



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOS PÍCARAS Y UN PÍCARO: EL PASO DE GÉNERO A GÉNERO
ESTUDIO COMPARATIVO DE: *MOLL FLANDERS*, *LA PÍCARA JUSTINA*
Y *EL LAZARILLO DE TORMES*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA

PATRICIA GARCÍA GÓMEZ

DIRECTORA:

DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A las indoblegables Woolfolk,
cuyo apellido se pierde conmigo.

A los Martínez
(Poncho, Cris y Alfonso)
cuyo apellido me permiten llevar,
en ocasiones muy especiales,
con gran orgullo.

A los García (y de García) cuyo apellido,
entre otros asuntos, comparto.

**DOS PÍCARAS Y UN PÍCARO: EL PASO DE GÉNERO A GÉNERO.
ESTUDIO COMPARATIVO DE *MOLL FLANDERS*, *LA PÍCARA JUSTINA* Y *EL
LAZARILLO DE TORMES***

TABLA DE CONTENIDOS:

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I DELIMITACIÓN DEL GÉNERO PICAresco A TRAVÉS DE TRES NOVELAS: <i>MOLL FLANDERS</i> , <i>LA PÍCARA JUSTINA</i> Y <i>EL LAZARILLO DE TORMES</i>	4
I.A. Diferencia entre novela picaresca y novela delictiva.....	8
I.B. Pícaro y delincuente.....	11
I.C. Pícaro, bufón y tonto.....	16
I.D. El cronotopo picaresco.....	34
I.E. Las relaciones transtextuales en <i>Moll Flanders</i> , <i>La Pícaro Justina</i> y <i>El Lazarillo de Tormes</i>	53
I.F. El propósito paródico.....	67
CAPÍTULO II EL PASO DE GÉNERO A GÉNERO Y CÓMO AMBOS SE AFECTAN MUTUAMENTE.....	77
II.A El paso de género literario a una perspectiva de las relaciones de poder y equidad entre los diferentes sexos.....	77
II.B De cómo el cambio de pícaro a pícaro modifica el género literario y cómo influye éste en una construcción cultural valorativa de la diferencia sexual.....	97
CONCLUSIONES.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	143

INTRODUCCIÓN

Al leer con detenimiento la novela *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, uno de los primeros problemas que surgen es la delimitación del género al que dicha novela pertenece: ¿Es Moll Flanders la protagonista de una novela picaresca o delictiva? Robert Alter, por ejemplo, la coloca en lo que él llama la tradición de la novela delictiva inglesa (1965, 57). Sin embargo, teorías como las de Mijail Bajtín sobre la risa, el carnaval, la pluralidad discursiva, el cronotopo literario, la subversión del lenguaje y la parodia, así como los estudios de Claudio Guillén y Gérard Genette respecto a los géneros y la transtextualidad clasificarían a *Moll Flanders* como auténtica novela picaresca en relación con otros géneros y subgéneros, desde la sátira y la farsa hasta la novela no sólo delictiva sino biográfica, hagiográfica o de aventuras.

Por otro lado, la dimensión humana de Moll Flanders -en narración posterior a su vida picaresca, “editadas”¹ ambas, narración y vida, por Defoe- responde también a la pregunta ¿por qué pícara y no mera delincuente? Entre otras cosas porque Moll asegura que ella no hubiese sido ladrona de no ser por su pobreza, ni prostituta si hubiera tenido un marido que cuidara de ella. La postura moralizante de la Moll narradora da cuenta de los motivos de sus delitos, así como de los cambios en su conducta cuando la vida -y la fortuna- le sonrían, y muestra la debilidad humana que la lleva a los límites con el crimen, y el último reducto de conciencia, libre albedrío e intuición picaresca que la detiene y conserva como pícara e incluso, “con magnífica ironía”, como educadora.

Desde luego, este doble yo en la picaresca que es el yo narrado y el yo que narra permite desmontar aspectos ideológicos interesantes, como por ejemplo, qué tanta distancia moral realmente interpone el yo que narra frente al yo narrado, qué grado de consonancia y disonancia ideológicas hay entre “esta vieja pícara” que dice estar arrepentida y su otro yo, su yo pícaro.

Esa distancia que a veces parece ínfima, aunada a una problemática real de absoluto desamparo moral y económico son el eco en *Moll Flanders* de las voces de otras pícaras de

¹ El término “editar” y sus derivados empleados en este trabajo son anglicismos a los que corresponderían acepciones más castizas como glosar, adaptar, redactar. Sin embargo, el “editar” corresponde a una actividad compleja para la que estos términos por separado no darían la idea completa. En México el editor es quien publica y no quien revisa la publicación.

literaturas diferentes y de distintos momentos sociales. Tal es el caso de *La pícaro Justina*, personaje central de la primera novela picaresca española donde una mujer es la “heroína”. El propósito de este trabajo es, por lo tanto, la comparación de dos pícaras: Moll y Justina. Dicha elección permite mantener cierta unidad en el estudio, pero éste no puede estar completo sin la presencia del pícaro iniciador del género, el Lazarillo de Tormes. Éste -además de servir como trasfondo de ambas novelas y desencadenar ciertos propósitos paródicos-, por ser de sexo distinto, añade al análisis la posibilidad de pasar del problema de género literario, a una interesante cuestión de género en el sentido moderno de esta palabra con respecto a las relaciones entre hombres y mujeres.

Una vez comparadas ambas pícaras con el Lazarillo como trasfondo (las tres novelas se activan constantemente entre sí), se desprenden varias vetas interesantes para investigar: Los límites de la novela picaresca en comparación con otros subgéneros, las características esenciales propias del pícaro frente a otros tipos literarios como el bufón y el tonto, la manera en que, al surgir una pícaro, los límites del género se extienden hasta llegar a la delincuencia flagrante y la prostitución, ampliando el campo de la picaresca. Asimismo puede analizarse cómo, al cambiar el sexo del protagonista inicial, los límites de la novela picaresca se extienden tanto formal como temáticamente al pasar de ser un subgénero literario a tratar asuntos de género en el sentido moderno de relaciones de poder y equidad entre los sexos. En la segunda parte de este trabajo se explica la forma en que tiene lugar el tránsito de género literario a género en términos de sexos, y cómo ambos se ven mutuamente afectados, abriendo un espectro de posibilidades para la novela y la literatura en general.

CAPÍTULO I

DELIMITACIÓN DEL GÉNERO PICAresco EN *MOLL FLANDERS*, *LA PÍCARA JUSTINA Y EL LAZARILLO DE TORMES*.

Cuando se lee una novela como *Las fortunas y desgracias de la famosa Moll Flanders* se activa en el lector, desde el título mismo, cierta doble conciencia genérica pues éste se ve colocado ante una obra de corte supuestamente biográfico sobre una mujer delincuente del siglo XVII. Justo bajo el título se da la información adicional de que esta “famosa” Moll Flanders:

...was Born in Newgate, and during a Life of continu'd Variety for Three-score Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, Five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich. Liv'd Honest and died a Penitent. (Defoe, 1964, iii)

Más adelante hay un prefacio dirigido al lector con una supuesta intención moral. En él se hace la advertencia de que la lectura de este documento debe servir para “obtener” una lección provechosa de él, y se recomienda, a aquellos que “saben cómo leer”, que si gozaren más con las mencionadas aventuras que con la aplicación moral del relato sería su entera responsabilidad, pues no es esa la intención del ‘editor’ -redactor- que presuntamente ha depurado la obra. Este prólogo, más los detalles escabrosos, acotados, que siguen al título indican de alguna manera que el relato en cuestión pertenece al subgénero denominado novela picaresca. ¿Por qué novela picaresca y no biográfica o criminal, por ejemplo? Y, por otra parte, ¿se trata de otro Lazarillo de Tormes con sexo femenino? Para contestar estas preguntas es preciso acudir, primero, a los orígenes del género mismo y a las particularidades que definen la novela picaresca.

Existe gran discrepancia en cuanto a la determinación del origen de la novela. Algunos críticos como Bajtín lo remontan hasta la antigüedad griega; otros, como Ian Watt, a la Inglaterra del siglo XVIII con Stern y Fielding. Muchos más admiten que es Cervantes quien le da su forma definitiva -incluidos los dos anteriores-. Es prudente hablar mejor de un discurso novelístico que antecede incluso a la propia novela como género bien diferenciado,

tal y como la concebimos hoy en día, y reconocer momentos cumbres en los que ese discurso parece emerger en diferentes etapas de la historia literaria -y desde ese punto de vista no resulta sorprendente percibir ciertos ecos, ciertos elementos del discurso novelístico en Chaucer, Apuleyo, Fernando de Rojas y hasta en Homero y Shakespeare, mismos quienes, en teoría, nada tienen que ver con este género-.

Según Bajtín, el origen de la novela está en los llamados géneros bajos, en el discurso narrativo inferior cuya definición no es muy clara dentro de la rigidez del sistema aristotélico. En primer término pueden mencionarse los géneros orales bajos (proverbios y refranes, cuentos, canciones populares, chistes), y posteriormente los géneros menores como la sátira. Esto podría corresponder bien, por ejemplo, al origen de la novela picaresca. Para otros subgéneros -pastoral, barroco, sentimental, de caballerías, etc., que tienden a verse más permeados por otros géneros distintos del novelístico y que “pretenden canonizarse como modelos rígidos, estables”- Bajtín menciona como antecedente los géneros cómico-serios y como consecuencia la parodia; la cual, en posteriores novelas trascendentales como el *Quijote*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, intenta devolverles su carácter crítico y autocrítico. Lo esencial de esta concepción bajtiniana es la interacción vital de los lenguajes sociales de estos géneros que se oponía consciente e ideológicamente a una lengua unificada y dignificada. A esta interacción vital Bajtín la llama pluralidad discursiva (1981, 20-21).

De esos géneros populares surge “el culto creativo de la risa de la gente común” (21). La risa constituye un elemento extralingüístico original de la novela, elemento que es adoptado por la novela picaresca. De aquí se deduce que lo humorístico no constituye un aspecto privativo de la novela picaresca, puesto que pertenece al género mismo, a la novela en sus orígenes. Género (novela, la abstracción teórica) y subgénero (novela picaresca, la obra, la concreción práctica) comparten ese elemento común: lo cómico, todo aquello que desata la risa de la gente común, la gente “raspa” -como llaman en el norte de México a los desposeídos- (los chistes, juegos de palabras, adivinanzas, cuentos, proverbios, refranes, canciones populares, etc.). Y mediante esa risa que procede esencialmente de lo cómico, la novela picaresca desemboca en la subversión trastornando el lenguaje oficial, el lenguaje del poderoso.

En la picaresca vemos subvertido el lenguaje de los adultos por el de los niños, el de los letrados por el de los ignorantes, el de los amos por el de los criados, el de los hombres por el

de las mujeres, el de los esposos y hermanos, padres, colegas, primos (“machos”, como les llama Justina) por el de la mujer pícaro, por mencionar algunos. El lenguaje del pícaro se opone a todos estos discursos oficiales. Se subvierten también, a través del lenguaje picaresco, las estructuras sociales de la época y los valores que se manejan en los diferentes estratos en forma humorística, pero no exenta de crítica social. Cuando el pícaro abandona su discurso original y adopta -o imita- el discurso oficial, se acaba la novela, aunque quede la impresión de que realmente no ha dejado de ser pícaro.

Ahora bien, la subversión del discurso del poderoso que según Bajtín se realiza en la picaresca mediante la risa, “se lleva a cabo también en otro plano mediante la parodia y su estrategia retórica más conocida: la ironía” (Naggy 1995, 3). Para autores como Genette y Linda Hutcheon, la risa y lo ridículo no tienen que estar necesariamente ligados a la parodia. La parodia es, en este sentido, algo más que burla: es transformación.¹ Y la ironía subyacente a la parodia es, según estos autores, la que induce la subversión discursiva del saber-poder, que en el subgénero picaresco vuelve absurdo todo discurso autoritario. La parodia en la novela picaresca es transgresiva y subvierte la ideología –y hasta el estilo- convencional, aun cuando la naturaleza de la subversión probablemente no sea tan clara para el lector ajeno a la época y al contexto político y social.

