Pascal,* anuncio del *excipit* que circularmente lo recoge, traduce claramente el retirarse del mundo gracias al refugio en el otro, la otredad, detrás de la máscara de la locura:

> De vez en cuando, alguno de mis amigos o conocidos demostraba haber perdido el juicio hasta el punto de venir a verme para pedirme algún consejo o sugerencia; yo me encogía de hombros, entornaba los ojos y respondía: –Yo me llamo Matías Pascal.

Si es verdad que el «shandyismo» resulte esto, es sin duda significativo que Matías Pascal resucitado vuelva a nacer por segunda vez después de la experiencia de reencarnación en Adriano Meis, e igualmente revelador que, imitando al protagonista de Sterne que llega a su nacimiento en el cuarto volumen, Matías Pascal renacido en el tercer capítulo consiga abrir la verdadera novela. La premisa duplicada manifiesta el miedo de frente al acto narrativo y a lo que implica: el retorno a la vida. Matías Pascal es verdaderamente el «portrait de l'artiste en saltimbanque», retrato que esconde, en los términos de Guillén, la «radical soledad del pícaro, del héroe, chico o joven, desde la que arranca toda la historia, extrañación persistente y ambigua, de la sociedad, de la realidad, de los valores estables» (1962, 252-266). En la memoria de todo lector de *El difunto Matías Pascal* subsiste el recuerdo de las patéticas declaraciones de absoluta, irremediable, soledad del protagonista. Sintomáticas a este respecto son las peregrinaciones del recién casado, Adriano Meis, a orillas del río Reno, referencia literaria a las *Romantische Reise,* véase el prólogo a *El nombre de la rosa*, al *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de Sterne, realizada con la persona amada: Adriano Meis, el «está solo y mudo». La escena más elocuente, figura perfecta de esta situación, es el «canario en la jaula»: «me ponía a charlar con él [...] y creía verdaderamente que alguien hablaba y escuchaba y quizás apreciaba en mi piar agradables noticias de nidos, de hojas, de libertad...». En el ensayo de Blackburn sobre el «mito del pícaro» la ausencia de amistad aparece como una de las llaves seguras de la presencia picaresca. El pícaro es en verdad el «buscón» que intenta continuamente encaminarse hacia la amistad, la unión, el amor, la fraternidad, pero que se encuentra en la necesidad de hablar con su propia sombra, reflejo de la soledad:

> –¿Ni siquiera un amigo? ¿Es posible? ¿Nadie?
> –Nadie. Somos mi sombra y yo, en la tierra. Me he llevado de paseo esta sombra continuamente, por todas partes, y nunca hasta ahora me he detenido tanto tiempo en un sitio como para poder contraer una amistad duradera.

© Ediciones Universidad de Salamanca

Alusión demasiado obvia a Peter Schlemihl y su *Maravillosa historia,* incluso también se intenta vencer aquí a la propia sombra: «los ojos se fijaron en la sombra de mi cuerpo [...] alcé los pies rabiosamente sobre ella. Pero no, yo no podía pisar mi sombra». La «maduración» de la que habla Adriano Meis es un madurar dirigido al suicidio que hace posible el segundo nacimiento. Aparece así también la paradoja natural de la novela picaresca, literatura de la soledad con frecuentes ecos de la literatura amorosa, una prueba *a contrario* de la profunda alienación del pícaro: el propio Lazarillo busca el amor y la belleza, al igual que el moderno estafador Felix Krull de Thomas Mann. Una cosa va ligada a la otra porque Adriano Meis persigue amor y belleza, atracción física, como parte integrante de la armonía interpersonal. La intervención del ojo concluye la metamorfosis de las escenas freudianas, recordadas durante la escritura del libro: la pesadilla, la obsesionante presencia de la tía que lo tiene en brazos mientras le grita: «mono, mono, mono» para concluir con «hocico de perro». No sorprende pues que Lazarillo, en cuanto paródica reencarnación de Lázaro, tenga la obsesión de la muerte. El pícaro habla de la propia vida como un «sin vivir», una no-vida. En la novela de Pirandello una cierta necrofilia existe en la obsesiva presencia del cadáver del ahogado, que recuerda la conocida necrofilia del Buscón, también existente en el pícaro moderno. Por ejemplo, en Felix Krull la idea de la muerte resulta al mismo tiempo atractiva y repulsiva... De la primera juventud Matías Pascal poseía ya el sentido de la muerte. Este Lázaro moderno tendrá más tarde la experiencia del renacimiento, más marcado emocionalmente que la muerte de la madre y de las niñas y también, aunque más lejana, de la muerte del padre ahogado. De frente al mar, Matías Pascal sufre una primera crisis existencial, similar al Guzmán. Aquí Matías Pascal padece la experiencia del «sentimiento trágico de la vida», premonición de la vida ulterior:

