LAZARILLO DE TORMES EN LA ENCRUCIJADA DE ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO

ELSA DEHENNIN

Esa teleología de palabras y de episodios es omnipresente...
J.L. Borges

¿Cómo hablar aún de *Lazarillo de Tormes*?

Parafraseando a la Bruyère se podría decir que todo está dicho desde que los filólogos están leyendo y comentando la obra, estudiada por más de cuatro siglos, según las técnicas más distintas. Hoy día la nueva crítica tanto anglosajona como francesa nos proporciona unos instrumentos críticos que deberían permitirnos estudiar este pequeño relato autobiográfico, obra magna del Renacimiento español, a nueva luz. Lo importante me parece ser la coherencia de la obra, la convergencia de los hechos, su inconfundible unidad dinámica tanto en lo fundamental como en lo secundario.[1] Para estudiarla hay que distinguir unos niveles o ejes básicos, destacarlos y separarlos, pero también hay que combinarlos, juntarlos, ordenándolos lo más sistemáticamente posible.

En el caso del *Lazarillo* me parece fundamental distinguir *palabra de discurso* de *palabra de relato*. Esta oposición remonta a la que E. Benveniste estableció entre *discurso* e *historia*.[2] De ella derivan muchas variantes, también la de *enunciación* y *enunciado* que utilizaré aquí.

Enunciado es el contenido narrativo, el relato, la historia, la narración.

Enunciación implica a partir de la situación narrativa en la que el contenido narrativo se produce un modo de narrar.

Hablaré de enunciado (narrativo) y de enunciación (comunicativa).

Es obvio que en el *Lazarillo* la enunciación es muy importante: da lugar a una comunicación que se puede calificar de *conativa*, según la terminología conocida de R. Jakobson: una comunicación que va de un destinador a un destinatario, que "encuentra su expresión gramatical más pura en el vocativo y el imperativo."[3] Una comunicación que va de la primera persona, *yo*, a una segunda persona de cortesía, *Vuestra Merced*, del locutor-narrador al alocutario-narratario. Se establece en el último párrafo del prólogo y se mantiene menos inocentemente de lo que se podría creer a través de toda la obra, desde el principio hasta casi la última línea. Hace falta saber cuándo se interrumpe y cuándo se reanuda.

Por cierto, se podría suprimir esta comunicación sin cambiar nada de la estructura sintáctica de la acción ni de la estructura semántica de los actantes, pero no sin cambiar el discurso de la obra, discurso específico, caracterizado ya por C. Guillén como propio de una "epístola hablada,"[4] y, por mi parte, añadiría, propio de una epístola maliciosa.

Cuando se establece la comunicación, *yo* y *V.M.* son, según otra terminología de Benveniste, meras instancias de discurso, nada referenciales. Habrá que esperar las últimas páginas del relato-enunciado para saber quién es Lázaro, sujeto y primer actante, y quién es el narratario, personaje narrativo sin estatuto actancial. Tal relación explícita e intraliteraria, que suplanta una relación extraliteraria implícita entre el autor y el lector, supone cierta *distancia* entre *yo* y *V.M.* Aunque éste no sea ningún "señor de título," *yo* obedece a *V.M.*—*V.M. escribe se le escriba*—y le trata con respeto.

Distancia relativa, pero suficiente para que el alocutario-narratario quede "au-dessus de la mêlée" y que el locutor-narrador pueda aprovecharla jocosamente, con picardía; desde el principio hasta el final se expresa con malicia, humor o ironía, relatando "el caso muy por extenso," también seriamente, por cierto, en un orden cronológico extensivo con propósito integrativo y de máxima verosimilitud histórica.[5]

¡El caso! ¡Cuánto se habló de él!

Tiene un sentido *denotativo* ("todo lo que sucede sin prevención de temor o esperança dello," según Covarrubias), no marcado, y un sentido perfectivo ("suceso que haya acontecido," también según Covarrubias) cuya perfectividad es *connotada* anticipadamente *(flashforward)*. Se conoce de sobra la relación que Lázaro Carreter estableció entre "el caso" del prólogo y "el caso" final,[6] cuando la lexía es de menos extensión pero de mayor comprensión, ya que significa la famosa escena doméstica que hubiera podido comprometer todo el éxito de la acción narrativa... de no ser Lázaro tan astuto.