Sin embargo, no hay que perder de vista que la risa es un elemento original de la novela misma, del género mismo y que esa risa puede ser provocada, como se ha mencionado, a través de la parodia y la ironía. En la novela, al menos, y sobre todo en la novela picaresca española, la parodia se distingue –como lo sostiene Marguerite A. Rose difiriendo de Hutcheon- por su aspecto cómico,² por el humor, por la alegría -aunque también por

¹ Según Genette, esa transformación -esa parodia que, en una relación hipertextual modifica al hipotexto en vez de simplemente imitarlo- puede ser lúdica, satírica o seria. Si la transformación es lúdica, Genette la llama “parodia”; si es satírica, la llama “travestimiento”, y si es *seria*, la llama “transposición”. La transposición (o parodia seria) en las novelas picarescas que nos ocupan, es predominantemente temática e ideológica y tiende a inclinarse hacia lo lúdico –en el caso de *Moll Flanders*- y hacia lo satírico, en el caso de *La pícaro Justina*. La transposición se da en principio por cambio de sexo. Estamos entonces ante una transformación paródica por transposición de contenido. Ver Genette, 1997, 28.

² Hay un momento en *Palimpsestes* en que el mismo Genette, en su minucioso proceso de deslinde y definición de lo que es la parodia, admite abiertamente el efecto cómico que ésta produce:

The word ‘parody’ is currently the site of a rather onerous confusion, because it is called upon to designate at times playful distortion, at times the burlesque transposition of a text, and on other occasions the satirical imitation of a style. The main reason for this confusion is obviously the functional convergence of the three formulas, each of which produces a comic effect, generally at the expense of the text or style being “parodied”

subversión y hasta destrucción devastadora-. Para Marcel Bataillon, la parodia “trionfante” en la llamada época barroca española a la que pertenece, por ejemplo, la Pícaro Justina, “es un proceso de deformación y acabamiento de la época del Renacimiento. López de Úbeda constituye un caso instructivo de este fenómeno en toda su complejidad” (51). Para este autor la parodia es, sin embargo, predominantemente burlesca.

Como todo género -o mejor dicho, subgénero- y desde una perspectiva semiótica, postestructuralista, la novela picaresca existe en relación con otros géneros y subgéneros (llámense sátira, farsa, o novela delictiva, de santos, de aventuras, biográfica, etc.) y cada texto existe en relación con otro texto picaresco (los textos ofrecen contextos dentro de los cuales otros textos pueden ser creados o interpretados). Una forma de entender y disfrutar una novela picaresca, por ejemplo, puede consistir en saber de alguna manera qué buscar en ella. Esas expectativas -como la que motiva este trabajo- pueden satisfacerse a través de una experiencia previa con algún texto de este subgénero o, al menos, con un texto que anuncia a esa novela o que tiene cierta permeabilidad o contaminación con la picaresca (temática, estructural o discursivamente).

Por supuesto, algunas expectativas pueden no cumplirse o, incluso, ser traicionadas. Aquí puede considerarse la originalidad de un texto dentro de la novela picaresca por lo que comparte o no con el género y la forma en que lo hace. Una vez que el lector sabe qué es lo que va a leer, es decir, que reconoce el código de la novela picaresca, se convierte en un lector ideal, en un lector cómplice. Para ayudar al lector a compartir el código, los autores de novela picaresca, entre otras cosas, dedican -decíamos- un prefacio o prólogo en el que sientan algunas bases de entendimiento o disimulada complicidad. Sin embargo, aunque convencional en este y en muchos otros sentidos, la estructura de la novela picaresca es dinámica. La novela para Bajtín, se había dicho ya, es un género en movimiento. Con base en ello, los géneros constituyen sistemas de signos o códigos con estructuras convencionales pero dinámicas.

(1982, 24).

Más adelante, sin embargo, hace la distinción entre transformación e imitación, así como de parodia por contenido y parodia por estilo. Genette hace un “rebautizo” de la parodia como la distorsión de un texto por medio de una transformación mínima (y diferente de otros géneros cuya función es *degradar* temática o estilísticamente) (25). La risa no tiene por qué ser necesariamente degradante.

Cada ejemplo de un género o subgénero, en este caso cada novela picaresca, utiliza convenciones que lo relacionan transtextualmente -en términos de Genette- con otros miembros de esa categoría. Pero esa transtextualidad también se refleja en la fluidez de los límites del género y en la confusión de géneros y sus funciones como sería el caso de *Moll Flanders*. Esta novela está a punto de ser novela delictiva, pero no llega a cambiar de estatuto porque, por otra parte, obedece fiel -pero creativamente- a un paradigma picaresco en el que, entre otras muchas cosas, si hacemos una serie de oposiciones el personaje principal, Moll, coincide totalmente con la naturaleza del pícaro: por ejemplo, no es ni buena ni mala, ni moral ni inmoral; no es asesina ni heroica, ni honesta ni criminal. La protagonista posee esa textura picaresca del ser humano común (de la que habla Genette en *Palimpsestes*) con sus matices de egoísmo, ternura, cobardía e imaginación, y es fiel a ese paradigma picaresco donde se puede atisbar en la vida privada de estos personajes hasta en sus aspectos más cínicos: “la vida priápica”, como le llama Bajtín, con su tiempo de aventuras entrelazado con tiempo cotidiano y sólo con algunas trazas ligeras de tiempo histórico.

Por lo que respecta a su contenido, la novela picaresca trata asuntos populares como lo hacen - en un sentido prescriptivo, de acuerdo con la preceptiva neoclásica - la sátira y la farsa, en comparación con la tragedia y la comedia que se ocupan de asuntos de reyes (de nobles en general) y de ricos, respectivamente (Beristáin 1985, 240). Sin embargo, en la picaresca hay una diferencia: el pícaro ha evolucionado hasta convertirse en narrador y protagonista principal.

I.A. Diferencia entre novela picaresca y novela delictiva.

Tanto en España como en Inglaterra el origen de la novela está íntimamente ligado al origen de la novela picaresca, quizá, como dice Bajtín, por “el culto creativo de la risa de la gente común”. En esos pueblos, el inglés y el español, hay dos figuras centrales que se consideran entre los padres de la novela y además se les reconoce como autores de la primera novela picaresca de importancia en sus respectivos países. Ellos son, en España, el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* y en Inglaterra Daniel Defoe, autor de *Moll Flanders*.

En Inglaterra, en los momentos en que la novela está definiéndose, tomando una forma clara y precisa como género literario, se da casi simultáneamente la división en subgéneros (delictivo, picaresco, sentimental, de aventuras, biográfico) que comparten la esencia de la novela misma, pero que tienen ciertas peculiaridades que los demarcan y delimitan. En términos generales se considera a Defoe como el primer novelista inglés, precedido por una serie de obras en prosa (*Euphues* de Lyly (1578), *Euphues and his England*, también de John Lyly (1580); *Arcadia* de Sidney (1577-80 y 1580-84), publicada en 1590, *Card of Fancy* y *Pandosto* de Robert Greene, *Rosalynd* de Thomas Lodge, *The Unfortunate Traveller* de Thomas Nashe (1594), las historias de Thomas Deloney y Thomas Dekker y hasta *Troilus y Creseida* de Chaucer, entre muchas otras), que anuncian la inminencia del género (E. Británica, 8, 580-581). Y si Defoe es uno de los precursores de la novela inglesa, también lo es respecto a la novela picaresca en este país.

Precede igualmente a Defoe una serie específica de obras de ficción en prosa (e incluso algunas piezas teatrales), que se refieren a personajes de clase baja entre los que sobresalen ladrones, pordioseros, rufianes y hasta asesinos. Entre esas obras del bajo mundo inglés, llamadas a veces “novelas” de delincuencia o criminales tenemos a aquellas que van de Lodge a Defoe, los panfletos “coney-catching” y los folletos de cárceles como los de Thomas Dekker (Guillén 1971, 76). Pese a sus múltiples diferencias, en ellas está el germen de la novela picaresca inglesa que alcanzará un momento culminante con Dickens (76).

En España tenemos como antecedente unas obras citadas por Claudio Guillén, escritas por Cristóbal de Chaves y Carlos García y aunque la novela criminal no cristaliza en ese país como tal, estas obras son sustituidas finalmente por las novelas picarescas, que usan materiales similares. C. de Chaves escribe la *Relación de la cárcel de Sevilla* un poco después del año de 1585 y se vincula con escritos redactados en el lenguaje llamado germanía. Este autor escribe también *La desordenada codicia de bienes ajenos* en 1619. El libro de Carlos García, perfecto ejemplo de un análisis de la delincuencia (con concentración en dos temas principales: la clasificación de los ladrones y la hermandad de los delincuentes), fue escrito y publicado en Francia (76). En esta obra, el protagonista Andrés es un delincuente que insiste en hacer de su oficio innoble un arte. Su discurso es una apología del crimen.

Pero al igual que sucede en Inglaterra, ninguno de esos libros se enfoca en la interacción entre el individuo en desarrollo y su medio ambiente, y ese es precisamente uno de los rasgos

que distinguen al subgénero picaresco del delictivo: la relación del personaje central de cada novela con su sociedad, con su realidad; el lenguaje que este personaje emplea y los asuntos populares que aborda. Para Claudio Guillén, una diferencia entre las novelas picarescas y las biografías de criminales es que en estas últimas el énfasis se pone en las hazañas del héroe o anti-héroe. Al contrario de lo que sucede en las novelas picarescas, ninguna de estas obras se enfoca en la mencionada interacción entre el individuo y su medio ambiente, si bien es cierto que en los panfletos y folletos de criminales y prisiones que preceden inmediatamente a la novela picaresca inglesa comienza ya a advertirse un cierto fondo social. Añade entonces Guillén que el pícaro no se puede estudiar solo, “el pícaro no es un héroe independiente que se pueda estudiar in vacuo” (77).

De acuerdo con este autor:

...si la historia picaresca pudiera ser descrita efectivamente a través del pícaro, no sería un subgénero de lo que hoy llamamos novela, o un paso integral en el surgimiento de la novela moderna. La picaresca se basa en la situación, o más bien, en una cadena de situaciones. Su héroe se ve envuelto desde el principio en lo que Henry James llamaba “a tangle” (Una maraña, un enredo, un nudo).

Este “nudo” es un apuro, una situación difícil, económica y social de la naturaleza más inmediata, apremiante y sobre todo, humana. No es una confrontación con fuerzas absolutas, totales, categóricas, sino un nudo de lo relativo y contemporáneo y que conduce a otras situaciones o ‘aventuras’. Nuestro héroe se vuelve pícaro a través de las lecciones que obtiene de sus aventuras. (77)³

En español, “la palabra clave es vida”. La novela picaresca ofrece entonces un proceso de conflicto entre el individuo y su medio ambiente: Conflicto entre lo interno, y la experiencia, donde no se puede percibir a un elemento sin el otro (78). No obstante, existen autores como Didier Souiller, que además de ‘sugerir’ dogmáticamente una sola lectura de la novela picaresca, le niegan toda pretensión de crítica social:

Se debe aprender a leer la novela picaresca aceptando sus limitaciones históricas e intelectuales, sin tratar de imponerle formas de pensamiento que le son ajenas... descartamos al respecto la crítica marxista, que considera al género picaresco como una literatura de crítica social, al pícaro como un producto de las condiciones sociales y su delincuencia, una manifestación de esa crítica. (98)

³ A menos que se indique otra cosa, la traducción al español de textos teóricos es mía.

I.B. Pícaro y delincuente.

Un rasgo clave que marca una diferencia importante entre el pícaro y el delincuente es el uso del término *rogue* (delincuente, vago y hasta criminal), del cual nos ocuparemos en este inciso. La época de Defoe se caracteriza por condiciones sociales muy difíciles, con castigos horrendos de herencia isabelina en contra de los “criminales”, y una amplitud del significado de la palabra “criminal” en el idioma inglés que no se da en la lengua española, pues criminal para los ingleses de la época puede ser un ladronzuelo, un disidente o un asesino. Además no se advierte en forma clara la diferencia entre los motivos y grados de criminalidad, por lo menos en cuanto a la crueldad de las penas, porque si bien hay una clasificación y variedad de castigos de acuerdo con el delito cometido, no parece haber mucha diferencia entre el dolor y la angustia que uno y otro infligen en el pobre condenado. Para Bajtín, las obras están siempre en constante movimiento y las fronteras son flexibles; pero en el caso de *Moll Flanders* el personaje central, al menos desde la perspectiva de la novela picaresca en su sentido estricto, de origen español, no es “asesino”: connotación hispana más cercana a lo que la gente entiende por la palabra “criminal”, cuyo significado, incluso jurídicamente, implica una mente enferma y una personalidad distorsionada que mata o aplica a sus víctimas una pena similar o peor aún que la muerte, y que no corresponden en lo absoluto a las de los pícaros.

