



GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

UNA CRÍTICA BAJTIANA DE *EL LAZARILLO DE TORMES*, LA PRIMERA NOVELA MODERNA.

Carmen Granda

Teoría literaria avanzada: Profesor Eduardo Camacho

VII edición de la GHM; otoño de 2008. Fecha de redacción: otoño de 2008.

En comparación con otros géneros literarios tradicionales como la epopeya, la novela española es un fenómeno bastante nuevo, creado en el siglo XVI. Según Mijaíl Bajtín, la novela es el desarrollo literario de elementos populares en determinadas situaciones sociales, cotidianas, incluso, a veces, cómicas. Es más, este género tiene una relación estrecha con el lenguaje, como afirma Bajtín: “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente de lenguajes y, a veces, de lenguas y voces” (81).¹ Wolfgang Kayser la define como “la epopeya de la burguesía”; la novela representa una degeneración de la epopeya, en otras palabras, representa una ruptura con la tradición antigua y la emergencia de una nueva clase: la burguesía.

En efecto, la novela surge de un mundo social en descomposición, es decir, de una crítica a la sociedad. Este género histórico por excelencia, según Bajtín, consta de varias características interesantes a la hora de analizar, por ejemplo, *Lazarillo de Tormes*, la primera novela “moderna”. Resulta importante notar que esta obra anónima del Siglo de

¹ Todas las citas de Bajtín proceden de *Teoría y estética de la novela* excepto las que están señaladas explícitamente.

Oro, como otras grandes obras, nace de la negación de una ficción. Dicho de otro modo, *Lazarillo de Tormes* es, de hecho, una carta escrita a Vuestra Merced. Sin embargo, según las teorías de Bajtín, se puede definir asimismo como una novela gracias a varios elementos populares, entre ellos: el pícaro, la polifonía, la risa y el Carnaval.

Lazarillo de Tormes (1553) es el arquetipo de la novela picaresca. Al estar al margen de la sociedad, el pícaro se enfrenta con un camino lleno de obstáculos. De tal modo que el protagonista Lazarillo se ve obligado a moverse continuamente por una especie de “camino de la vida”, como señala Bajtín: “La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre [...] con su camino espacial real, es decir, con las peregrinaciones” (273). En efecto, el cronotopo de esta primera novela “moderna” alterna entre el campo y la ciudad. Una gran característica de la novela picaresca es, efectivamente, el movimiento constante de un sitio a otro. Por tanto, además de su clasificación “picaresca”, *Lazarillo de Tormes* también se puede definir como una “novela de caminos”, como Lazarillo mismo anuncia después de conocer al ciego: “Comenzamos nuestro camino...” (23).² El *peregrinus*, es decir, el peregrino, se define como el que anda por tierras extrañas. Peregrinar, en el sentido espiritual del término, significa caminar con la esperanza de alcanzar una perfección cristiana a través de Dios. Eliminando el significado religioso del concepto, las peregrinaciones estrictamente espaciales y morales en la vida de Lazarillo están relacionadas con su conversión picaresca. Esta primera novela picaresca, “moderna” y autobiográfica, de hecho no se concentra únicamente en Lazarillo; son los encuentros con el mundo que lo rodea los que

² *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Catédra, 2000. (citado en todo el trabajo salvo una vez, que está marcada con la edición de Ricapito).

fomentan su carácter y le permiten conocer el mundo, como afirma Morson y Emerson: “The author uses the adventures to describe the social diversity of the world” (406). Como pícaro, Lazarillo tiene una gran libertad para hacer frente a la vida que lo lleva a visitar nuevos espacios, conocer a diversos amos, aprender varias lecciones morales y, sobre todo, llevar numerosas máscaras.