A la denotación inmediata se añade, pues, una connotación mediata, marcada, hábilmente alusiva y maliciosamente elusiva.

Se notará, pues, que "el caso" es un hecho de discurso antes de ser un hecho de relato; y como objeto de la comunicación es ambiguo, denotativo y connotativo.

La comunicación al introducir el contenido del discurso lo abarca en su conjunto, como teleológicamente. Hay aquí, pues, otra distanciación—estructural. El autor-narrador-locutor, sea quien sea, previó un espacio para lo jocoso, lo cómico, elemento paramétrico de la obra (continuamente presente). No puedo estar de acuerdo con críticos que subordinan al "caso" —cito a F. Rico— "todas las células narrativas que fijan la estructura del conjunto."[7] Esto no lo puedo demostrar aquí, ya que sólo tendré tiempo de fijarme en la comunicación conativa. En un estudio más amplio intenté demostrar que la narración, la historia, el relato, es decir, el enunciado, se estructura según un esquema narrativo propio, a la vez nuevo y tradicional: tradicional por lo que se puede llamar la macroestructura y nuevo por la relación muy particular entre las microestructuras. En este esquema, el "caso" desempeña un papel muy particular pero no rige el relato. Lo veremos un poco más adelante.[8]

Volvamos a la enunciación.

La crítica demostró con creces que el prólogo se desarrolla tópicamente.[9] Sin embargo, no se fijó en el cambio radical que se produce en el último párrafo, a partir de *Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien* ... cuando yo-narrador se hace también locutor dirigiéndose a V.M., alocutario y luego narratario, estableciendo una comunicación conativa. Un crítico ya propuso distinguir dos partes:[10] la segunda empezaría con el penúltimo párrafo a partir de *Y todo va desta manera.* No hay argumentos estructurales para justificar tal división. Sólo hay argumentos conceptuales. Y no hay que basarse en los elementos tópicos (*desta nonada, este grosero estilo*, etc.) que se refieren a un código literario y que se mantienen a través de todo el prólogo, también en el último párrafo (*el pobre servicio*).

Observen que en el penúltimo párrafo *yo* sigue siendo el narrador-autor que era y que presenta su personaje como una tercera persona, una no-persona, diría Benveniste. Invita, en efecto, a todos los lectores—ningún alocutario particular—a ver (y vean) "que vive *un hombre* con tantas fortunas, peligros y adversidades." Aunque el autor prepara hábilmente el tránsito desde el penúltimo párrafo y lo cuida aun en el último,[11] el cambio es radical a partir de *Suplico a V.M.* y definitivo a partir de *Y pues V.M. escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso.*

Es evidente que al dejar la palabra al narrador-locutor el autor desaparece. Aunque se justificara por motivos extraliterarios (posibles) el anonimato es literariamente consecuente: permite una autonomía literaria que en el siglo XVI es de máxima verosimilitud y que da cierta libertad intelectual.

El prólogo se me presenta, pues, como el tránsito hábilmente calculado de una narración tópica y monológica de un autor-narrador a una enunciación conativa única y actual, entre dos locutores, personajes del enunciado (cf. "el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y *servidor y amigo de V.M.*," p. 173). La enunciación debe introducir con toda la autenticidad posible, sin ningún hiato, el enunciado del que el narrador será el sujeto, un sujeto extensivo, con todo su ser y estar, su hacer, ordenados con la máxima precisión temporal y espacial, histórica y geográfica, no en una "biografía no deseable" sino en una autobiografía ficticia y divertida. La comunicación conativa se mantiene a través de todo el relato, anclada en algunos puntos que no carecen de importancia.

El primer punto se sitúa al principio del primer tratado en las primeras palabras: *Pues sepa V.M. ante todas cosas que* ... La comunicación introduce el contenido cognoscitivo del enunciado con una fórmula ritual y típicamente conativa: *pues*, seguido de un *imperativo* que dicta al alocutario un comportamiento objetivo (no de juez sino del "plus ample informé"); fórmula repetida dos veces (p. 97, *V.M. sepa que*; p. 98, *mas también quiero que sepa V.M.*) en el primer tratado. La comunicación que es de las más intermitentes se reanuda lo más frecuentemente en el primer tratado (6 ocurrencias) y, cosa curiosa, tres veces después de las unidades funcionales, aunque no sea para subrayar la funcionalidad de los actos que todos son burlas.