Este problema del término *rogue* es interesante en este aspecto del deslinde genérico entre novela picaresca y delictiva. La conciencia genérica inglesa construye este subgénero (*rogue novels*) por la ambivalencia que existe en la palabra misma: mientras que en español hay dos opciones -pícaro y delincuente-, en inglés sólo hay una: *rogue*. Se ha intentado introducir *picaaroon*, pero sin mayor fortuna. En consecuencia, el hecho de que semánticamente estén subsumidos el pícaro y el delincuente en una sola palabra en inglés da lugar, entre otras cosas, a esa serie de ambigüedades.

La ambigüedad de la palabra conduce a una especie de inquietud de percepción genérica por parte de los ingleses, cosa que a los españoles ni siquiera se les ocurre. Cuando Claudio Guillén intenta describir al pícaro habla de su “more or less roguish character” (71).

Pícaros y delincuentes, personajes del inframundo y de los géneros bajos, son más útiles para describir los últimos fondos de la sociedad, sus estructuras podridas y malolientes, y sobre todo las jergas innumerables del hampa, las claves para comunicarse entre los

malvivientes de distintos oficios y especialidades. Ejemplo de esto lo constituyen los panfletos de Thomas Dekker (“The Wonderful Year”, “The Seven Deadly Sinnes of London,” “The Gulls HornBook”) en los que expone los avatares de diferentes clases de raterillos, vagos y malvivientes de su época, cuyo “arte” es aún más elaborado que el de los personajes de Ben Jonson (*The Alchemist* y *Bartholomew Fair*), con quién escribió obras en colaboración en cierta época de su vida. La vitalidad con la que estos panfletos están escritos los acerca al género de la novela aun cuando no están redactados en prosa ficcional. Dekker, quien por lo anterior es también considerado uno de los pioneros de la novela delictiva en Inglaterra, nos habla de infinidad de oficios de criminales y ladrones; de los trucos, hábitos y métodos de cada gremio específico de este lumpen, detallados con tal exactitud que llegó a ser objeto de sospechas sobre algún tipo de participación en actividades delictivas e incluso fue encarcelado, al parecer por deudas. Este catálogo de los oficios criminales del Londres del siglo XVII podría compararse con el que existe hoy en día en las grandes ciudades de México y en el que se incluyen, entre otros, a zorreros, carteristas, ladrones de autopartes (los cuales incluso tienen una clasificación específica de acuerdo con su “subespecialidad”: motores, llantas, espejos, defensas, etc.).

“Nada más cercano a la realidad de las grandes urbes marcadas todavía por el hacinamiento, el crimen y entre los ingleses pobres de la época de *Moll Flanders*, una nueva adicción: la ginebra” (Kermode, 1973, 2017). El lector puede compartir con Defoe el interés enorme y genuino por explorar esos estratos de la sociedad que antes de la novela no constituían material literario importante. La vida de la realeza y su lenguaje engolado, dignificado y unificado pierden interés ante la viveza del lenguaje de léperos, pícaros y criminales, que apunta a la fluidez del habla cotidiana. En un tenor similar, y al igual que Cervantes y el autor del *Lazarillo*, Defoe reacciona también en Inglaterra contra la ficción pastoril cabalresca, de carácter artificioso y extravagante; contra las convenciones tanto ideológicas como formales de los albores de la novela considerada desde entonces como un género oficial, moderno.

En ese entorno de crimen y disipación comienza a tener auge una pujante actividad: el comercio. Según Frank Kermode, Defoe coincide a veces con Mandeville en que esta actividad está casi universalmente basada en el crimen. El comercio concebido como una forma legal de robar. En una figura como Moll Flanders podemos ver la actividad empresarial

de una comerciante que se vuelve ladrona y que no puede ocultar su excitación, su entusiasmo, su emoción aun cuando ya no sufre necesidad económica. En este sentido, Moll se parece a Defoe en esa mezcla de adoración y horror por el comercio (Kermode, 2018). “La riqueza de un país se logra con su maldad”, dijo Mandeville. Defoe parece compartir esta visión cuando dice: “si hubiésemos sido una nación sobria, religiosa, moderada, qué pobre nación hubiésemos sido” (2018).

Moll Flanders -decíamos- se considera a sí misma una criminal, aun cuando clame que “no le den la pobreza para que no tenga que robar” (Defoe, 1981, 169). Defoe, ante la ausencia de otro término más adecuado, la clasifica así también. Sin embargo Moll, cuyo código axiológico no es el de una asesina, reacciona noblemente cuando se le presentan situaciones en las que un verdadero criminal no dudaría en cometer homicidio. En un par de ocasiones Moll se acerca peligrosamente a la frontera entre lo picaresco y lo criminal. Por ejemplo, en la famosa escena en que Moll asalta a una niña, y considera la posibilidad de matarla, su fondo picaresco entre noble y práctico le aconseja no hacerlo y termina incluso educando a los “negligentes” padres:

I went out now by daylight, and wandered about I knew not whither and in search of I knew not what, when the devil put a snare in my way of a dreadful nature indeed, and such a one as I have never had before or since. Going through Aldersgate Street, there was a pretty little child had been at a dancing-school and was a-going home all alone; and my prompter, like a true devil, set me upon this innocent creature. I talked to it, and it prattled to me again, and I took it by the hand and let it alone till I came to a paved alley that goes into Bartholomew Close, and I led it in there. The child said that was not its way home. I said, “Yes, my dear, it is; I’ll show you the way home.” The child had a little necklace on of gold beads, and I had my eye upon that, and in the dark of the alley I stooped, pretending to mend the child’s clog that was loose, and took off her necklace, and the child never felt it, and so led the child on again. Here, I say, the devil put me upon killing the child in the dark alley, that it might not cry, but the very thought frightened me so that I was ready to drop down; but I turned the child about and bade it go back again, for that was not its way home; the child said, so she would; ...

The thoughts of this booty put out all the thoughts of the first, and the reflections I had made wore quickly off; poverty had hardened my heart, and my own necessities made me regardless of anything. The last affair left no great concern upon me, for as I did the poor child no harm, I only thought I had given the parents a just reproof for their negligence in leaving the poor lamb to come home by itself, and it would teach them to take more care another time. (171-172)

Este pasaje es muy interesante porque presenta uno de los pocos momentos reflexivos de Moll Flanders, su naturaleza humana y cómo justifica un acto delictivo y lo convierte en toda una lección didáctica, si bien picaresca, “más o menos vandálica” -diría Guillén-. Primeramente, culpa al diablo de la idea que a ella se le ocurre, pero asume cierta responsabilidad, cierto albedrío: “The devil put a snare in my way of a dreadful nature indeed”. A continuación viene un momento de gran acción, no se oye entonces lo que Moll está pensando, simplemente actúa hasta que dice: “Here, I say, the devil put me upon killing the child, but the very thought of it frightened me...”. A partir de ahí comienza una reflexión literal, casi, puesto que repite una y otra vez las palabras thought, reflections, concern, etc. (como para enfatizar que es la pícara de la acción y no la de la narración la que en ese momento mismo reflexiona). Moll sale victoriosa en esta lucha contra el mal y contra ella misma, a pesar de que “la pobreza ha endurecido su corazón”, otro elemento ajeno a su albedrío y a su conciencia, y tan maligno como ese mismo ente al que ella culpa al principio de esta acción.

En esta misma escena picaresca del robo a la niña hay también matices muy interesantes en cuanto a la diferencia de manejar la conducta y las creencias entre los pícaros españoles católicos (cuyos autores son muchas veces nuevos cristianos) y los pícaros ingleses protestantes pero no puritanos. Aunque el pícaro inglés, en este caso Moll, manifiesta una cierta dependencia de las creencias religiosas de tentaciones, castigos y buenas obras, también es muy importante ver el papel que desempeña ya el libre albedrío en el ser humano: es Moll, y sólo ella, la que reflexiona y decide no asesinar a la niña y dejarla en libertad. Esto queda claro, decíamos, cuando se congratula por su acción ‘tan justa’ -e inteligente- a pesar de ser una pobre mujer, y además, una “criminal”.

Claudio Guillén habla del conflicto religioso o moral de:

... la oscilación entre las creencias y la conducta... se da muy claramente en *Guzmán de Alfarache*. El pícaro español no se pregunta a sí mismo qué debe creer sino cómo debe actuar. En el siglo XVII la conexión entre la fe y la acción se vuelve problemática. El hombre casi a punto de asumir su propio destino pero sin desviarse de su credo hallaba muy difícil traducir sus creencias en conducta individual. Estas ambigüedades se mantendrán en la picaresca a través del siglo XVIII, desde Defoe hasta Lesage y Smollet. Pero uno puede detectar al final del *Lazarillo de Tormes* la semilla de la ambivalencia metafísica: la voluntad para afrontar la realidad desde cierta distancia, o, si se prefiere, el trauma del nacimiento y, más tarde, de la vida adulta visto desde los ojos de un niño. (102)

Hay aquí, en *Moll Flanders*, una lucha de tipo religioso donde se debe decidir, entre otras cosas, la libertad del hombre para delinquir o no y hasta dónde. Las justificaciones de Moll, hechas en el momento preciso en el que los lectores van a juzgar su conducta, constituyen entonces una fuerte crítica a las profundas diferencias sociales, pero sobre todo económicas de la época. Véase también cómo la pícara, a pesar de su pobreza, no alberga odio contra los ricos (representados por la niña) en su conciencia. El pícaro no está en contra de las estructuras sociales sino más bien de las diferencias económicas: “comparte conmigo un poco de tu riqueza y no te atacaré”. El criminal en cambio, manifiesta un encono en contra de la sociedad que lo margina que sólo puede lavarse con venganza, con sangre, con sufrimiento. El pícaro no necesita la venganza, él quiere pan. El criminal quiere venganza y no obedece reglas morales, sociales, religiosas ni humanas. El héroe querría justicia; el santo, perdón divino.

Es característico también de la mentalidad católica el amor y el agradecimiento por cada instante de la vida cotidiana, a pesar de las promesas del cielo por una vida mejor. Y la picaresca tiene raíces en el catolicismo español, si bien lo cuestiona, y permite esa cierta ambigüedad metafísica de la que hablábamos anteriormente (102).

Este sentido católico de lo extraordinario de lo ordinario se siente en Justina y en Lázaro, que se preocupan por el diario vivir, el diario comer y punto. Ellos no tienen ningún anhelo de trascendencia. Moll tampoco aspira a trascender, pero ella siempre tiene el pensamiento en el futuro. Cuando la mujer que la cuida de niña la consuela diciéndole que en algunos años no la va a mandar a servir y le pide que no llore, Moll continúa haciéndolo porque está preocupada por lo que ocurrirá ¡después de esos años! La idea del futuro en este mundo aterrera más a Moll que lo que pudiese haber después de la muerte.

No se puede negar, por lo tanto, la vena católica de la picaresca ni, en reciprocidad, la enorme influencia de esta filosofía en el cambio hacia un catolicismo más tolerante, menos severo y más mundano, permeado por un poco de humor insospechado hasta entonces. Lázaro y Justina parecen haber traído, en cierto modo, un poco de aire fresco a la mentalidad católica de la época, sobre todo en cuanto a la relatividad del pecado, separando muy bien lo venial de lo mortal, y justificando ciertas actitudes más como errores humanos que como pecados.

Hay belleza en la experiencia humana, en la vida cotidiana, en la búsqueda de la alegría junto al pan de cada día. “Danos hoy nuestro pan de cada día...y no nos dejes caer en tentación”. Lazarillo de Tormes parece salir de estas dos frases. Justina se conforma con la primera y Moll sufre por el futuro. A ella no le convence mucho la felicidad pagana cotidiana. Su mente mercantilista casi siempre vive atormentada.

