

DE LAZARILLO A EVA LUNA: METAMORFOSIS DE LA PICARESCA

En sus memorias Luis Cardoza y Aragón recuerda que en 1940 José Clemente Orozco le hizo un retrato. Lo curioso (¿o inevitable?) del caso es que la figura representada tenía tanto del pintor como del modelo: “íntegro parecido de los dos, siendo tan disímiles. En mi retrato es tan parecido como en los autorretratos. Está más él. Participan los surcos del rostro, nacidos de pasiones y furias y dulzuras”¹. Me parece que este fenómeno de la autorrepresentación no es menos fundamental en las obras literarias. Al decir que tal o cual autor se nos presenta a través de sus descripciones o personajes no afirmo una intención precisamente autobiográfica, sino la forzosa participación de sus obsesiones. Allí el creador o creadora se asoma con sus “surcos”, caprichos e idiosincrasias; no puede ocultar sus tics mentales. Será inevitable su intervención subjetiva; si los personajes en sus circunstancias ficticias realmente fueran “autónomos” —como piensan algunos teóricos y críticos— los autores no tendrían razón de existir, a no ser como simples máquinas copadoras.

El autor picaresco, de todos los tiempos, es notoriamente intervencionista. Su método titiritero confirma una actitud ferozmente negativa ante la realidad; así, su narración suele articular una hipérbole de las peores tendencias sociales de su época. Él se impone con su ideología, sus juicios y fobias morales, y su sistema estético (la caricatura, el juego malicioso de palabras, el diseño esperpéntico de los episodios, la visión antiheroica). Nos entrega un esquema de vida siempre contrario a lo que en cualquier sociedad se consideraría ideal; y no es casual que en varias épocas —por ejemplo, los Siglos de Oro en España, el siglo XVIII en Francia, el siglo XIX en los Estados Unidos— hayan coincidido

¹ *El río: novelas de caballería*, F.C.E, México, 1986, p. 479.

con el escepticismo antiheroico grandes sueños espirituales y utópicos (por ejemplo, los místicos *vs.* los narradores picarescos; Rousseau *vs.* Voltaire; Emerson *vs.* Mark Twain). Es que el escepticismo, incluso en su metáfora máxima: la picaresca, y el espiritualismo utópico son el reverso y el anverso de la misma moneda literaria; lo esencial de *Don Quijote de la Mancha* y de otras grandes novelas se halla en el entrelazamiento de las dos tendencias.

El afán por el autorretrato explícito o implícito ha sido siempre un motivo vital en la pintura del mundo hispánico: piénsese en Velázquez, El Greco, Picasso, Orozco, Rivera. En literatura el fenómeno es aún más patente: piénsese en cada miembro de la Generación de 1898, en García Lorca, Neruda, Martí, Vasconcelos, Guillén (Nicolás, además de Jorge), Güiraldes, Gómez de la Serna, Cela, Reyes, Borges.

El autorretrato, en gran parte involuntario, es una de las varas de medida para seguir la evolución del género picaresco: es decir, para llegar a comprender su *dispersión* en la narrativa hispanoamericana de nuestro tiempo. Reconozcamos en un principio que la constante básica del género es *circunstancial*. Ulrich Wicks la califica como "the essential picaresque situation"; a continuación define su ámbito como

that of an unheroic protagonist, worse than we, caught up in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters that allow him to be both victim of the world and its exploiter. . . . If the romance mode satisfies our impulse for vicarious participation in harmony, order, and beauty, then the picaresque mode satisfies our impulse for a journey through chaos and depravity².

Dentro de esta circunstancialidad de una búsqueda sin meta "a través del caos y de la depravación" hay una grotesca *magnificación de los aspectos físicos y de las funciones corporales*, sobre todo de la *defecación*, como si al materializarse la visión del protagonista/narrador se desplazaran el espíritu (o sea, la esperanza, la compasión, la bondad y la fe) y los conceptos morales. El resultado, particularmente en *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, exemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626), es una profunda confusión de valores y el triunfo continuo de la crueldad en las relaciones

² "The nature of picaresque narrative: A modal approach", *PMLA*, 89 (1974), p. 242.