Es preciso que las siete burlas las ordene sintáticamente en tres unidades funcionales:

I. la burla de la *calabazada*, función indicial.

II. una sarta de 5 funciones yuxtapuestas de funcionalidad individual variable: (1) *fardel*, completiva; (2) *blancas*, completiva; (3) *jarrillo*, virtualmente funcional; (4) *uvas*, completiva; y (5) *longaniza*, funcional. Una sarta acabada que tiene una funcionalidad global intermedia entre la primera burla (de la *calabazada*) y la última.

III. O sea la burla del *pilar o poste*, plenamente funcional.

La comunicación establecida al final del prólogo, mantenida al principio del tratado, se interrumpe y se reanuda después de la primera burla. *Huelgo de contar a V.M. estas niñeras para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio*" (p. 97). Se mantiene la relación con el prólogo. *Niñerías* confirma *nonada* y el narrador completa la tesis general y tópica sobre la parcialidad injusta de Fortuna, desarrollada al final del prólogo, especificando aquí el papel del hombre en términos de virtud y vicio. Una ecuación maliciosa y poco tópica se establece entre *virtud/subir* y *vicio/bajar*. Así, al anclarse por primera vez dentro del enunciado, la comunicación sigue aludiendo al "caso," connotado también aquí anticipadamente, y con una ironía discreta que percibo en los intensivos correlativos *cuánta virtud, cuánto vicio.*

A continuación, después de la misma burla indicial (I) (de la *calabazada*) el narrador reanuda dos veces más la comunicación por la fórmula mencionada (*V.M. sepa*, p. 97; *sepa V.M.*, p. 98) para subrayar los indicios mayores y opuestos que hacen el ser del ciego, maestro máximo: *astuto* ... *mas* ... *avariento.*

Después de la función intermedia del *jarrillo* de vino (II, 3) el narrador insiste otra vez en el indicio positivo: *Y porque vea V.M. a cuánto se estendía el ingenio deste astuto ciego, contaré* ... (p. 103, sigue la burla completiva meramente indicial del *racimo*).

En estas tres últimas ocurrencias la comunicación no conlleva la menor connotación. Subraya un elemento narrativo importante: el ser del ciego, actante circunstancial, por cierto, pero que desempeña en la vida de Lázaro un papel decisivo: substituto del padre, le enseñará la astucia, indicio básico de la personalidad del sujeto. La inversión narrativa final y sobre todo el mantenimiento de la inversión a pesar de los "dichos" se debe a una inversión indicial preparada ya desde el primer tratado. De necio el sujeto tendrá que hacerse astuto.

Después de la burla (funcional) de la longaniza (II, 5), el narrador restablece por última vez la comunicación en el primer tratado, haciéndola otra vez anticipativa y connotativa del caso. Después del célebre pronóstico del ciego ("yo te digo—dijo—que si un hombre ha de ser bienaventurado con vino que serás tú," p. 110) que alude al "caso" mediante otro trastorno semántico de la lexía *vino.*[12]

el narrador atestigua que en efecto "el pronóstico del ciego no salió mentiroso" y el locutor se manifiesta "considerando lo que aquel día me dijo salirme tan verdadero como adelante V.M. oirá" (p. 110). Al final lo explica todo muy claramente por una relación causal explícita: "el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor y servidor y amigo de *V.M., por que* le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya" (p. 174). Ya no hacía falta que la comunicación se incorporara aquí al "caso"; el pronóstico es un hecho superfluo de la narración. Subrayamos la intención muy marcada del narrador de orientar la comunicación (por alusión anticipativa y elusión maliciosa) hacia el caso.

Notemos también que cuando no es anticipativa ni alusiva al caso, la comunicación se sitúa dentro de la narración insistiendo en lo indicial que desempeña en esta novela un papel decisivo, de gran alcance.

Después de la tercera función plenamente funcional por la que Lazarillo se venga del "mal" ciego y debe huir, la comunicación no se reanuda. El narrador sólo pensará en el desarrollo narrativo del enunciado que debe organizar, apartándolo por bastante tiempo de la comunicación.

En la segunda secuencia articulada en un solo hacer, en una burla, en una función, que coincide con la estancia de Lazarillo en casa del cura de Maqueda, el locutor se calla. El relato va encaminado hacia la degradación y el "caso" —de malicia—queda fuera de la vista.