Dada la libertad picaresca, Lazarillo construye su vida a través de sus encuentros en espacios concretos, como subraya Bajtín: “...la elección del camino significa la elección del camino de la vida...” (273). Por ejemplo, en el tercer tratado, Lazarillo se encuentra con un escudero que se convierte en su tercer amo; una vez dentro de la casa del amo, Lazarillo se da cuenta de que aunque el escudero parezca rico, la apariencia engaña. En suma, el escudero viene de una familia arruinada; además de la falta de muebles en la casa, tampoco hay comida. Por lo tanto, Lazarillo tiene que aprender cómo mendigar y, además, dar una parte de sus ganancias al escudero. Es decir, el escudero depende de Lazarillo para sobrevivir; por ende, a pesar de la vida bastante dura con el tercer amo, Lazarillo se convierte en un “héroe ante la vida cotidiana” (Bajtín 274). Dicho de otro modo, su libertad tiene una relación muy estrecha con la ascensión: el camino empieza por abajo y sube poco a poco.

A través de estas aventuras y encuentros con distintos amos, Lazarillo aprende lecciones morales como las del tercer tratado: las apariencias físicas de una persona, efectivamente, pueden ser meras fachadas. Estos ejemplos morales influyen en la conducta de Lazarillo, especialmente a causa de su juventud e inexperiencia. Además, al tener que mendigar y ayudar al escudero en el tercer tratado, se ve que Lazarillo se hace responsable de alguien por primera vez en su vida. Muestra “un carácter humano” que a

su vez fomenta la idea de un “self-made man”, un concepto fundamental en la novela picaresca y en la sociedad de esa época burguesa (Bajtín 272). Como destaca el prólogo de la novela, hay una valorización de la habilidad del propio hombre para triunfar: “...consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto” (11). De modo semejante, a través de sus lecciones, Lazarillo, de una clase social en declive, logra seguir adelante, emergiendo como un ejemplo de una nueva clase social. Con la excepción del clérigo y el escudero, Lazarillo abandona a los demás amos; emprende su propio camino, convirtiéndose en “peregrino” de la vida.

Además de los numerosos encuentros en lugares distintos, también resulta importante destacar la comunicación entre el protagonista y sus amos. Distinto a la epopeya y otros géneros tradicionales, cuyas estructuras se basan en la narración de las acciones, la novela depende de los encuentros y las reuniones entre personajes. Dicho de otro modo, la acción de la novela surge a través de su dinamismo social, dialógico. Por eso, Bajtín insiste tanto en los cronotopos porque es a través del camino y el encuentro con nuevos espacios que Lazarillo finalmente aprende y se encuentra a sí mismo. De hecho, en *Estética de la creación verbal* Bajtín expone que: “El cuerpo no tiene nada de autosuficiente: tiene necesidad del otro, de su reconocimiento y de su actividad formadora [...]. Ser [...] significa comunicar” (Calvo 148). En efecto, para Bajtín, el propósito del lenguaje es comunicar. Por ejemplo, al fijar la estructura del texto –la carta– ya hay una comunicación principal entre el escritor y el narratario, Vuestra Merced. De hecho, la “estilización de las diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista

(cartas, diarios, etc.)” es una de las características fundamentales de la novela (Bajtín 80). Es más, las cartas, según Bajtín, representan “dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa [...] y la representada...” (178). Sin embargo, esta interacción comunicativa se extiende a todos los personajes, convirtiéndose todos en tema literario de la novela.

A través del diálogo surge la polifonía, la diversidad de voces dentro de la misma obra, que, para Bajtín, es esencial en este género: “En la novela deben estar representadas todas las voces socioideológicas de la época; dicho de otra forma, todos los lenguajes incluso los menos importantes; la novela debe ser un microcosmos del plurilingüismo” (Calvo 157). Es decir, todas las clases sociales pueden representarse en la novela: desde el ciego avaro, un personaje folclórico, hasta el cura paradójico.

Por ejemplo, el ciego enseña Lazarillo la jergonza, que según *El diccionario de Covarrubias* es “el lenguaje que usan los ciegos con que entenderse entre sí” (Rico 23). En consecuencia, la jergonza es un lenguaje minoritario, marginado del resto de la sociedad. Es evidente que la “langua” identifica a una persona, como efectivamente la jergonza define al ciego según la teoría bajtiniana en “Discourse in the Novel”: “...particular language in a novel is always a particular way of viewing the world...it is precisely as ideologemes [the system of ideas which harbors a world view] that discourse becomes the object of representation in the novel” (Patterson 132). Sin embargo, la jergonza también se refiere al lenguaje de los criminales, la germanía o la jerga, como destaca la *Gramática castellana* (1558) de Villalón: “...no usando de germanías ni jergonzas, lo cual es una impropiedad de vocablos de que se usan los bellacos viciosos vagabundos para se entender en el ejercicio de sus vicios y mala vida” (Rico 23). Por

consiguiente, hay una dualidad del lenguaje que sirve para enriquecer la obra y, a la vez, la vida de Lazarillo, porque logra percibir varias perspectivas nuevas a través de sus amos.