humanas. Pero así como los grandes pintores gobiernan y elaboran sus retratos, los autores de obras picarescas determinan —autoritariamente en doble sentido— el arduo aprendizaje de sus protagonistas. Así, se podría decir que el género es regido por un diseño trinitario: *circunstancialidad, desvalorización y revelación*. Pero las circunstancias, adversas o engañosas siempre, la degradación y la incapacidad del protagonista de aprovechar —moralmente— la revelación hecha por el autor, lo restringen y le quitan autonomía. Por eso mismo el picaro asume, conforme a su naturaleza proteicamente defensiva, múltiples disfraces y funciones en su lucha por sobrevivir, “a man of guises and disguises”, como afirma Peter Dunn con referencia a Guzmán de Alfarache³. En la novela-ensayo de Mateo Alemán, la más extensa y menos ambigua de todas las obras del género picaresco, el protagonista abandona sus estudios teológicos en Alcalá de Henares, apenas un mes antes de la fecha de su graduación, para casarse. Pero la desgracia que le causa su Gracia (su esposa, al escaparse con otro) no le sirve de lección, y en vez de volver a la vida religiosa se lanza a aventuras criminales cada vez mayores. Condenado a servir en galeras, escribe en ellas su exhaustiva autobiografía. Siguiendo acertadamente la distinción hecha por Alemán en uno de los prólogos entre la *conseja* (el relato) y el *consejo* (la tesis del autor), Francisco Rico señala cómo un protagonista a la deriva es complementado por su creador:

El tránsito del Guzmán actor al Guzmán autor no sólo aparece finamente motivado, sino que constituye el verdadero nudo argumental de la obra. En ella, los varios núcleos episódicos se someten a una línea constructiva principal: a la historia de una conversión, al análisis de una conciencia⁴.

Pero creo que *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* tiene más de “atalaya” (de observación y de juicios moralizantes: de ensayo) que de “vida” (de conciencia abierta e imaginación: de novela) y que la progresiva convergencia y complementariedad de creación y creador —de Guzmanillo y de Guzmán— es en realidad una progresiva asimilación y amaestramiento de aquél por éste, el portavoz directo de Mateo Alemán.

³ *The Spanish picaresque novel*, Twayne, Boston, 1979, p. 54.

⁴ *La novela picaresca y el punto de vista*, 3ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 69-70.

Alemán parece enseñarnos que la mala conducta, la perversidad y el crimen no tienen remedio humano y que sólo Dios tiene el poder de salvarnos; las buenas obras serán un resultado de la gracia divina y nunca al revés. Supongo que esa convicción religiosa del autor explica, al menos en parte, el súbito arrepentimiento final del protagonista, que en sentido literario resulta poco convincente.

La vida de Guzmán es el intento más explícito de exponer en detalle las delincuencias de una sociedad y, al mismo tiempo, de transformar definitivamente al protagonista picaresco. En ese sentido es obra representativa de un doctrinario religioso conservador. Por otra parte Francisco de Quevedo nos presenta a un protagonista imposible de transformar. Pablos es formado, o deformado, por la sociedad en que actúa simultáneamente como víctima y victimario. Es un delincuente y un mal nacido, un delincuente dispuesto a maltratar a los demás del mismo modo como lo maltratan a él. Si Cervantes fue el padrastro de Don Quijote, también Quevedo lo fue de Don Pablos: un padrastro mucho más cruel, pues Pablos resulta ser poco más que un títere despreciado por su autor. Harry Sieber critica la tendencia de subestimar las pretensiones éticas de Quevedo en su novela:

Within the context of Quevedo's other, Neostoic writings, the *Buscon's* morality is satiric and social in nature. Henry Ettinghausen has convincingly shown that "Pablos is portrayed as the antithesis of the Stoic sage, an example of and a warning to the *vulgus*". Pablos's background and pride threaten the values of a society based on "noble" blood and, ideally, on Christian humility and obedience⁵.

A pesar de sus prejuicios e intolerancia y la feroz defensa de sus propios privilegios palaciegos, Quevedo le cedió a su antihéroe la libertad parcial de emigrar "a Indias", aunque con malos resultados, y siguiendo la costumbre de otros insignes narradores/protagonistas picarescos, Pablos prometió escribir una segunda parte de sus memorias. Una de las últimas secuelas de la anónima *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554) es *Lazarillo de Manzanares* (1620) de Juan Cortés de Tolosa. Este Lazarillo también emigra al fin de la obra (a México) y también promete una segunda parte. Esas promesas de una segunda parte desde el Nuevo Mundo (del Pablos de Quevedo y del Lazarillo de Cortés de Tolosa) me parecen

⁵ *The picaresque*, Methuen, London, 1977, p. 30.

un símbolo importante en la trayectoria histórica de la novela picaresca; es decir, en su dispersión europea y americana. Me limitaré a comentar la americana.