En la tercera secuencia, que es el segmento de máxima degradación, la comunicación se reanuda brevemente como mero contacto fático: "V.M. crea, cuando esto le oí [no van a comer] que estuve en poco de caer de mi estado, no tanto de hambre como por conoscer de todo en todo la fortuna serme adversa" (p. 132). Aquí la comunicación en vez de anclarse en el eje sintagmático de la narración, que es la acción, se ancla en el eje paradigmático del mensaje, normalmente actualizado por reflexiones más impersonales y de mayor alcance que se deben a la intervención del narrador adulto, Lázaro, más cercano al autor—que está presente a pesar de todos los artificios literarios.[13] La comunicación es extensiva y se relaciona con los elementos más extensivos del relato.

Después de este breve contacto—céntrico—la comunicación queda interrumpida hasta el último tratado. Se reanuda cuando el tercer suceso de la macroestructura se ha realizado, cuando la falta inicial se ha transformado en un "medrar" (verbo imperfectivo) debido sobre todo al oficio real de pregonero en el cual "vivo y resido a servicio de Dios y de V.M." (p 173). Se juntan así enunciado y enunciación en la actualidad narrativa mientras que en la siguiente ocurrencia la distancia entre locutor y alocutario se confirma. Ya cité la frase por la que el alocutario se hace personaje narrativo (pp. 173-4). El momento narrativo es importante. Al cumplirse el pronóstico del ciego, el narrador añade al relato mínimo, básico y unívoco, unos hechos narrativos problemáticos y multívocos que, sin embargo, no constituyen otro relato mínimo (se entenderá eso más claramente refiriéndose a mi artículo, citado más arriba).

El narrador optó por un desenlace ambiguo.

Al tercer suceso inverso (+), el medrar, se incorpora un *mas* (—). "Mas malas lenguas . . . no nos dejan vivir." Lázaro se encuentra delante de una alternativa solemnemente formulada por el último amo: "Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará" (p. 175). Medrar o mirar a dichos.

La elección le es fácil y ha sido preparada mediante tanto por el primer tratado, como por las experiencias contrarias y completivas de los tratados 3 y 5. Lázaro, el necio, es astuto, sabrá mentir y tiene la oportunidad de fingir. Opta por el medrar y al ignorar los dichos referidos a su deshonra (muy probable) que provocan el "caso," finge creer a su amo y a su mujer. De burlado se hace burlador. *Burlado burlador* más bien que burlador burlado (*trompeur trompé*),[14] tal me parece el sujeto de la narración. Al encuadrarla, la enunciación sirve esta narración-enunciado, orientándola maliciosamente hacia la burla final. Son solidarias. La connotación maliciosa que trae el "caso" como objeto de la comunicación no es gratuita. Marca una narración maliciosa que no es ejemplar ni conformista. En el Siglo de Oro, el desvío sólo se concibe si pasa por lo cómico.

Tengo que precisar aún que en la última línea del relato el narrador restablece la comunicación, por tercera y última vez en este tratado, como para despedirse inocentemente—sin malicia esta vez—y para subrayar lo perfectivo del "caso" que ya se incorporó a la historia *victoriosa* (más o menos reciente de España): "Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró . . . como *V.M. habrá oído*" (p. 177). A propósito del "caso" mismo no hacía falta reanudar la comunicación; se estableció por anticipación.

Se comprenderá, lo espero por lo menos, porqué me niego a dramatizar el "caso," objeto connotativamente anticipado de la comunicación y en el nivel de la narración amenaza astutamente vencida del bienestar final. Es la última burla. Cada secuencia, no cada tratado, tiene una o más burlas que suelen ser de factura popular.

No podía faltar al final aunque suscita por primera vez "una risa pasiva." Ya sé que la inmensa mayoría de los críticos no está—y quizás no estén Uds.—de acuerdo con esta interpretación. Al negar o al ignorar la dimensión cómica de la obra uno sólo se fija en el mensaje—según el cual Fortuna aparece como otra burladora. Lázaro no ha subido. Lo sé. Su madre "confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre" (p. 95). Y así fue más o menos. No niego la estructura paradigmática de la obra pero el mensaje, por importante, por transcendental que sea, sólo constituye un nivel de la obra. Por él no se puede ignorar la estructura sintagmática con su contenido narrativo que prepara el sujeto indicialmente más que funcionalmente a hacer frente a la ambigua situación final, ni la forma particular de enunciación que da el tono a la obra y que prepara maliciosamente al interlocutor-alocutario y lector a comprender el comportamiento jocoso del sujeto.