Dada la insistencia en la polifonía, se establece claramente que hay un énfasis en el estilo comunicativo entre los personajes en *Lazarillo de Tormes*. Al hablar otro idioma que Lazarillo nunca había escuchado, el ciego muestra la extensa pluralidad del mundo, fenómeno que dificulta la coexistencia por falta de comprensión de valores que son diferentes. La polifonía fomenta un dinamismo dialógico no solamente de palabras sino también de ideas y actitudes entre diversos personajes. La variedad de voces contribuye a la totalidad del texto. Vista la diversidad de “camino”, cada amo termina aportando una voz distinta y añadiendo otra experiencia a la vida de Lazarillo.

La novela polifónica no se limita, sin embargo, a voces concretas, como Bajtín subraya: “El plurilingüismo introducido en la novela [...] es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bifocal* [...] y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes... (141-142). De ahí surge la idea de un doble lenguaje –de dos sentidos– o incluso un multilingüismo o “heteroglosia” dentro de la misma obra. De hecho, en *Lazarillo de Tormes* hay varios ejemplos en los cuales el lenguaje común tiene una conexión con la Biblia. Por ejemplo, cuando el ciego declara: “Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré”, hace referencia a los *Hechos de los Apóstoles III*, 6, que cuentan: “No tengo plata ni oro; pero te doy lo que tengo: en nombre de Jesucristo Nazareno, echa a andar” (23; 1565). Es decir, el fenómeno multilingüe incluye casos de intertextualidad, el uso de referencias de textos dentro de otros textos. Resulta interesante

señalar que ningún lenguaje sobresale en la novela; el propósito de este recurso es solamente presentar un dinamismo de voces. Otro ejemplo intertextual del primer tratado ocurre cuando Lazarillo relata la historia de su padre, que fue acusado de robo y, como castigo, tuvo que luchar como caballero contra los moros:

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados (14).

Al examinar los términos elegidos, a saber, “confesó y no negó” y “persecución” para describir el destino del padre, existe un lenguaje paródico de la Biblia dentro del texto picaresco como destaca Rico: “‘Confesó y no negó’ es una traducción exacta del ‘confessus est in non negavit’”, escrito por San Juan, I., 20 (Rico 14). De hecho, al utilizar estas palabras específicas cuyas referencias son bíblicas, Lazarillo crea no solamente un diálogo entre el protagonista, el autor, el lector y la Biblia sino que también añade un dualismo de tono a la obra: la seriedad frente a la ironía.

Conviene subrayar que la diversidad de los lenguajes no literarios contribuye, asimismo, a la estructura polifónica y multilingüe de la novela. La risa, vinculada muy estrechamente con la ironía, es un elemento esencial que según Bajtín caracteriza la novela: “El juego humorístico de los lenguajes, la narración ‘no del autor’ [...], los discursos y las zonas de los héroes, y, finalmente, los géneros intercalados o encuadrados, son las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela” (141). En suma, la risa es otro fenómeno del lenguaje literario que se añade a la polifonía de una obra porque exige otra interpretación menos tradicional. Dicho de otro modo, la risa crea una ruptura en la estructura tradicional de un texto a diferencia de la