La *circunstancialidad*, la *desvalorización* y la *revelación* siguen siendo las bases narrativas de la picaresca hispanoamericana: las circunstancias *condicionan*, aunque no siempre determinen; se desvaloriza el *statu quo* político, económico y cultural de las naciones americanas; la revelación no se manifiesta en forma de doctrina religiosa ni de sueño utópico, sino a través de una nueva sensibilidad que abarca el amor, la magia, lo cómico, y la violencia (muchas veces colectiva). El fenómeno de la *dispersión* ya aludida respecto a la picaresca hispanoamericanizada ha hecho que el género, en la opinión de algunos, ya no exista. Por supuesto, la dispersión es un rasgo fundamental de todas las literaturas en su evolución o transformación histórica. Georg Lukács afirma, por ejemplo, que la novela moderna es “épica degradada”, pues al degradarse sus elementos heroicos se dispersan el punto de vista y la visión unitivos del poeta; se dispersa también su voz, diría Bajtín, y lo que antiguamente fue “monoglosia” ahora se rearticula en “heteroglosia”. Aunque la crueldad social de la novela picaresca en España ha perdido en América algo de su primitivo rigor (por ejemplo, la desagradable relación y las represalias físicas entre el ciego y Lazarillo de Tormes) y los episodios burlescos de *La vida inútil de Pito Pérez* o “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” o *Eva Luna* parecen alegres en comparación con las experiencias de Pablos el Buscón; aunque el lenguaje manifiesta su vitalidad en maneras diferentes y más variadas, perduran ciertos motivos —el viaje simbólico, la orfandad figurativa, los orígenes ocultos o desconocidos, la grosería, las bromas pesadas— que son indudables constantes (todavía) del género.

Alguna vez, Alejo Carpentier calificó a su novela *El recurso del método* como “la picaresca del dictador”⁶. Había pensado en la posibilidad de escribir la continuación de *El buscón*, ya que Quedo nunca cumplió la promesa de su Pablos de hacerlo. Pero después llegó a la conclusión de que Fernández de Lizardi ya había desempeñado esa tarea con *El Periquillo Sarniento* (¿más bien el epílogo de la tradicional novela picaresca española que su continuación americana?).

⁶ “Alejo Carpentier: el recurso a Descartes”, entrevista con Miguel F. Roa, *Granma*, 2 de junio de 1974.

Carpentier se da cuenta de que en el Nuevo Mundo el pícaro no continúa sino más bien se transforma, y que al pasar a América “se nos agigantaba en un continente agigantado”⁷. Como he señalado antes⁸, el pícaro primitivo, con todas sus subversiones, no se metía con las instituciones ni con las autoridades. No obstante sus severas limitaciones sociales, el pícaro se las arreglaba para aprovecharse de la realidad, mientras que el dictador (piénsese en Rosas, Estrada Cabrera, Gómez, Trujillo y Somoza) intenta reconstruirla a su imagen. No cabe duda de que la fuerza dinámica del Primer Magistrado —lo mismo que la del General Pitecántropo en *El secuestro del General* de Demetrio Aguilera Malta y del Patriarca en *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez— alcanza las proporciones de un retrato panorámico; es decir, el ambiente físico de Nueva Córdoba es una expansión barroca de las obsesiones y caprichos del protagonista, incluidos sus absurdos proyectos arquitectónicos; las matanzas organizadas y los desaparecidos; la confiscación de todo libro en cuyo título aparezca la palabra “rojo” o “roja” (*La aurora roja* de Baroja, *El rojo y el negro* de Stendhal y *La letra roja* de Hawthorne); las momias descubiertas en una cueva (¿curioso símbolo de la decrepita República?) y enviadas por orden del Magistrado a París para la exhibición pública.

Como el Patriarca de García Márquez (de un enorme testículo y una inteligencia minúscula), el Primer Magistrado es un pícaro en el sentido de que su conciencia nunca lo molesta (“Si Pilatos se lavó las manos yo me tapo los oídos”). El Patriarca engendra cinco mil hijos defectuosos, “sin amor” como era de esperar, y organiza tremebundas matanzas de enemigos, verdaderos e imaginarios. Sin embargo, ambos protagonistas muestran una nueva sensibilidad dentro de sus complejos psicológicos; a pesar de su agresividad tienen cierta facilidad para *sufrir*.