Típica pícara, Moll procede después a felicitarse pues, además de vencer la tentación del crimen, ha hecho una buena acción en favor de la “pobre” niña de la cadenita. Nótese cómo el uso de adjetivos para referirse a la niña, ayuda a disminuir la sospecha de maldad en Moll y conminan al lector a ponerse de su lado y a compadecer a la ‘pobre’ pícara en vez de culparla. Estos adjetivos obviamente seleccionados por el “editor” ponen de manifiesto la profunda simpatía que la narradora siente por sí misma (y Defoe por su pícara).

Finalmente, para cerrar este inciso, es ilustrativo ver la forma en que los pícaros se definen a sí mismos ¿pues quién mejor que ellos para presentarse ante sus lectores? El Lazarillo de Tormes se considera “un mañoso” (37). La pícara Justina se siente y nombra “pícara por todos los costados” (15), y Moll Flanders se acusa -injustamente- de ser “una criminal” (30, 81, 243). La esencia del pícaro radica, entre otras cosas, en una extraña y ambigua oscilación o mezcla de estos conceptos que se complementarán con las máscaras del bufón y el tonto que veremos a continuación.

I.C. Pícaro, bufón y tonto.

El pícaro, el bufón y el tonto son tipos literarios, máscaras folklóricas que desempeñan distintas funciones y encarnan y proyectan, a su vez, distintas emociones o estados de ánimo. Parafraseando un poco a Genette respecto a ese espectro circular de efectos hipertextuales entre lo satírico y lo no satírico (29) podríamos decir que el bufón tiende a ser satírico y polémico, el tonto es más bien irónico y lúdico. En el pícaro hay una propensión hacia lo lúdico y lo humorístico, pero también hacia la seriedad, en esa paradoja típica del espíritu paródico de la picaresca que abordaremos más tarde.

El bufón y el tonto son máscaras más o menos fijas, delimitadas o delimitables. El pícaro, en cambio, es informe, maleable, tendiente a moverse hacia uno u otro sentido dentro de todo

este rango de emociones que encarna y provoca. El pícaro tiende a inclinarse, en ocasiones, hacia la bufonería y en otras hacia la estupidez. Vayamos ahora a ver, en el contexto de las novelas estudiadas algunas características esenciales y funciones de estos tres tipos literarios, así como convergencias, deslindes, herencias y evolución.

Cuando la pícaro Justina es secuestrada por un grupo de estudiantes se despierta en ella una mezcla de miedo, impotencia, lujuria y revancha:

Llegada la noche cuando vi asomarse una cuadrilla de estudiantes disfrazados que venían cantando y bailando. Era un grupo de siete bellacos que se llamaban a sí mismos “la Bigornia”...La Bigornia, al verme sola y descarriada, acudió a mí: me cubrieron el cuerpo con un negro manto y la cabeza con un bonete; me cogieron en volandas y me metieron en el carro cantando:

Yo soy palma de danzantes

Y, ay, ay, que me llevan los estudiantes

Yo me desgañitaba y me desgreñaba, pero de nada me valía. Corrían las lágrimas por mi cara y las ruedas del carro por el camino...Iba enjaulada, ladrando como un perro, medio asada, medio cocida, medio empanada. Iba entre los estudiantes sin que nadie me mostrara afición, como la burra de Buridán que murió de hambre y sed entre un caldero de agua y otro de pienso por no saber a dónde acudir primero. (López de Úbeda 1982, 38)

Este episodio de Justina es interesante por lo menos en dos aspectos: Por un lado nos presenta el ámbito del carnaval, que constituye el vínculo más fuerte entre el pícaro y el bufón, y, por otra parte, la relación sufrimiento-placer: esa mezcla de sensaciones y emociones que ocurre continuamente en el pícaro.

Durante esta fiesta popular, en su ciclo de desenfreno, se ven acciones típicas que algunos estudiantes suelen llevar a cabo. Aparece, en primer lugar, el rey feo, el detentador temporal de la autoridad durante el carnaval y su séquito que lo obedecerá fielmente por un tiempo para luego destituirlo y abandonarlo. Otros elementos característicos que se pueden observar son la comida y la bebida en exceso, la mujer, en este caso Justina, y la promesa de una boda. Simbólicamente Justina va a ser ultrajada, pero ella acaba burlándose de sus burladores. El bautizo de Justina como pícaro y como “esposa” de pícaro tiene un final bufonesco, burlón, feliz para la pícaro gracias a su ingenio. Justina supera la prueba y logra la transición de bufona a pícaro triunfante. Todos los elementos del carnaval, incluida la licencia (en términos

tanto de autorización como de pecado), el vino, el espacio de la obscenidad, el tiempo de fiesta, de desenfreno, de fecundidad, incluso de apareamiento, dentro del ciclo que precede a la cuaresma.

El carnaval es parte importante de la literatura bufonesca. Es espacio y tiempo del bufón para divertir al rey, es espacio del ámbito de la corte que los pícaros extienden a la realidad cotidiana de la gente común. Los bufones tienen la misión de hacer reír a la corte, a los nobles; los pícaros, protagonistas ya de una obra literaria, van a divertir a sus lectores abriendo el espacio de la plaza pública, el sitio donde se congrega la gente común. Pero para lograrlo se exponen al escarnio y al sufrimiento, binomio favorito de la picaresca. El bufón parece gozar del escarnio, ser ajeno al dolor. El pícaro, en cambio, capitaliza el sufrimiento hacia su propio beneficio. El bufón ha evolucionado y Justina da plena muestra de ello.

La desesperación de Justina al verse privada de la libertad, así como sus deseos de “afición” no satisfechos, se transforman en enojo y luego en venganza, como corresponde a su esquema de acción a partir de ese momento. Ante la falta de atención de los hombres nace “la entretenedora astuta”, “la mesonera burlona”, “la villana de las burlas”. Observamos aquí la mencionada mezcla de emociones y sensaciones de la picaresca en la que el sufrimiento se combina con el goce. Más adelante Justina dice: “...aunque aborrecía estudiantes, sentí y me dio pena que no me hablasen y mirasen, y mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo” (1977, 370), “...estudiantes fueron los que intentaron mi deshonor, como viste, y porque pasaban sin hacer caso de mi memoria por ellos, reventaba porque (otros) me dijese algo, y si me lo dijeran, no lo estimara en el baile del rey Perico” (1977, 372).

En el *Lazarillo de Tormes* hay varios episodios en donde es muy evidente esa relación paradójica entre el dolor y el placer. Por ejemplo, cuando el ciego descubre el hurto de un pedazo de longaniza a manos de Lázaro -quien no ha podido resistir el deseo de comérselo- se enfurece cuando el pequeño pícaro se lo vomita –en franco número de carnaval- en la cara: “Fue tal el coraje del perverso ciego que, si al ruido no acudieran, pienso que no me dejara con la vida. Sacáronme de entre sus manos, dejándoselas llenas de aquellos pocos cabellos que tenía, arañada la cara y rascañado el pescuezo y la garganta” (p. 46). Así alterna Lázaro sensuales banquetes de vino y comida con golpes y humillaciones, fortunas y penas a lo largo de sus aventuras. Después de este último incidente en el que goza la longaniza, la sufre, y

vuelve después a disfrutar de todo lo acontecido a través de la charla del ciego y del vino que siempre lo cura, Lázaro, como Justina, fragua su primera venganza y la disfruta también.

En los casos anteriores la relación goce-dolor corresponde al carácter humorístico-serio del pícaro: el placer y la alegría contrastan con el sufrimiento y la gravedad en esa ambigüedad típica de la naturaleza picaresca. Se sufre mucho, pero no se puede evitar una atracción irresistible por este tipo de vida. Así vemos que detrás de ese mundo sórdido de los pícaros, en constante ebullición y movimiento, hay una poderosa e incontenible fascinación. El Dr. Johnson describe el Londres de la época de la siguiente manera: “Why, Sir, you find no man, at all intellectual, who is willing to leave London. No, Sir, when a man is tired of London, he is tired of life, for there is in London all that life can afford” (Britannica, 8, 2017).

Este es otro de los rasgos que mejor caracterizan al pícaro: la fascinación, a pesar de todo, por la vida, por esa realidad excitante, cotidiana. Una vida a la que el pícaro se aferra y disfruta, el criminal desprecia y odia, el tonto ignora y el bufón desafía.

Esa vida diaria es el lado trasero, oculto y oscuro de la vida real al que el pícaro se ve condenado aun desde antes de nacer. En el centro de esa vida cotidiana está la obscenidad, la vida priápica. La obscenidad constituye la parte escabrosa del amor sexual, el amor no necesariamente relacionado con la reproducción, y que está lejos de las familias y del clan. Aquí la vida diaria es priápica -figura de Bajtín derivada del dios Príapo para describir una situación de continua urgencia sexual, tal y como se le usa en el lenguaje médico-. La lógica que rige esta vida es precisamente la de la obscenidad.

Lo priápico tiene que ver con una excitación predominantemente sexual, una especie de libido exacerbada que se manifiesta en los pícaros (no sin razón en el norte de la República Mexicana, pícaro es sinónimo de libidinoso, sátiro o sinvergüenza, en el sentido de lujurioso). A continuación tenemos algunas escenas de la vida cotidiana, priápica de Moll Flanders:

It was his younger sister's chamber that I was in, and as there was nobody in the house but the maid bellow-stairs, he was, it may be, the ruder; in short, he began to be in earnest with me indeed. Perhaps he found me a little too easy, for I made no resistance to him while he only held me in his arms and kissed me; indeed I was too well pleased with it to resist him much. (25)

We had not sat long but he got up and, stopping my very breath with kisses, threw me upon the bed again; but then he went farther with me than decency permits me to mention, nor had it

been in my power to have denied him at that moment had he offered much more than he did.
(26)

En este tipo de escenas que abundan en *Moll*, es común que el “editor” emplee eufemismos para suavizar toda esta serie de actos y sensaciones sexuales y que producen un efecto que se puede definir mejor con la palabras picaresco, priápico, obsceno, humorístico, muy del lado oculto de la conducta humana, pero real y cotidiano: “However, though he took those freedoms with me, it did not go to that which they called the last favour, which to do him justice, he did not attempt.” (26).

Uno de los contrastes que abundan en *Moll Flanders* es la combinación de eufemismos con palabras duras, directas. Esta es la mezcla típica en la picaresca de actos en apariencia inocentes, con otros decididamente obscenos, pero inerradicables de la naturaleza humana. Se trata de la sexualidad incluida por Moll dentro de las leyes de la naturaleza: “Thus the goverment of our virtue was broken, and I exchanged the place of friend for that unmusical, harshsounding title of whore” (104).

A lo largo del *Lazarillo de Tormes* el pícaro nos habla del amante de su madre –y cómo ésta consigue sobrevivir por un tiempo–; de las “mesoneras, bodegoneras y turroneas y ramerías” por las que el ciego “reza” y con quienes tiene amistad (56); de las “rebozadas mujeres” a las que el escudero galantea inútilmente, y las “mujercillas” “parientes” del fraile de la Merced, “amicísimo” de negocios seculares y de quien Lázaro escapa por razones dudosas que hacen suponer conductas de tipo sexual que el joven pícaro no aprueba. Justina busca un marido, o por lo menos alguien que le preste “atención” y Moll alterna relaciones sexuales felices, motivadas, placenteras, con otras repugnantes a lo largo de toda la novela.

La lógica de la vida priápica –decíamos– es la de la obscenidad. El núcleo sexual de la vida común contempla aspectos como la sexualidad motivada -que hemos visto en los párrafos anteriores- y la infidelidad, e incluso, los asesinatos.

En el *Lazarillo de Tormes* tenemos ya un episodio de infidelidad conyugal por parte de la esposa de Lázaro y el protector de ambos. El pícaro aquí no es el causante de dicha infidelidad sino la víctima, aunque esto parece no importarle demasiado. La deshonra de Lázaro - conyugal en este caso- es tolerable pues, finalmente, la suya es “tan buena mujer como vive

dentro de las puertas de Toledo” (145), insinuando que todas las mujeres de ese lugar son poco decentes. Eso sí puede jurarlo frente a la hostia.