epopeya, que generalmente se representa en un estilo más serio y monotemático. Es importante enfatizar que *Lazarillo de Tormes* es una novela picaresca, y el pícaro, junto con el bufón y el tonto, son tres personajes que han contribuido a la evolución de la novela, sobre todo por sus funciones más bien cómicas a pesar de las duras realidades que los rodean. En efecto, conviene notar que la risa es mayormente vulgar como describe el primer engaño de Lazarillo. En el primer tratado, el ciego le dice a Lazarillo que ponga su cabeza cerca de un toro hecho de piedra porque “oirá [...] gran ruido” (23). Demasiado inocente, Lazarillo obedece a su primer amo, que a su vez se aprovecha de la necedad del joven y empuja su cabeza con tanta fuerza que Lazarillo se golpea contra la estatua. Sin darse cuenta, Lazarillo aprende su primera lección moral, es decir, ver el mundo real y no a través de unos ojos infantiles. De hecho, a causa de este primer rito de pasaje, Lazarillo se transforma de niño en hombre, más consciente de la cruel realidad del mundo. Como explica Ricapito: “[Este momento es] lo que los sociólogos de la cultura de la pobreza llamarán un ‘man-child,’ un ‘niño-hombre,’ niño sólo en edad cronológica, pero hombre en cuanto a su experiencia” (67). Es más, al margen de ser novela picaresca, *Lazarillo de Tormes* también es un buen ejemplo del *Bildungsroman*, que caracteriza la literatura que señala la transformación de un niño en un adulto. Es de esta manera que la sociedad revela un enfrentamiento entre varios mundos diferentes.

Conviene enfatizar que esta lección nace de unas manos brutales porque, después de pegarle al niño, el ciego reacciona cruelmente: “Y ríe mucho la burla” (23). Aunque Lazarillo evoluciona a causa de este primer engaño, no sería el último. De hecho, el ciego es burlador experto como manifiesta el episodio del jarro de vino en el segundo tratado:

...y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca...Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos dél se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes... (33).

Estas dos escenas muestran la vulgaridad de la risa: hay figuras que se ríen de otras y, a la vez, hay otras que se burlan de los demás. Por lo tanto, el uso de la risa tiene una relación muy estrecha con el carácter humano de un personaje y las varias fachadas que componen a ese individuo. Las fachadas físicas de un personaje también exponen la realidad en que está envuelto ese personaje. De tal modo que resulta importante destacar la descripción física de Lazarillo, sin dientes y con cicatrices, después de este incidente porque esta escena refleja, más que la risa, un realismo negro, o sea, un humor cruel y casi repugnante. En síntesis, la risa y la relación entre el ciego y Lazarillo resulta ser irónica.

En efecto, para vengarse de la primera burla hecha por el ciego al final del segundo tratado Lazarillo decide engañar a su primer amo, llevándolo para que se golpee contra un poste:

—¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua. Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón, y de toda su fuerza arremete [...] y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto...(45).

Es evidente que la compañía del ciego le ha permitido a Lazarillo aprender a ser cruel y vengativo. Esta última escena refleja, una vez más, la risa vulgar. Todo esto hace que Lazarillo abandone a su primer amo. Como señala Bajtín: “La risa es, precisamente,

la que destruye la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa) [...] La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar...” (“Juego y novela: Bajtín”). La risa, por ende, es un mecanismo “moderno” que rompe con el lenguaje literario ordinario y ofrece otra interpretación, como explica Bajtín en *Estetika slovesnogo tvorcestva (Aesthetics of Verbal Art)*: “Laughter [...] lifts the barriers and opens the way to freedom” (Patterson 133). Al final, la risa acorta la distancia entre Lazarillo y el ciego porque el pícaro demuestra su propia capacidad de engañar, una técnica aprendida de su amo. Gracias al primer engaño del ciego, Lazarillo logra acercarse a él, hasta que al final lo supera porque justamente se rebaja a la crueldad de su amo antes de la despedida. Es decir, la risa, como destacaba Bajtín, abre varias posibilidades, entre ellas la libertad de elegir otro camino. Dada la malicia del ciego y la vulgaridad cómica de los otros amos, la novela añade otra característica: la de la comedia grotesca o carnavalesca.

A través de los numerosos encuentros con amos distintos, Lazarillo se transforma o, como explica Bajtín, se metamorfosea (264). La metamorfosis es un fenómeno propio del Carnaval, que es una celebración pública que tiene lugar antes de la Cuaresma cristiana. El Carnaval se ha convertido en un canto a la materialidad en donde el cuerpo – el aliento y el sexo–es fundamental, no el alma. Por lo tanto, es una celebración que se caracteriza por lo bajo, lo confuso, lo grotesco frente a lo espiritual, lo estable y lo armónico. El Carnaval consiste, sobre todo, en la radical inversión de los papeles de las personas a través de disfraces que utilizan para ocultar su identidad real.