En esa facilidad se asemejan, por motivos obviamente distintos, a un antecesor neopicaresco importante, por mucho que la mayoría de los eruditos de la literatura hispanoamericana del siglo xx lo hayan subestimado: Pito Pérez. El hecho es que ellos, como también el protagonista de *La vida inútil de Pito Pérez*, buscan a su deficiente manera el Amor: aquéllos, despiadadamente, por vía erótica; éste, por vía ingenua, a veces sentimental⁹. Su-

⁷ *Ibid.*

⁸ “El arte de *El recurso del método*”, *BAPuL*, 7 (1975), 41-47.

⁹ No desconozco el elemento erótico también presente en las obras de Jo-

cesivamente, Pito Pérez es víctima de su madre (que siempre daba más de mamar a un niño ajeno que a él), de su novia (que prefirió casarse con el hombre enviado por el propio Pito a pedirle la mano en su nombre), y de la esposa "reumática" del boticario (que lo seduce, con funestas consecuencias).

Es tal vez en esta búsqueda fallida de amor y compasión donde se puede apreciar mejor la transformación moderna del género picaresco. Del antiheroísmo relativamente esquemático del Siglo de Oro se pasa a una nueva sensibilidad, mediante la cual se empieza a comprender no sólo los derivados americanos de la picaresca sino obras tan diversas como *Martín Fierro* de José Hernández, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, y el cuento largo de García Márquez sobre la cándida Eréndira. En todas ellas hay una forma de aprendizaje, una búsqueda y una iniciación; en las obras de Güiraldes y García Márquez hay también un amo(a)-maestro(a) de buena o mala voluntad que influye crucialmente en la vida del protagonista. En ellas hay también un imborrable trasfondo de soledad, de la que *el espacio* es metáfora, de esencia americana, de vida errante, de seres en un estado de perpetua desorientación.

La desorientación americana —en parte histórica, en parte geográfica— es una constante literaria desde *Facundo: civilización y barbarie* hasta *Cien años de soledad*; forma parte del mito articulado por H. A. Murena en *El pecado original de América* (1954). Según ese concepto el "pecado original" es *histórico* dentro de lo providencial y lo psicológico; el pecado consiste en haber nacido los hispanoamericanos en el infortunio (económico, político y social: o sea, colonial) y de haberse desarrollado en una cultura dependiente. Según Murena y, antes de él, Ezequiel Martínez Estrada (*Radiografía de la pampa*), el descubrimiento del Nuevo Mundo se transformó pronto en desengaño, e involuntariamente se fue cultivando el mito del fracaso predestinado¹⁰. Es la base de la con-

sé Rubén Romero, pero en ellas se manifiesta de un modo fresco e ingenuo. Pito Pérez no llega a las profundidades *degenerativas* del Patriarca o del Primer Magistrado. Un símbolo de la candidez de Romero se encuentra en uno de los *haikais* de *Tacámbaro* (1922):

Buscando huevos de gallina
por los rincones del granero
hallé los senos de mi prima.

¹⁰ El mito consiste, a mi parecer, en un método (histórico), una parábola (religiosa) y una imagen (psicológica): 1) El método histórico es el modo de

ciencia histórica de los hispanoamericanos: inclusive la idea de que la historia desfigura al héroe que en la épica se había destacado por su pureza. En una meditación sobre los personajes de *Los de abajo* Carlos Fuentes ha escrito lo siguiente:

Debajo de esta losa de siglos salen los hombres y mujeres de Azuela: son las víctimas de todos los sueños y pesadillas del Nuevo Mundo. ¿Hemos de sorprendernos de que al salir de debajo de la piedra parezcan a veces insectos, alacranes ciegos, deslumbrados por el mundo, girando en redondo, perdido el sentido de la orientación por siglos y siglos de oscuridad y opresión bajo las rocas del poder azteca, ibérico y republicano? Emergen de esa oscuridad: no pueden ver con claridad el mundo, viajan, se mueven, emigran, combaten. Cumplen, lo veremos ahora, los requisitos de la épica original. Pero también, significativamente, los degradan y los frustran¹¹.