En *Moll Flanders* la pícara le es, en cierta forma, infiel a su primer marido, pues lo engaña inicialmente instigada por su amante-cuñado, y luego lo hace con el pensamiento mismo:

...his persuasion at length prevailed with me to consent, though with so much reluctance...I had some little apprehensions about me, too, lest my new spouse, who, by the way, I had not the least affection for, should be skilful enough to challenge me on another account upon our first coming to bed together; but whether he did it with design or not I know not, but his elder brother took care to make him very much fuddled before he went to bed, so that I had the satisfaction of a drunken bedfellow the first night...my husband was so fuddled when he came to bed that he could not remember in the morning whether he had had any conversation with me or no, and I was obliged to tell him he had, though in reality he had not, that I might be sure he could make no inquiry about anything else. (53-54)

En la cita siguiente Moll nos describe sus infidelidades mentales; nunca físicas, realmente:

...he was a tender, kind, good-humoured man as any woman could desire; but his brother being so always in my sight...was a continual snare to me; and I never was in bed with my husband but I wished myself in the arms of his brother. And though his brother never offered me the least kindness that way after our marriage, but carried it just as a brother ought to do, yet it was impossible for me to do so to him; in short, I committed adultery and incest with him every day in my desires, which, without doubt, was effectually criminal. (55)

Cuando su antiguo amante se casa, Moll dice: “...I could not bear the sight of his being given to another woman...” (55). Justina es burlona pero no infiel. Se casa con Lozano, enviuda, se casa con Santolaja, vuelve a enviudar y finalmente se casa con “don Pícaro Guzmán de Alfarache”, sin que exista ningún episodio de adulterio o algo parecido, pero tampoco un gran romance. El centro de la vida priápica -sexual o no sexual- en Justina está representado en primer lugar por el mesón “espacio alegórico de la deshonestidad humana” (Bataillon, 1969).

Los pícaros -hemos dicho- no cometen asesinatos; sin embargo, alrededor de sus vidas hay toda una serie de crímenes llevados a cabo por la justicia y por la sociedad destacando las ejecuciones públicas, más como espectáculos para el morbo popular, que como aberraciones

del Estado y de la Iglesia. Lázaro, por ejemplo, tiene como oficio muy estimado el anunciar, entre otras cosas, las ejecuciones de quienes van a ser ahorcados -él pregona los delitos y acompaña a los acusados- (142).

En *Justina*, en el episodio en que ésta sirve a una vieja morisca, se menciona el ahorcamiento de gente como algo cotidiano. Por su parte, la novela *Moll Flanders* está repleta de ejecuciones de compinches de la pícara, la cual, aunque suele compadecerse un poco, se alegra enormemente de que otro sea el ajusticiado y no ella, y además, respira aliviada de que se acabe así cualquier amenaza de denuncia en su contra.

Pero lo que realmente abunda en estas tres novelas picarescas son los otros aspectos cotidianos -mencionados por Bajtín- que se distribuyen alrededor de ese núcleo sexual de la vida común: la violencia, el robo, el fraude y los golpes: En el *Lazarillo de Tormes* la violencia colorea cada uno de los episodios y aventuras que Lázaro vive; desde la desgracia de su padre que los aleja del río y los arroja a la ciudad, a la urbe de Salamanca, seguida por los azotes contra su padrastro y proveedor “el Zaide”, hasta las crueldades del ciego y del clérigo contra Lázaro mismo. En *Justina* tenemos toda la brutalidad que rodea a las muertes prematuras de los padres y demás ancestros de la pícara, violencia sobre la cual comenta Bataillon:

...las páginas consagradas por Justina a la muerte de sus padres y el frenesí con que en ellas se entrega a la broma, sobrepasan, con mucho, los más amargos sarcasmos del buscón...El innoble horror de aquellos funerales mesoneriles parece, en realidad, una transposición ultrarealista de las negaciones y los ultrajes a que se veían expuestas algunas familias pendientes de expediente de limpieza de sangre... (40)

Destaca también como acto abominable el multicitado secuestro de Justina así como la ira que, a partir de ahí, ejercerá ésta en contra de todo aquel que ose meterse con ella. Es notable también el mal trato en contra de la pícara por parte de sus hermanos y parientes, mismo que se acompaña de su respectiva venganza.

En *Moll Flanders* se aborda la triste suerte de los prisioneros de Newgate, la violencia en contra de los pobres y la respuesta de éstos al robar a los ricos. En circunstancias similares, cuando sorprenden al amante de su madre, Lázaro exclama:

No nos maravillemos de un clérigo, ni de un fraile porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto.... Al triste de mi padrastro lo azotaron y pringaron y a mi madre pusieron pena por justicia... (42)

Existe también otro tipo de acciones -priápicas, pero ya no propiamente sexuales- que exacerban la conducta de los pícaros y muestran cómo éstos justifican las emociones y sensaciones que experimentan. En el siguiente párrafo se observa cómo, una vez saciada el hambre, Moll encuentra una satisfacción tal en sus actividades delictivas, que rechaza incluso una especie de “empleo” que se le ofrece (en oposición a lo que Lázaro hace a la primera oportunidad):

...such a prospect of getting bread by working presented itself then, (but)... I had never fallen into this wicked trade or into such a wicked gang as I was now embarked with, but practice had hardened me, and I grew audacious to the last degree... (179)

I remember that one day...finding I had so good a stock beforehand as I had, for had near 200 (pounds) in money for my share, it came strongly into my mind, no doubt from some kind spirit...that as at first poverty excited me and my distresses drove me to these dreadful shifts, so seeing those distresses were now relieved and I could also get something towards a maintenance by working and had so good a bank to support me, why should not now leave off while I was well?...But my fate was otherwise determined...So avarice kept me in, till there was no going back... (180)

Hasta aquí su aparente lucha contra la propia conciencia y luego, una frase que remata picarescamente la situación: “However, these thoughts left some impression upon me and made me act with some more caution than before, and more than my directors used for themselves ...” (180).

Los compañeros de Moll son puestos en prisión, en Newgate y esto la horroriza al máximo; sin embargo, la pícara dice:

...Could I but have taken warning by their disasters, I had been happy still, for I was yet free and had nothing brought against me; but it could not be, my measure was not yet filled up...I must still get more, and the avarice had such success that I had no more thoughts of coming to a timely alteration of life, though without it I could expect no safety, no tranquility in the possession of what I had gained; a little more, and a little more, was the case still...(181)

Después de muchos robos más, y de ver colgados a muchos de sus cómplices, Moll hace cuentas, y a pesar de que descubre que tiene cerca de quinientas libras, suficiente dinero para retirarse, ella manifiesta no tener la mínima intención de abandonar su vida delictiva: “From hence’tis evident that when once we are hardened in crime, no fear can affect us, no example give us any warning.” (195). Moll adora robar, y continúa haciéndolo hasta convertirse en “The greatest artist of my time” (189). Se vuelve famosa y ella está consciente de eso y del peligro que corre; es entonces cuando se disfraza de hombre. Esto le añade una veta más de realismo a las aventuras de Moll, pues las actividades que realiza son tan arriesgadas que corresponden más a un hombre que a una mujer.

Cuando la muerte de alguien les trae algún beneficio, los pícaros la aceptan y hasta se alegran de ello. Por ejemplo, cuando está con el clérigo, Lázaro se alegra de que haya velorios porque en ellos sacia su hambre:

...Jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces. Y esto era porque comíamos bien y me hartaban. Deseaba y aún rogaba a Dios que cada día matase el suyo. Y cuando dábamos sacramento a los enfermos, especialmente la extremaunción, como manda el clérigo rezara los que están allí, yo cierto no era el postrero de la oración, y con todo mi corazón y buena voluntad rogaba al Señor, no que le echase a la parte que más servido fuese, como se suele decir, mas que le llevase de aqueste mundo. Y cuando uno de estos escapaba, Dios me lo perdone, que mil veces le daba al diablo. Y el que se moría, otras tantas bendiciones llevaba de mí dichas. Porque en todo el tiempo que allí estuve, que serían casi seis meses, solas veinte personas fallecieron, y estas bien creo las maté yo o, por mejor decir, murieron a mi recuesta. (69-70)

O Justina cuando muere su vieja ama morisca e involuntariamente la hereda:

...en verla muerta...voy derecha a la cámara benedicta donde tenía la pecunia. Fui cargada de llaves, y probando una y otra, abrí un cofrecillo barreteado y en él hallé –gloria es el decirlo y regocijo el mentarlo- envueltos cincuenta doblones de a cuatro... metí parte dello en las zapatillas, y entre soletas de las calzas, parte de la faja... y como algunos calleron junto al corazón... tuve un ánimo invencible (1977, 662) Un (pesar) tuve a mi despecho y fue que antes del entierro y en el entierro me vi necesitada de echar algunos lagrimonatos ...que me daban gran fastidio... Doy mi palabra que desde el día que mi padre me imprimió el jarro en las costillas hasta aquella presente hora, mis ojos no se habían desayunado de llorar... (así) aseguré mi herencia y ... no ha habido lloradora mejor pagada que Justina. (1977, 669-670)

Moll otra vez es la más cruel en este sentido pues por su causa ahorcan a varios de sus compañeros, y ella no puede estar tranquila hasta que mueren. Una vez sucedido esto la

protagonista se olvida de ellos y entierra sus remordimientos -aunque los tenga- pues la vida y su oficio la han endurecido. En una ocasión, uno de los compañeros de Moll es atrapado y para salvarse promete descubrir a su cómplice que no es otro que la misma Moll disfrazada de hombre. Pero no puede probarlo y finalmente lo ahorcan. Moll mientras tanto se esconde en Dunstable, con unos amigos. Cuando recibe la noticia de que su acusador ha sido ahorcado reacciona de la siguiente manera: “...but at last she sent me the joyful news that he was hanged, which was the best news to me that I heard a great while” (194).

Sin embargo, siempre hay una chispa de piedad en ella. Moll no pediría la muerte de esa gente si no fuese necesario. Un ejemplo de esto sucede cuando transportan a Virginia a una joven, ex compañera de Moll en sus delitos, para alivio de la conciencia de la pícara, quien ya ha tenido que soportar la ejecución de varios de sus cómplices:

At length she came to her trial. She pleaded she did not steal the things, but that one Mrs. Flanders as she heard her called (for she did not know her), gave the bundle to her after they came out of the shop and bade her carry it home. (196)

...the jury brought her in guilty; but the court, considering that she really was not the person that stole the goods, and that it was very possible she could not find out this Miss Flanders, meaning me, though it would save her life, which indeed was true, they allowed her to be transported, which was the outmost favour she could obtain... I must repeat it again, that the fate of this poor woman troubled me exceedingly, and I begin to be very pensive, knowing I was really the instrument of her disaster; but my own life, which was so evidently in danger, took off my tenderness; and seeing she was not put to death, I was easy at her transportation, because she was then out of the way of doing me any mischief, whatever should happen. (197)

Remordimientos aparte, Moll Flanders confiesa que robar, tan pícara y hábilmente sin causar más daño a las víctimas que la pérdida de bienes -al fin y al cabo materiales- le empieza a gustar. Su conciencia parece abandonarla y entra en acción su mente empresarial (tan parecida a la de Daniel Defoe en esa especie de fascinación por el comercio), logrando una famosa carrera en todo tipo de robos:

I had a great many adventures after this, but I was young in the business and did not know how to manage otherwise than as the devil put things into my head... (173)

I had pretty good luck thus far, and I made several adventures more... with good success ...I told [her governess]⁴ I had not much money left, but I had some things that were money's worth if she could tell me how I might turn them into money...(174- 175)

Y continúa robando: "...even when my necessities were not so terrifying, for I had got into a little vein of work..." (179). Este cinismo, y cierto placer ante lo incorrecto que observamos en la cita anterior -y que tiene una naturaleza más sensual que criminal- nos conduce a ver al pícaro -y en este caso, muy especialmente a la pícara- más cerca del bufón que del asesino.

¿Qué es lo que hace que Moll continúe en su "carrera" delictiva, qué la impulsa a actuar de ese modo? ¿Se trata de las circunstancias o de una cierta disposición espiritual que la arroja al placer de delinquir, de robar, de pecar, de infringir la ley aunque, al mismo tiempo -según versión de la pícara vieja-, Moll parece sentirse inquieta y deshonesto en esta actividad?