> La visión del mar me hacía caer en un desfallecimiento atónito, que poco a poco se convertía en opresión intolerable. Me sentaba en la playa y procuraba no mirarla, bajando la cabeza, pero sentía por toda la orilla su rumor, mientras lentamente, dejaba escurrir entre mis dedos la arena densa y pesada, murmurando:
> –¡Siempre así, así hasta la muerte, sin ningún cambio, nunca...!
> La inmovilidad de mi existencia me sugería entonces pensamientos imprevistos, extraños, como relámpagos de locura. Me ponía en pie, como para quitármela de encima, y comenzaba a pasear por la orilla.

En el pasado reconstruido por Adriano Meis está presente el riesgo de morir por una bronquitis en una emigración imaginaria desde Argentina. Se presenta, justo en esas páginas eminentemente ficticias, la parodia del

© Ediciones Universidad de Salamanca

topos picaresco de las peripecias peligrosas, del riesgo de morir, más allá del nacimiento, siempre hipotético, por padres desconocidos: «Así yo, pequeñito, pequeñito, había cruzado el océano, quizás en tercera clase y durante el viaje había cogido una bronquitis y de milagro no morí». No resulta casual que el cuadro de referencia para esta reconstrucción de un pasado totalmente inventado sea el picaresco, por su tasa de ficcionalidad, estas páginas emblemáticas y reconstructivas contienen «en abyme» la tarea de Matías Pascal escritor. Esta parodia es también estilística ya que las frases interrumpidas, caprichosas, evocan, por medio de una mímesis también textual, el impredecible nomadismo del héroe picaresco. La idea de la muerte acaba por infectar el ambiente de Adriano Meis, aun conservando su carácter obsesivo de pesadilla:

> Recuerdo una noche, en la plaza de San Pedro, la impresión de un sueño, de un ensueño casi lejano, que tuve de aquel grandioso mundo perdido, encerrado allí entre los brazos del pórtico majestuoso, en el silencio que parecía aumentado por el continuo rumor de las dos fuentes. Me acerqué a una de ellas, y entonces solamente aquel agua me pareció viva allí, y todo el resto, casi espectral y profundamente melancólico en la silenciosa e inmóvil solemnidad de la plaza.

La muerte irrumpe amenazante e inevitable en una hiperbólica oposición a la vida:

> ¿Me parece una suerte el haberme creído muerto? Pues bien, ¿y si estoy muerto de verdad, muerto? Peor que muerto; me lo ha recordado el señor Anselmo: los muertos no tienen que volver a morir, sin embargo yo sí: yo estoy todavía vivo para la muerte y muerto para la vida.

Varios rasgos del héroe picaresco moderno florecen en la novela pirandeliana, corresponden al mito picaresco, es decir, a una relectura apenas inaugurado el siglo xx de *Lazarillo de Tormes*, de *Guzmán de Alfarache*, o la *Historia de la vida del Buscón*, novelas picarescas en sentido estricto, ampliamente traducidas en Italia y conocidas por Luigi Pirandello. Sin embargo, observaciones microdiscursivas nos informan de que el héroe picaresco no es la única fuente de interpretación mítica de los textos modernos: son frecuentes los iconos, los indicios intertextuales, como la presencia de un palimpsesto picaresco en *El difunto Matías Pascal*. Recorrámoslos a vuela pluma.

Es conocida la ascendencia moralmente equívoca del pícaro: el propio Guzmán desciende de una familia de usureros genoveses. En nuestro caso se corresponde con el «origen misterioso» de la fortuna del padre de Matías, debida a «ciertos negocios». Los restos aristocráticos en el *Lazari-*

© Ediciones Universidad de Salamanca

llo de Tormes y el *Guzmán de Alfarache* son invención para ennoblecer una genealogía perteneciente a los bajos fondos. Apreciemos aquí que el concebido Adriano Meis deriva su apellido de Camillo *de* Meis. El pícaro frecuentemente es huérfano, señal de soledad: Matías pierde a su padre en muy temprana edad y sucesivamente a su madre y hermanas. En toda novela picaresca que se precie resulta central el problema de la supervivencia: Matías Pascal acepta la posición de bibliotecario solo para sobrevivir. Bajtin subrayó el rasgo metamórfico del pícaro, al igual que el protéico de Felix Krull de Thomas Mann. Resulta superfluo insistir sobre tales aspectos en nuestra novela. El pícaro es nómada y su vagabundeo es un esfuerzo ininterrumpido de escapar del sufrimiento, de comenzar de nuevo desde el principio, una nueva vida. Además de estas reencarnaciones, característica en Lazarillo y en Guzmán, las peregrinaciones de este último por Italia coinciden sorprendentemente y en gran parte, con las de Adriano Meis que pasa de Liguria a Roma, en busca de asentamiento favorable que le regale su juventud ficticia, y el verdadero peregrinaje a las fuentes: ambos hacen escala en Milán, Génova, Florencia, Roma. Los mismos sentimientos de Matías mientras viajaba son los del pícaro: «sin conocer aquel sentimiento penoso de precariedad que tiene suspenso el ánimo de quien viaja».