Por otra parte, la comida es un elemento esencial para establecer un ambiente jocoso en la literatura, como afirma Bajtín: “...la serie de la comida y de la bebida están

introducidos en casi todos los episodios más importantes de la novela” (331). Muchas novelas, como el *Quijote*, que relata con gran detalle los platos abundantes de los banquetes en el palacio de los duques, representan algunas escenas carnavalescas inigualables. En cambio, hay una gran escasez de comida y bebida en *Lazarillo de Tormes*, pero, a pesar de esta falta, existe una fijación extrema por la comida. De hecho los amos de Lazarillo son bastante pobres; tanto así que, para sobrevivir, el pícaro tiene que mendigar para comer. Huelga decir que la necesidad de comer se convierte en una verdadera obsesión carnavalesca: “...males y hambre, pienso que en mi cuerpo no había libra de carne; y también, como aquel día no había comido casi nada, rabiaba de hambre, la cual con el sueño no tenía amistad...” (81). Resulta interesante notar que Lazarillo enfatiza la carencia de carne en su cuerpo. Aunque *carnelevare* significa “quitar la carne”, es decir, eliminarla de la dieta, desde la Edad Media, la Iglesia Católica ha exigido que sus creyentes solamente abandonaran comer carne cada viernes durante la Cuaresma, los cuarenta días después del Carnaval.

La obsesión de Lazarillo por sobrevivir le lleva a pedir, robar y engañar para cumplir con sus deseos hambrientos. Es decir, realiza acciones puramente engañosas, incultas, de pura naturaleza carnavalesca. Por ejemplo, al pasar tanta hambre en la casa del clérigo, Lazarillo roba el pan sagrado de la misa de un baúl cerrado con llave: “Y otro día, en saliendo de casa, abro mi paraíso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo, y en dos credos le hice invisible, no se me olvidando el arca abierta [...] Mas como la hambre creciese, mayormente que tenía el estómago hecho a más pan aquellos dos o tres días...” (56-59). Queda claro entonces que el Carnaval no se relaciona con lo espiritual sino con lo material.

Además de una obsesión materialista, el Carnaval acepta todo lo grotesco especialmente en relación con el cuerpo humano. Según Bajtín en *Rabelais and His World* : “Debasement and mockery are idealized in a special carnivalistic image, the grotesque body. In this image, the body’s protuberances and apertures are primary: they help the body outgrow itself because they are the passageways that ingest and communicated with the world” (Emerson y Morson, 444). Puesto que se asocia el Carnaval generalmente a la alegría, no hay límite; es un mundo sin reglas, libre de códigos. Por ejemplo, cuando el ciego se da cuenta de que Lazarillo se ha comido la longaniza, se la hace vomitar:

...la negra longaniza aún no había hecho asiento en el estómago [...] todas estas cosas se juntaron y fueron causa que el hecho y golosina se manifestase y lo suyo fuese vuelto a su dueño. De manera que, antes que el mal ciego sacase de mi boca su trompa, tal alteración sintió mi estómago, que le dio con el hurto en ella, de suerte que su nariz y la negra mal maxcada longaniza a un tiempo salieron de mi boca (40).

Resulta interesante destacar la comicidad folclórica pero grotesca de esta escena y su relación con el Carnaval. Mientras que la Cuaresma es una celebración religiosa, solemne, el Carnaval es una fiesta de pecado y obscenidades donde no existe ninguna ley u orden para controlar el ambiente y, en este caso, el desarrollo del texto. Diferente de los escritos más tradicionales, serios, la novela “moderna” hace muchas referencias al vómito, el excremento, la gula, la soberbia y la lujuria. Estas actividades, como la risa, contribuyen al ambiente y el lenguaje festivo del Carnaval que, de hecho, añade otra “voz” a la polifonía de la novela “moderna”. El ambiente carnavalesco fomenta un espacio libre que reemplaza las normas tradicionales. Al destacar lo grotesco, el autor moderno logra destruir el sistema tradicional, combinando elementos que típicamente no

se habían asociado: “...uno de los objetivos más importantes de la novela [es] el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas” (Bajtín 313). *Lazarillo de Tormes* es una obra que revela una nueva imagen de los hombres. Es más, estos cambios crean una sociedad cuyas representaciones del hombre pueden convertirse en alegóricas.