Moll no niega la satisfacción que sus actos le provocan. Por voluntad propia elige el mal camino y renuncia a la virtud. Como sucede con el bufón, la voluntad la guía independientemente de su propio consentimiento, vencida –supuestamente- por sus pasiones. La frase de Ovidio 'veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor' puede interpretarse como un problema moral, pero en realidad, lo que el bufón y Moll buscan es un placer escabroso, obscuro, inmoral, o, por lo menos, inconveniente. En términos médicos dicha sensación equivaldría a la adrenalina que aumenta la presión arterial, acelera el ritmo cardíaco, dilata los bronquios, estimula el sistema nervioso central. Esa búsqueda del placer es picaresca, y se le relaciona, como he dicho, con el bufón. Ese placer tortuoso, a su vez, es el que produce ofenderse a uno mismo; acto también muy característico tanto del bufón como del pícaro. Veamos, por ejemplo, cómo Lázaro tiene que aguantar la risa, para no burlarse de sí mismo:

Contaba el mal ciego a todos cuantos allí se allegaban mis desastres, y dábales cuenta una y otra vez, así de la del jarro como de la del racimo y agora de lo presente. Era la risa de todos tan grande que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta; más con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sin justicia en no se las reír". (p.60)

⁴ Nota mía.

Cuando el pícaro asume el papel de bufón exponiendo las propias miserias provoca la hilaridad de los demás y no goza, en realidad, con el aplauso de su público, sino con el escarnio que hace de sus defectos y sus actos ridículos.

...el mal ciego...sin causa ni razón me hería, dándome coscorriones y repelándome. Y si alguno le decía por qué me trataba tan mal, luego contaba el cuento del jarro, diciendo: -¿Pensaréis que este mi mozo es algún inocente? Pues oíd si el demonio ensayara otra tal hazaña. Santiguándose los que le oían, decían: -¡Mirá quien pensara de un muchacho tan pequeño tal ruindad! Y reían mucho el artificio, y decíanle: castigadlo, castigadlo... (52)

Lázaro ejerce contra el ciego una venganza implacable, si bien no parece guardarle mucho rencor en su narración posterior:

Mas, por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaecieron, y quiero decir el despidiente y con él acabar. (56). Yo le puse -al ciego- bien derecho y enfrente de (un) pilar...-¡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 da con la cabeza en el poste...-¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste? ¡Olé! ¡Olé! -le dije yo. (62)

Una vez que Lázaro se desquita del ciego y lo abandona va a caer en manos de alguien todavía peor: “Escapé del trueno y di en el relámpago. Porque era el ciego para con éste un Alejandro Magno... (65)”. Y vuelve a ser Lázaro objeto de abuso, escarnio y burla, para deleite de los demás: “Y tornaron de nueva cuenta a contar mis cuitas y a reírlas, y yo, pecador, a llorarlas. Con todo esto, diéronme de comer...” (84).

Moll Flanders, cuando es pequeña, deleita a las damas del pueblo con su historia de la “gentlewoman”; éstas acuden a verla para reírse y pasar un momento divertido a costa de la niña, pero Moll obtiene infinitamente más provecho de toda esta situación:

The ladies were told all this again, and they made themselves merry with it, and every now and then Mr. Mayor's daughters would come and see me and ask where the little gentlewoman was, which made me not a little proud of myself besides. I was often visited by these young ladies, and sometimes they brought others with them; so that I was known by it almost all over the town. (17)

La degradación de uno mismo, pero sobre todo la de los demás causa placer en ciertos individuos. Justina es maestra en estos menesteres. Ella provoca continuamente burlas hacia su persona, para poder después vengarse devolviendo los agravios:

...Conmigo estaban unas primillas más muy fregadas, porque mis primos las trataban como a estropajos. Quise empezar a contar chistes y gracias enseguida, entre bocado y sorbo. De momento callábamos como en misa, pero cuando el dios del vino (y novio de la vaca, pues se llama Baco) hizo su efecto, se nos notó en la lengua. Les puse mil acertijos. Mis primas se reían tras cada gracia palmeteando mis espaldas; como si el decir chistes fuera enfermar de tos. Pero sucedió que, al tiempo que reían, iban envidiando mis agudezas y resfriando la risa...Yo no me daba cuenta de que no era ya tiempo de hacer gracias...Un primo mío me dijo:-Justina...si alguien merece el nombre de mona eres tú...Así que me quedé cortada sin saber qué decir. Era yo ahora la que callaba y ellos los que reían a carcajadas...La mula, entre tanto revuelo, dio un tirón y escapó...Mis primos, los machos, se fueron tras ella. Yo aproveché para soltar la risa, aunque por reírme de la mula me pudieran llamar mulata... (1982, 36)

Justina es la más bufonesca de los pícaros que estamos estudiando: “Me lleva el gusto” dice Justina en su nave, en la portada de su edición príncipe. Moll Flanders, por su parte, es quien en más ocasiones accede al vicio y renuncia a la virtud. Ella es la que ejerce más su libre albedrío.

En general, Moll asume la responsabilidad, confiesa elegir lo malo. No se trata, como hemos dicho, de un dilema moral entre el bien y el mal, sino de la satisfacción de sus apetitos, en un lenguaje directo y crudo, pese a todos los “esfuerzos” de su “editor” y de la pícara vieja, por paliar la procacidad de la joven Moll. Esta última se libera constantemente y deja ver, no tanto a través de su lenguaje, pues este ha sido “editado” de cualquier manera, sino a través de su ideología, su lado más picaresco, bufonesco casi, con su carga respectiva de escarnio para ella y para los demás, los lectores, sus cómplices.

Otro aspecto interesante de esta actitud picaresca-priápica-bufonesca lo constituyen las decisiones que toman los pícaros, su arrepentimiento cuando se equivocan, el papel del error mismo, y la vuelta a cometer el mismo error, a pesar de la experiencia: El bufón no es, insisto, víctima de sus pasiones, sino que es un adicto al placer, al hedonismo. El pícaro lo es también, de cierta manera, si bien muy poco se puede gozar en ese ambiente miserable en que se desenvuelve

Lázaro, Justina y Moll continuamente deciden dejarse arrastrar por los placeres -que en Lázaro apenas rebasan el hambre- con pleno conocimiento de los sufrimientos que les esperan, pero no les importa. Aunque su pícaro narrador se juzgue a sí mismo

despiadadamente, la vergüenza de haber cometido actos delictivos o prohibidos no les impide volverlo a hacer, una y otra vez. Hay todo un reto en esta actitud.

Los bufones y sus herederos más populares, los pícaros, conocen bien las consecuencias de incurrir en un acto prohibido y cometer algún error. Ellos saben bien que son ellos y no las circunstancias los que provocan los problemas e inciden en la realidad. Sus creadores, por su parte, saben bien que los actos virtuosos y los aciertos poco interesan a su público. La maldad y el error, por el contrario, producen un efecto de cercanía, de objetividad. Las fechorías de Moll, Lázaro y Justina, así como los errores que cometen, son los que han hecho celebres a estos pícaros.

Lázaro comienza a ser famoso por sus “hazañas” y por los golpes que le dan sus amos como castigo, hasta que, finalmente, consigue un “oficio real”:

...tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden,...acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance. En el cual oficio, un día...ahorcábamos un apañador en Toledo...casi todas las cosas al oficio tocantes pasan por mi mano. Tanto que en toda la ciudad, el que ha de echar vino a vender, o algo, si Lázaro de Tormes no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho. (142)

Moll es mucho más famosa y mucho más buscada:

My true name is so well known in the records, or registers, at Newgate or in the Old Bailey, and there are some things of such consequence still depending there relating to my particular conduct, that it is not to be expected I should set my (real) name...my ...comrades knew me by the name of Moll Flanders, so you may give me leave to go under that name... (11)

...One of the greatest dangers I was now in was that I was too well known among the trade...they...gave me the name of Moll Flanders... (190)

Justina, por su parte, obtiene el mote de burlona cuando consigue vengarse del agravio de primas y primos: “La burla se divulgó por toda la comarca y el carro y las mulas se hicieron tan célebres que, por esta causa y desde entonces, mi pueblo fue llamado Mansilla de las Mulas. Y a mi me llamaban todos la mesonera burlona o la villana de las burlas... (42)”.

Los pícaros tienen, también, un lado amable; sin embargo, lo “bueno” de los pícaros es más bien su parte tonta, vulnerable; su parte del bobo, del idiota:

...I had the character too of a very sober, modest and virtuous woman and such had always been; neither had I yet any occasion to think of anything else or to know what a temptation to wickedness meant. But that which I was too vain of was my ruin, or rather my vanity was the cause of it. The lady in the house...had two sons...the eldest...baited his hook...His words fired my blood...I was a fool and ...did not in the last perceive what he meant. (21, 24, 25)

Un poco después el joven le da dinero a Moll y ésta confiesa: “I was more confounded with the money than I was before with the love, and began to be so elevated that I scarce knew the ground I stood on....”(25).

Cuando el ciego le golpea la cabeza contra el toro, Lázaro dice: “Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba...” (45).

Por lo que respecta a Justina en su faceta de tonta ésta dice de ella y sus hermanas: “Éramos tan bobas que pensábamos que todos los niños de la doctrina a quienes diésemos pan iban a mandar decir misas por ella [por su madre muerta]; con lo cual repartimos una hogaza entre más de mil lo que suponía de mil misas para arriba...” (27).

Citando a Hernán Lavín Cerda en *La sabiduría de los idiotas*, Israel González destaca que “es propio de los idiotas no predisponerse a las palabras, como sí lo hace el hombre corriente” y que el idiota posee también “los medios para lograr la metáfora, el sofisma brillante, la paradoja y una especial confesión espiritual... Subraya por igual la percepción de Lavín de que los verdaderos idiotas son, “en definitiva, sabios antes que ingenuos, profundos antes que locos; locos, y luego, felices. En ellos tenemos a quien admirar...y a quien emular. Son el idiota de Dostoievsky, y... Soscha de Bashevis Singer quienes pueden ver lo que otros no” (2000, 83).

La sabiduría de los idiotas es, según González: “por momentos, un intento de unidad temática con pretensiones cosmogónicas, con variaciones estilísticas donde, paradoja también, lo regular es la inconstancia” (83). Claudio Guillén dice que el pícaro encarna en él mismo la figura del bufón y del bobo. Esto es definitivamente cierto. El bufón y el tonto -el criminal sería un pariente mucho más lejano- son una especie de “primos” de los pícaros (la otra

“prima” -cercana también- de las pícaras es la prostituta, la cual, por sus elementos genéricos, nos será muy útil en los siguientes incisos).

Pero ya en la sociedad en que Defoe ubica a Moll Flanders, y que es la suya propia, los criminales y los pícaros pululan por todos lados; lejos van quedando las figuras de los bufones y los idiotas, tan útiles para matizar la vida de los reyes y de los poderosos. El bufón y el idiota son sustitutos alegóricos del “zar y del dios”, respectivamente, según Bajtín. El tonto es lo que deriva del dios, así como el payaso deriva del gobernante. En la literatura el bufón (clown), el tonto (fool) y el pícaro (rogue) constituyen tipos, máscaras genéricas y formales que le sirven al escritor, entre otras cosas, para definir la posición desde la cual él ve la vida, así como la posición desde la cual hace pública esa vida (1981,161). Aquí es precisamente donde las máscaras del bufón y el tonto (transformadas de muchas maneras) auxilian al escritor. Las máscaras del bufón y del tonto no son inventadas, pues tienen raíces profundas en el folklore popular. El payaso y el tonto están ligados a la plaza pública y al teatro.

El tonto, en particular, es un tipo que tiene el privilegio de no participar en la vida social; es obtuso y lerdo como su lenguaje, mismo que se caracteriza, además, por su rudeza, contundencia y brusquedad. Una de sus funciones más antiguas es hacer pública una de las esferas menos públicas de la vida: la esfera sexual. El bufón, por su parte, es sarcástico y su lenguaje, provocador (1981, 161), en tanto que el pícaro es más bien ingenioso. Su alegría y sagacidad contrasta con las burlas paródicas del bufón y con la simplicidad y la incomprendibilidad e indiferencia del bobo.