Así también “viajan, se mueven, emigran, combaten” los personajes de Isabel Allende en las tres novelas que ha publicado hasta la fecha: *La casa de los espíritus* (1983), *De amor y de sombra* (1985), y *Eva Luna* (1987). En las tres es notable la inquietud comentada por Fuentes y la conciencia de la opresión. El arte de Isabel Allende es oximorónico: alternan la violencia y el amor, la opresión autoritaria y el impulso de la liberación femenina, la tortura y la risa. En *Eva Luna* se encuentran varias pautas básicas de la novela picaresca: la concepción maculada de Eva (su madre era huérfana —como lo sería ella a los seis años de edad— y se llamaba Consuelo; al aplicar los primeros auxilios a un indio moribundo por la picadura de una víbora decide ayudarle además con los segundos: todavía a los treinta y tantos años no conocía las delicias del amor; así, “resolvió darse ese gusto y de paso ofrecérselo también al enfermo, a ver si partía más contento al otro mundo”¹²); la callada pero firme rebeldía de la protagonista (del más exigente de sus amos, un influyente ministro de gobierno que pasaba largas horas en un “antiguo sillón de felpa obispa. . . con un ori-

explicar cómo algo (una cultura, una circunstancia, una institución) llegó a ser lo que es. 2) La parábola religiosa es un relato en que los hechos y las ideas están subordinados a una creencia (frecuentemente sobre la Creación). 3) La imagen psicológica es una manifestación simbólica del deseo colectivo (en el sentido jungiano, del “inconsciente colectivo”).

¹¹ “La ilíada descalza”, *Vuelta*, 1983, núm. 80, p. 7.

¹² *Eva Luna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1987, p. 22. Las citas subsiguientes se indicarán con el número de página entre paréntesis.

ficio en el asiento”, en el que leía, escribía y bebía, y satisfacía “los apremios de su naturaleza” (p. 105) se despidió volteándole sobre la cabeza el oloroso contenido de su bacínica); la precaria residencia de Eva bajo la tutela de personas marginales (una sirvienta vieja, la directora de una casa de prostitutas, un pandillero que llega a ser guerrillero, un árabe emigrado, un homosexual que se convierte en mujer, entre ellos); la narración en primera persona singular de Eva, quien desde muy tierna edad manifestó su afán por contar historias y —después— por escribir la historia de su vida.

Son aquellas las coincidencias formales (estructurales) con la picaresca tradicional. Eva Luna experimenta, como sus antepasados Lazarillo y Pablos, un duro aprendizaje. Pero desde niña va elaborando no sólo su espíritu de independencia y honradez sino también su innato talento de escritora. En el capítulo seis nos cuenta que Riad Halabí, su patrón árabe, “me dio varias cosas fundamentales para transitar por mi destino y, entre ellas, dos muy importantes: la escritura y un certificado de existencia” (p. 145). Dos capítulos más adelante cuenta que le dio también su iniciación en el amor. Lo notable del caso es que fue por seducción y que la iniciativa partió de ella, “y lo tomé de la mano para conducirlo al dormitorio” (p. 185). Halabí había sido el más generoso de sus protectores, el más aproximado a un padre, y el que la inició en las letras cuando tenía ya unos 12 años: “La escritura era lo mejor que me había ocurrido en toda mi existencia. . .” (p. 140). En la segunda mitad del libro, Allende hace repetidas alusiones a la analogía que ella siente entre el amor y la escritura, actividades literalmente creadoras, con el alborozo siempre de un nuevo comienzo. A los 17 años empezó a escribir con empeño (a la misma edad de su iniciación sexual) y nos deja estas impresiones:

Sospechaba que nada existía verdaderamente, la realidad era una materia imprecisa y gelatinosa que mis sentidos captaban a medias. No había pruebas de que todos la percibieran del mismo modo. . . y tal vez no veían los mismos colores ni escuchaban los mismos sonidos que yo. Si así fuera, cada uno vivía en soledad absoluta. Ese pensamiento me aterraba. Me consolaba la idea de que yo podía tomar esa gelatina y moldearla para crear lo que deseara, no una parodia de la realidad, como los mosqueteros y las esfinges de mi antigua patrona yugoslava, sino un mundo propio, poblado de personajes vivos, donde yo imponía las normas y las cambiaba a mi

antojo. De mí dependía la existencia de todo lo que nacía, moría o acontecía en las arenas inmóviles donde germinaban mis cuentos (p. 173).

En fin, prácticamente una inversión del mundo picaresco con que ella luchaba, y la conciencia naciente de un lento pero seguro triunfo artístico. De esta manera Isabel Allende ha logrado transformar la literatura picaresca en una nueva plenitud de intuiciones y esperanzas. Esto es lo que ocurre cuando el artista se atreve a intervenir —pero sensiblemente— en el retrato o el paisaje que va elaborando.

PETER G. EARLE
University of Pennsylvania