La imagen del hombre, en particular su metamorfosis, es, efectivamente, un tema fundamental del Carnaval. Cada amo contribuye a una nueva imagen de Lazarillo. Es más, a través de estos encuentros, el lector examina la evolución del protagonista: “...la novela presenta dos o tres imágenes diferentes de la misma persona, imágenes separadas y reunidas por las crisis de dicha persona por sus renacimientos” (Bajtín 268). En efecto, en el primer tratado, Lazarillo está descrito como un niño que poco a poco va madurando gracias a todas sus experiencias. Por ejemplo, ya en el tercer tratado, aprende cómo mendigar para sobrevivir y sostener al escudero. Lleva otra máscara: la del “self-made man”, una característica valorada por la sociedad de esa época. En el sexto tratado, a través del capellán, Lazarillo trabaja y utiliza el dinero que gana para comprarse otra máscara. Se convierte en “hombre de bien” que “[se] v[iste] muy honradamente de la ropa vieja [...] un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una capa [...] y una espada de las viejas primeras de Cuéllar” (127). Lazarillo compra ropa nueva y se transforma en otra persona con la idea de que la honra es sencillamente lo que las personas ven, pero, al fin y al cabo, también, con honra, la apariencia es engañosa. En efecto, en el séptimo y último tratado, Lazarillo por fin tiene un “oficio real”, se casa con una mujer que le resulta ser infiel (128). Lazarillo cambia varios papeles desde el inicio hasta la final. Estas nuevas máscaras producen una crisis de identidad, una “muerte” del

protagonista pobre, ilegítimo, para dar lugar a un “renacimiento”, a un hombre con oficio y, sobre todo, sin la influencia de los amos. A pesar de que Lazarillo acepta el adulterio de la mujer, otro engaño, su conversión es innegable: “...se produce una transformación [...], su reacentuación radical” (Bajtín 223). Al final, ha ascendido socialmente de manera impresionante, muy evidente cuando termina la carta hablando de la llegada de los Emperadores a Toledo, una de las ciudades españolas más ricas del siglo XVI.

A diferencia de otros textos más antiguos y tradicionales cuyos héroes suelen ser pasivos, *Lazarillo de Tormes* por primera vez representa a un héroe novelesco que tiene un papel más activo a causa de la insistencia en la comunicación y la representación de varios espacios nuevos. A través de los ambientes diferentes y encuentros con diversos amos, *Lazarillo de Tormes* presenta una polifonía, una diversidad de voces que refleja la realidad social de la época. La novela, de hecho, resulta ser una manifestación de la situación sociocultural del país en la que se representan distintas esferas. Es a través de estos encuentros que el protagonista evoluciona, encontrándose en un proceso continuo de formación. Es más, los encuentros con varios amos permiten que Lazarillo cambie de papeles, encarnando el ambiente carnavalesco de engaño que se manifiesta durante la mayor parte de la novela. En este ambiente, el amo de Lazarillo en muchos casos le enseña una lección moral a través de un vulgarismo, expresado por la risa. No obstante, esta misma risa crea un realismo, un elemento esencial para la novela. Como primera novela “moderna”, *Lazarillo de Tormes* no solamente es un análisis del pícaro, un protagonista activo, sino la representación de todos los personajes, que lo ridiculizan pero que, a la vez, contribuyen a su evolución. Estos elementos crean un camino bastante

abierto para el protagonista “moderno” y también generan una gran libertad para las novelas posteriores.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- La Biblia: Edición popular*. Madrid: La Casa de la Biblia, 1993.
- Emerson, Caryl and Saul Morson, Gary. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Huerta Calvo, Javier. "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)." *Universidad Complutense de Madrid: Cuadernos de filología hispánica I* (1982): 143-158.
- "Juego y novela: Bajtín." 20 de abril 2008. <<http://www.javeriana.edu.co>>
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Joseph V. Rikapito. Madrid: Cátedra, 1977.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2000.
- Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44.2 (1985): 131-139.