El ingenio de Lázaro y Moll contrasta, por ejemplo, con las burlas paródicas de Justina y con la simplicidad de los actos que cometen en sus inicios, cuando todos son muy jóvenes. Bien conocidas son las escenas donde Lázaro, por ejemplo, hace un agujero al jarro de vino del ciego, o consigue una llave para abrir el arcón del clérigo, todo ello motivado por el hambre. Moll, por su parte, es más fina en sus engaños y mucho más exitosa en sus empresas que el ingenuo Lázaro. A ella la mueve el interés por el dinero. Justina es una desparpajada maestra de la burla, casi por el placer de la burla misma. En este sentido Justina está más cerca del bufón, en tanto que Lázaro y Moll -sobre todo ésta última- son más pícaros que nunca.

El tonto mueve al lector a la reflexión, el bufón lo hace carcajearse, burlarse de la víctima, y el pícaro lo invita a pensar y sonreír -a veces hasta la carcajada- pero siempre en homenaje a

su ingenio agudo. Opuesto a la “decepción triste y tediosa, tenemos el alegre engaño del pícaro”. Opuesta a la falsedad y a la codicia tenemos “la simplicidad no egoísta del tonto y su muy sano impedimento para comprender”. Opuesto “a todo lo que es convencional y falso tenemos al bufón, que es una forma sintética de la exposición paródica de los otros personajes” (1981, 162).

Con respecto al origen del pícaro, Bajtín anota que las formas antiguas semifolklóricas y de folklore “bajo” que tendían hacia la sátira y la parodia experimentan una evolución en la Edad Media dando lugar a la literatura de los bajos fondos de la sociedad. Esta literatura destaca tres figuras, tres tipos prominentes, que tendrán una enorme importancia en el futuro desarrollo de la novela europea. Estas figuras son, precisamente, el pícaro, el bufón y el tonto. Estas “imágenes artísticas” son antiquísimas y no tienen una significación directa, sino más bien metafórica. Las figuras del pícaro, el tonto y el bufón corresponden efectivamente a máscaras antiguas que asumen funciones particulares en la literatura de la época medieval.

El pícaro, el bufón y el tonto crean alrededor de ellos mismos su propio pequeño mundo, su propio tiempo y espacio y, en un principio, ninguna de estas figuras ocupaba un lugar esencial en la literatura. Pero estos personajes llevan con ellos a la literatura una conexión vital con los elementos teatrales de la plaza pública, con la máscara del espectáculo público; están conectados justamente con esa área específica de la plaza pública donde se congrega la gente común. Todo lo que dicen y hacen -sobre todo el bufón y el tonto- no puede comprenderse en una forma directa e inmediata. Ese significado indirecto, metafórico de la imagen humana en su totalidad, es decir, su naturaleza totalmente alegórica, reviste gran importancia y se relaciona con la metamorfosis. El bufón y el tonto representan, en efecto, un cambio de Zar y Dios, pero las figuras ya transformadas se sitúan en el inframundo. Bajo tales condiciones, el hombre se encuentra en un estado de alegoría. Este estado alegórico es de gran trascendencia en la generación de la forma en la novela. Su existencia constituye una reflexión del modo de ser de otra persona. Son enmascarados de la vida, su ser coincide con su papel, y fuera de este papel, simplemente no existen.

El pícaro es el único que mantiene lazos con la vida real, los otros dos no son seres de este mundo. Mientras que estas figuras -dice Bajtín- permanecen como gente de la vida real, son muy comprensibles y damos por hecho que no parecen crear ningún tipo de problema. Pero cuando pasan de la vida real a la ficción literaria, sufren una serie de cambios, y en

consecuencia, ellos mismos transforman a la vez ciertos aspectos de la novela, como por ejemplo la posición del autor mismo dentro de la obra y el punto de vista de dicho autor. El novelista requiere, con frecuencia, de una máscara genérica y formal esencial para definir la posición desde la que él ve la vida, así como la posición desde la que él hace esa vida pública.

En el caso del pícaro como protagonista de novela se ha encontrado, además, una manera de presentar la forma de existencia de un personaje que está presente en la vida, aunque no pertenece a ella; un hombre que es el espía y el reflector perpetuo de la existencia. Se han encontrado una forma específica para reflejar la vida privada de la gente común y hacerla pública. Todo esto es de gran importancia para la evolución del género novelístico.

Finalmente, con su ingenio, Moll llega a ser la “gentlewoman” que ella desea, no la que ven los demás; no importa que el significado de tal papel no sea el mismo que para la gente del mundo objetivo, real. Y ciertamente, llega a ser una dama feliz. Lázaro llega a ser el caballero que él anhela, exactamente en su idea de lo que un verdadero caballero es (y nada que ver con aquel orgulloso, pero miserable, escudero). Justina, por su parte, se casa con alguien de su “abolengo”: un pícaro alegre que en nada recuerda la imagen del culto Perlícaro.

La verdadera alcurnia, confirman los tres, la da el dinero; y ellos lo consiguen con su ingenio, su sagacidad y sus máscaras ocasionales de bufón o de idiota cuando conviene usarlas. Tienen cuidado, en voz de sus pícaros viejos, de advertir al público que nunca, por ningún motivo, vayan a comportarse como ellos lo hicieron. Los autores -enmascarados también- no pueden estar más de acuerdo con estos bribones, aunque narradores y “editores” enfurezcan, en apariencia.

Cuando escuchamos la narración de Moll, Justina o Lázaro, nos percatamos de que no sólo estos personajes y sus acciones son picarescos, sino que todo lo demás que pertenece a la historia está contaminado con la sensibilidad picaresca del pícaro narrador o filtrado a través de la mente de éste (Bajtín 1981, 160-161). Son pícaros el ciego y el clérigo, la madre de Moll y Guzmán de Alfarache. Todo lo que hacen ellos es picaresco también.

Ahora bien, formalmente, Bajtín define al pícaro por la manera en que el escritor maneja el tiempo, por la forma en que lo expresa artísticamente en un espacio determinado, que en este caso es la vida cotidiana; esa vida priápica que hemos visto con detalle, esta fusión del tiempo y el espacio en un todo concreto, que Bajtín denomina cronotopo y que será nuestro objeto de estudio en el próximo inciso.

I.D. El cronotopo picaresco.

Moll Flanders nace en Newgate, una prisión londinense; Lázaro lo hace en el río Tormes y Justina ve su primera luz como pícara en un mesón. El nacimiento de esos pícaros, y las circunstancias que los rodean, dan vida a esos lugares. Ocurre ahí una fusión del tiempo y el espacio que Bajtín llama cronotopo, y que ayuda al escritor a ordenar su material en torno a una unidad, en torno a un axis. Lázaro narra, por ejemplo:

Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera...Mi padre...tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río...Y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río... (40)

Ambos, río y pícaro, se impregnan uno a otro con sus respectivos fluidos. Moll narra, por su parte, las circunstancias de su origen:

My mother was convicted of felony for a petty theft scarce worth naming...[she] pleaded her belly, and being found quick with child...obtaines the favour...of being transported to the plantations, and left me about half a year old.

...This is too near the first hours of my life for me to relate anything of myself but by hearsay; 'tis enough mention that as I was born in such an unhappy place [Newgate] I had no parish to have recourse to for my nourishment in my infancy, nor can I give the least account how I was kept alive... (12)

El origen de Justina se nos presenta en una forma un tanto alegórica, no importa cómo, ni dónde exactamente sino en qué situación picaresca:

Mi padre nació en Castillo de Luna y mi madre era natural de Cea, que está cerca de Sahagún. Cea es un pueblo parecido a unas alforjas, ya que tanto al principio como al final están las casas apiñadas, y en el medio hay un puente; es un pueblo llano como la palma...De aquí se saca que siendo mi madre de Cea, yo sea ceática; y que siendo mi padre de Castillo de Luna, la Pícara Justina sea lunática... (1982, 16)...Mi padre y mi madre... pusieron un

mesón en Mansilla, que después se convirtió en Mansilla de las Mulas por una hazaña mía que ya contaré. (1982, 21)

Aquí es Justina, la mula, la que da nombre al pueblo, al revés de lo que sucede con el Lazarillo de Tormes, quien toma su nombre del río. Justina describe la vida de sus ancestros, pícaros todos, quienes fallecen también picarescamente:

...Hablaré primero de los abuelos, empezando por los paternos. Y aquí tengo que decir que todos mis antepasados fueron muy deslenguados y parleros, por lo que a mi me tenían que haber llamado papagaya; pero me pusieron Justina Diez: Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía; y Diez porque soy, no ya la quintaesencia, sino la décima esencia de todas las picardías. (1982, 17)

Un abuelo que vende “suplicaciones” (dulces) muere a manos de un rufián “suplicando” de rodillas; su bisabuelo paterno lo hace en un hospital porque estrella la cabeza contra una cruz de piedra. El tatarabuelo paterno muere de ‘insolación’ “pues el sol lo confundió con un higo y...lo dejó hecho una pasa”, cerca de una higuera -de hecho, muere en la hoguera-. El tatarabuelo materno sucumbe a manos de un “hidalguete” ofendido “de un puñetazo en la flauta que se la encajó en el garguero” (21). “Por eso salió Justina tan parlera” -por parte de padre-. Y aún más, saltadera, brincadera, bailadera y gaitera por parte de madre” (18). Todo esto crea un entorno picaresco en donde -decíamos- el nacimiento físico de Justina no importa tanto como el nacimiento de Justina como pícaro y que tiene lugar en León, en el mesón de sus padres: “Mi padre no se atrevió a poner el mesón hasta que no vio a sus hijas hechas unas mozas capaces de servir en el oficio. Éramos tres hermanas, buenas mozas las tres, las tres listas, pero yo más águila que ninguna” (21).

Describe el mesón, su cuna y entorno picaresco mediante una metáfora prosaica, irónica; la metáfora típica de la picaresca (esta metáfora o alegorización prosaica es introducida en la literatura por el pícaro, el bufón y el tonto, y no existe un término que la describa exhaustivamente; términos como parodia, chiste, ironía, grotesco, etc., son demasiado restrictivos para expresar la heterogeneidad de la idea (166): “No sé que diga del mesón. La mayor alabanza que cabe decir es que no es tan malo como el infierno; pero es purgatorio de las bolsas, porque allí dejan las gentes su dinero y, una vez purgados, salen de allí como las ánimas...” (21).

El nacimiento de Moll no tendría nada de picaresco, de ese sabor agrisado que se percibe en Lazarillo o en Justina, de no ser por un detalle: la intervención del “editor”, de los eufemismos que Defoe usa constantemente para suavizar el lenguaje de esta mujer. Así, en uno de los momentos más tristes del relato de las circunstancias que rodean a su nacimiento, Moll dice que a su madre la apresaron por *pedir prestadas* “three pieces of fine holland of a certain draper in Cheapside” (12). El empleo de esta frase para disfrazar un robo disculpa, por un lado, a la madre, atenúa su falta y evita juzgarla y, por otra parte, consigue el efecto picaresco, humorístico, que se da en un momento en el que no debiera haber sino compasión por esas pobres mujeres. La intención aquí, obviamente, no despierta la compasión sino la ironía y el humor amargo que subyacen en la picaresca. El lenguaje figurado, en general, en la picaresca tiene, ante todo, propósitos humorísticos. Tal vez si el lenguaje que emplea Moll Flanders fuera más directo, sería más difícil aún considerarla novela picaresca y no perteneciente a otro subgénero.

Lázaro, para paliar el hurto que su padre hace del contenido de unos costales, habla también de “ciertas sangrías mal hechas” en dichos costales. Ello deja entrever, y condena sutilmente, más la falta de cuidado -“mal hechas”- que la falta de moral (40). Moll se entera, más adelante, de los detalles de su origen por rumores y nos los da a conocer a través de comentarios que vienen de la pícaro narradora: “The circumstances are too long to repeat, and I have heard them related so many ways that I can scarce tell which is the right account...o bien...by hearsay...I was left...in bad hands...you may be sure” (12). Todo esto es tiempo y espacio de pícaros: nacimientos, apareamientos y muerte en los caminos, en las prisiones. El tiempo y el espacio se conectan en torno a esos acontecimientos del diario vivir de los pícaros, donde lo extraordinario es lo cotidiano mismo.