Es también digno de resaltar en la novela de Pirandello la presencia de una estilística de lo picaresco: el tiempo y estilo narrativo, el diálogo con el lector, la total oralidad, los cambios frecuentes e inesperados, las frases irónicas. Está presente en la figura del protagonista una especial «astucia» e «idiotez», que por un lado le permite resolver a su modo el problema de Oliva, pero, por otro lado, no impide que le roben en el casino, mezcla característica del arquetipo del *bouffon* para Bajtin: «la inteligencia lúcida, alegre, astuta, la generosa sencillez, la sana torpeza del *bouffon*, del villano, del pequeño aprendiz ciudadano, del vagabundo desclasado» (1978).

La fórmula con que se define a Matías Pascal arraiga en aquella propuesta hace tiempo por Guillén para perfilar a sus precursores picarescos: el pícaro como «cobarde con una causa». Matías Pascal no es un casi-héroe y lo admite voluntariamente: el mismo rechaza «aparecer en la crónica periodística como un héroe [...] yo que tenía que estar callado, en la sombra, ignorado por todos... Héroe no podía ser de verdad». Estos breves párrafos no se pueden detener en la interesante definición metatextual de «casi-héroe». Concluyamos entonces que la libertad lograda por este Lazarillo del siglo xx es una pseudolibertad de acomodamiento, una reconciliación resignada con los valores que antes había considerado como vacíos. En *El difunto Matías Pascal* se descubre una particular combinación de rechazos y de rendiciones, de revueltas y de resignaciones, de insurrecciones y de

© Ediciones Universidad de Salamanca

compromisos. Su logro es un *non curare* a lo Diógenes, similar a la llamada «pereza filosófica» de otro pícaro, Gil Blas, dedicado aquí a la escritura de la propia vida, ahora ya definitivamente solo, no es más que «el difunto Matías Pascal», encerrado en la polvorienta y decadente biblioteca, en compañía de don Eligio, al cual entrega el manuscrito que resume sus «extrañas» aventuras con la obligación de que nadie pueda abrirlo hasta dentro «de cincuenta años de la *tercera, última y definitiva* muerte».

Bibliografía

Agulló, Mercedes, *A vueltas con el autor del Lazarillo*, Madrid, Calambur, 2010.
Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Gili y Gaya, Samuel (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1956.
Bajtin, Mijail M., *Esthétique e théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Blackburn, Alexander, *The myth of the picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque, 1554-1954*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.
Chamisso, Adelbert von, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, Madrid, Nórdica, 2009.
Eco, Umberto, *Il nome della rosa,* Milano, Bompiani, 2000.
Fernández González, María Teresa, «Influencia de una obra literaria española en Pirandello», *1616*, Anuario I (1978), pp. 102-108.
García de la Concha, Víctor (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
Guillén, Claudio, «Toward a definition of the Picaresque», en *Actes du III Congrès de l'AILC*, L'Aia, Mouton, 1962, pp. 252-266.
— «Genre and Countergenre: the Discovery of the Picaresque», en Guillén, Claudio, *Literature as System,* Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 135-158.
Guide, André, *Los sótanos del Vaticano*, Barcelona, Orbis, 1985.
Mann, Thomas, *Confesiones del estafador Felix Krull*, Barcelona, Edhasa, 1993.
Mazzacunati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.
Pirandello, Luigi, *Tutti i romanzi*, tomo 1, Milano, Mondadori, 1975.
— *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Nórdica, 2008.
Quevedo, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos*, Roncero, Victoriano (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
Sterne, Laurence, *Viaje sentimental por Francia e Italia: historia de un capote bueno y de abrigo,* Campo, Jesús del (ed.), Oviedo, Krk, 2006.
— *Vida y opiniones del caballero Tristam Shándy,* Madrid, Cátedra, 1985.
Svevo, Italo, *Tutte le opere*, Milano, Meridiani, 2004.
Villa, Edoardo, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello*, Padova, Liviana editrice, 1976.

© Ediciones Universidad de Salamanca