Considerada en su totalidad como conjunción de enunciación y enunciado, de estructuras sintagmáticas y para-

digmáticas, *Lazarillo* aparece como una autobiografía ficticia del Renacimiento opuesta del todo a la autobiografía medieval totalmente maniqueísta, ejemplar y conformista. Nuestro proto-pícaro se opone a un Abelardo quien admite "lo que está escrito"—o sea que "una buena fama vale más que una gran riqueza."[15] Al opinar lo contrario Lazarillo parece conformarse con la sabiduría popular—¿castiza o conversa?—que, según Pinciano, un viejo de su tierra formulaba así:

> Tras dos cosas especialmente se van desvalidos los hombres: tras la riqueza y tras la honra: la riqueza viene al que la busca y la honra huye del que la apetece; déxete, hijo, de la honra, y abraçate con el dinero; ternás lo uno y lo otro.[16]

Université libre de Bruxelles

[1] Claro que sólo podremos fijarnos aquí en una parte muy pequeña de lo fundamental.

[2] Cf. *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), pp. 238 y ss.

[3] Cf. *Essais de linguistique générale* (Paris, 1963), p. 217.

[4] "La disposición temporal del *L. de T.*," *Hispanic Review*, 25 (1957), 264-79.

[5] Me refiero a la edición de Alberto Blecua (Madrid: Clásicos Castalia, 1974).

[6] *Abaco*, 1 (1969), pp. 59 y ss.

[7] *La novela picaresca y el punto de vista* (Madrid, 1926), p. 26.

[8] Véase también mi artículo, "Lazarillo de Tormes comme parole de discours et parole de récit," *Les Langues Néo-Latines*, 71 (1977), núm. 220, 12-56.

[9] Cf. el estudio más detenido del prólogo, A. Labertit, *Introduction à l'étude critique, Textes espagnols* (Paris: Colin, 1972), pp. 147-81.

[10] A. Bell, "The Rhetoric of Self-defence of Lazarillo de Tormes," *MLR*, 68 (1973), 85-93.

[11] En el penúltimo párrafo se notará el sintagma "confesando yo no ser más sancto que mis vecinos" que conceptualmente puede referirse tanto a la enunciación anterior del autor que cree con Tulio y otros más que "la honra cría las artes" (p. 88), como al enunciado futuro del sujeto, protagonista de muchas travesuras. Notemos que *Yo* tiene todavía que manifestarse como locutor de la enunciación-comunicación.

En el último párrafo se mantiene el topos de la modestia literaria ("el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran," p. 89). *Quien* es otra tercera persona pero de modestia. Entre "un hombre" y "quien" hay toda la diferencia que separa una palabra de relato de una palabra de discurso naciente.

[12] Aquí se trata de un vino emborrachador—bebida prohibida—que *no* conviene a los niños, diría Pinciano; después (p. 174) de un vino pregonado, mercancía rentable.

[13] Cf. "Mas ¿qué me aprovecha si está constituido en mi triste fortuna que ningún gozo me venga sin zozobra?" (p. 145).

[14] Cf. C. Minguet, *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes* (Paris, 1970), p. 61.

[15] Cf. E. Birge Vitz, "Type et individu dans l'*autobiographie* médiévale," *Poétique*, 24 (1975), pp. 420 y ss.

[16] López Pinciano, *Philosophia antigua poética* (Madrid, 1973), I, p. 19.

N.B. Observen que en los fragmentos añadidos por la edición de Alcalá, *yo* se dirige dos veces a *V.M.* (tratado 5, pp. 166 y 168). Se trata de una comunicación más bien fática, como en el tercer tratado: "de manera que certifico a V.M. que en poco más de un hora no quedó bula en las alforjas"; "Creo de cierto que se tomaron más de tres mil bulas, como tengo dicho a V.M."

El locutor subraya un hecho que concierne el ser del amo, "el más desenvuelto y desvergonzado" (p. 158) echador de bulas que haya. Confirma su increíble éxito, que necesariamente influyó en la reflexión de Lázaro y en su decisión final.