En los tres casos ocurre esa fusión del tiempo y el espacio llamada cronotopo. El cronotopo bajtiniano es un concepto de origen matemático tomado de la teoría de la relatividad y significa, literalmente, tiempo-espacio:

Es una unidad de análisis para estudiar textos de acuerdo con el radio y la naturaleza de las categorías temporales y espaciales representadas. Lo distintivo de este concepto en oposición a muchos otros usos del tiempo y el espacio en el análisis literario reside en el hecho de que ninguna categoría tiene privilegio sobre la otra, son interdependientes. El

cronotopo es una óptica para leer textos como rayos X de las fuerzas en pugna en el sistema cultural del que surjan. (1981, 84)

En esta conexión intrínseca de relaciones temporales y espaciales, los indicadores espaciales y temporales se funden -según Bajtín- en un todo concreto, cuidadosamente concebido. El tiempo se vuelve “artísticamente visible”, mientras el espacio se “carga” con los movimientos del tiempo, argumento e historia y responde a ellos. Esta intersección de axis y fusión de indicadores es lo que caracteriza al cronotopo artístico.

Los ocho años inocentes de Lázaro se ven ensombrecidos por la tragedia del padre, ahí mismo, junto al río como testigo, “fue preso... desterrado. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida” (40). Lázaro y su madre se van a la ciudad. Justina, después de haber aprendido los trucos del oficio picaresco, se va del mesón, huérfana y pobre también.

Al igual que Lázaro, Moll abandona su primer hogar, al año y medio de nacida, con un estigma ajeno en la frente. Para ella Inglaterra, su tierra natal, es diferente de otros países como Francia, por el hecho concreto de no proteger a sus niños huérfanos y abandonarlos a su suerte “without friends, without clothes, without help or helper” (12).

A decir de Bajtín, el pensamiento abstracto puede concebir el tiempo y el espacio como entidades separadas y ajenas a las emociones y valores inherentes a ellas. Por el contrario, la percepción artística viva no hace tales divisiones ni permite tal segmentación, pues toma al cronotopo en su totalidad y plenitud.

El río, la cárcel y el mesón constituyen lugares concretos que sirven de punto de partida a las novelas picarescas que estamos analizando. Esos primeros espacios se humanizan con la presencia e historia de los pícaros. De ahí parten éstos hacia un camino sinuoso que los llama. Este camino es a la vez un elemento temático y formal donde tienen lugar momentos sobresalientes de la vida cotidiana del pícaro en su proceso de evolución:

Some relation of my mother took me away, but at whose expense or by whose direction I know nothing at all of it. The first account that I can recollect or could ever learn of myself was that I had wandered among a crew of those people they call gipsies, or Egyptians; but I believe it was but a little while that I had been among them, for I had not had my skin discoloured... (12)

Como se ve en la cita anterior, el primer recuerdo que Moll Flanders tiene de su vida es andar vagando con una tribu de gitanos a la que no pertenece, y el primer momento decisivo ocurre cuando Moll se escapa de esa gente y se queda en Colchester. Hay un azar, es cierto, que la lleva a ese lugar, pero también hay un acto volitivo que la hace tomar la decisión de permanecer ahí: “It was at Colchester, in Essex, that those people left me, and I have a notion in my head that I left them there (that is, that I hid myself and would not go any farther with them...)” (12-13).

Justina, por su parte dice que “No fui a León como holgazana, sino con la curiosidad de ver lo que había de verdad en lo que hablaban los leoneses que pasaban por el mesón, los cuales noche y día estaban contando las grandezas de su ciudad. Y de un leonés se yo que por contarme toda una noche las excelencias de la Fuente del Piojo, dejó sin cenar a su mula...” (44).

Lázaro inicia en realidad el camino picaresco cuando su madre lo entrega al ciego: “...pareciéndole a mi amo que no era la ganancia a su contento, determinó irse de allí, y cuando hubimos de partir yo fui a ver a mi madre, y, ambos llorando me dio su bendición y dijo: ‘Hijo: ya sé que no te veré más...válete por ti’...” (43-44).

Ya en camino, su primer encuentro importante es con la cabeza del toro que confirma la advertencia de su madre. Al contrario de las otras pícaras, él no regresa jamás a ningún sitio. El camino de Justina, por el contrario, es de continua ida y vuelta -como el de Moll, aunque para esta última, las jornadas son infinitamente más largas-. La intención de Justina no es irse de Mansilla, sino asistir a los bailes y conseguir un buen marido que la proteja y mantenga. Los viajes son cortos y tienen propósitos bien determinados. En esas jornadas, la narradora aprovecha para describir la ciudad de León y sus alrededores, hasta que algún comentario absurdo de Justina misma nos cambia la perspectiva del lugar y lo humaniza:

La ciudad de León está a sólo tres leguas de mi pueblo, aunque hay en medio un mal paréntesis de un puertecillo, en cuya cumbre, en tiempos pasados, estuvo gran tiempo la estatua de un hombre capón... Esta es la campaña donde los antiguos dicen que fue la primera fundación de León cuando ella estaba en su flor, en hecho y en nombre, pues se llamaba entonces Sublantia Flor. Más el aire de la mudanza que todo lo derriba, la arrancó de cuajo y mudó el sitio donde ahora está, tan linda de lejos como fea de cerca, trocado nombre de Flor y su belleza en la ferocidad y en el nombre de León, junto con el rigor del frío y melancolía de las lluvias y humedades en que, por lo riguroso y melancólico, representa la fiereza del león y la melancolía de su cuartana. (1977, 356-357)

El carácter popular de estas novelas picarescas hace que el tiempo se mida por acontecimientos extraordinarios (pero no maravillosos ni sobrenaturales) de la vida cotidiana. Para Lázaro, el tiempo tiene valor cuando hay algo para comer. La satisfacción de su apetito determina igualmente sus afectos: “Mi viuda madre...y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento. Este algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana...Yo, al principio...habíale miedo,...más de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien (40).

Igualmente, los episodios del vino, las uvas y la longaniza marcan los momentos cumbres de la vida de Lázaro con el ciego, y su temprana formación como pícaro (comer y beber como acontecimientos cotidianos, habituales y a la vez extraordinarios).

Para Moll, el tiempo que le queda de supervivencia es igual al dinero que tiene ahorrado. Cuando no tiene dinero Moll entra en un estado de conmoción muy fuerte:

...I was left perfectly friendless and helpless, and the loss my husband had sustained had reduced his circumstances so low that though indeed I was not in debt, yet I could easily foresee that what was left would not support me long...In this distress I had no assistant,...I sat and cried and tormented myself night and day, wringing my hands and sometimes raving like a distracted woman, and indeed I have often wondered it had not affected my reason, for I had the vapours to such a degree that my understanding was sometimes quite lost in fancies and imaginations. (168)

Bajtín aplica la noción de cronotopo en su propio trabajo y presenta a Rabelais como el punto cumbre del desarrollo filosófico y literario del Renacimiento. Por lo que concierne a la época de la Ilustración, uno de los escritores cruciales es Goethe. En esta época se completa el proceso iniciado por Rabelais y otros escritores de terminar con la noción de un mundo dotado de una cohesión y unidad míticas, de un mundo medieval rígido y jerárquico, en favor de la gestación de una nueva era, con toda una nueva filosofía de la historia, y en donde la realidad cobre fuerzas, y forme parte de ese nuevo mundo.

A decir de Bajtín, la Ilustración no debe considerarse como una era “ahistórica” sino como una época de un gran despertar del sentido del tiempo, sobre todo en la naturaleza y la vida humana. Pero este proceso de “prepararse para la revelación del tiempo histórico tuvo lugar más rápida, completa y profundamente en la creatividad literaria que en las visiones

ideológicas y filosóficas abstractas de los pensadores de la Ilustración. La imaginación de Goethe, según Bajtín, era en esencia cronotópica; él visualizaba el tiempo en el espacio:

El tiempo y el espacio se funden...en una unidad inseparable...un lugar definitivo y absolutamente concreto sirve de punto de partida a la imaginación creativa... es un trozo de historia humana, tiempo histórico condensado en el espacio. Por consiguiente el argumento (la suma de los eventos descritos) y los personajes son como esas fuerzas creativas que formulan y humanizan este paisaje, lo vuelven un vestigio parlante del movimiento de la historia (tiempo histórico), y, hasta cierto grado, predeterminan también su curso subsecuente, o como esas fuerzas creativas que una localidad dada necesita para organizar y continuar el proceso histórico que tiene lugar en ella. (1986, 49)

Con respecto a la evolución histórica de esta concepción bajtiniana del tiempo-espacio en los textos literarios, Bubnova nos habla del llamado cronotopo “rabelaisiano”. Este cronotopo (nombrado así por Bajtín en honor de la obra de Rabelais representativa de esta percepción del tiempo-espacio) se relaciona, según esta autora, con las culturas arcaicas:

Bajtín supone que se remonta a la fase agrícola de la sociedad, anterior a la formación de clases sociales. Hipotéticamente, en aquella etapa del desarrollo de la sociedad se constituye una noción del tiempo vinculada con los ciclos agrarios medidos por las estaciones del año, períodos del día, fases del crecimiento de plantas y animales. Aquella percepción del tiempo quedó impresa en ciertas esferas del lenguaje y en los motivos y argumentos más antiguos que representan los correlatos de la contigüidad temporal de los fenómenos, para nosotros quizá alejados unos de otros, con base en la unidad del tiempo. Según Bajtín el tiempo se percibía de la siguiente manera: 1. Tiempo de la colectividad medido sólo por los sucesos de la vida colectiva, tiempo del trabajo colectivo. 2. Tiempo del crecimiento productivo. 3. Tiempo orientado hacia la preocupación común por el porvenir 4. Tiempo unido a la concepción del espacio como lugar en que transcurre el ciclo agrario; se asocia a la naturaleza, a la tierra; la vida humana se mide en ese tiempo-espacio por las mismas medidas de la naturaleza. Estaciones del año, días y noches se equiparan a las edades del hombre. Acoplamiento (matrimonio), embarazo, maduración, vejez, muerte son etapas que simbolizan tanto la vida humana como la de la naturaleza. 5. Gracias a la unidad de esta concepción del tiempo, todos los sucesos de la serie de la naturaleza o de la vida humana son equivalentes e igualmente importantes: acoplamiento y muerte (seminación de la tierra, concepción); tumba y seno fecundado de la mujer (madre tierra); comida y bebida (de los frutos de la tierra) junto a la muerte y al acto sexual. (39)

Bubnova explica después que con el desarrollo de la sociedad:

...esta concepción del tiempo-espacio se transforma conforme a los cambios en los sistemas de producción y de consumo y a la diferenciación de clases que paulatinamente sufre la sociedad. El culto anteriormente identificado con la producción, se vuelve autónomo, y el consumo hasta cierto punto se individualiza. Los elementos de la serie de la vida se redistribuyen y se

transforman. Comida, bebida, acoplamiento, muerte, se relegan a la esfera de lo cotidiano, a la vez que se individualizan. Por otro lado, los mismos elementos, pero simbolizados, pasan a formar parte del ritual con significado mágico. (Bubnova, 40) Las realidades, que antes se vivían socialmente, se reducen a la vida privada, en su espacio ritual se subliman, se codifican, adquieren presencia simbólica. (40)

Estos rituales picarescos tienen lugar, por ejemplo, cuando Lázaro besa unos panes que le ha robado al clérigo y no puede comérselos, o cuando Justina se viste de pordiosera con tal de poder ganar algún dinero, no para comprar pan, sino para comprarse una joya, o bien cuando Moll contempla arrobada el primer dinero que un hombre le ofrece a cambio de caricias y futuros favores de tipo sexual.

“La cultura popular”, como la denomina Bajtín tiende, sin embargo, a recuperar y resguardar la concepción primitiva del tiempo-espacio, que coloca en contigüidad espacial y sucesión periódica temporal los fenómenos que parecen opuestos y contradictorios en la dimensión de la vida diaria que solemos percibir como “normal”, “correcta” y única posible (1981, 41-42).

Al inicio de su ensayo “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” Bajtín se lamenta de que el proceso de asimilar el tiempo histórico real y el espacio histórico real en la literatura es complicado y errático; lo mismo sucede cuando se trata de articular personajes históricos reales en ese tiempo-espacio. Sin embargo, ciertos aspectos aislados del tiempo y el espacio han logrado ser asimilados, y en consecuencia, se han podido diseñar técnicas genéricas correspondientes para poder reflejar y procesar artísticamente esos aspectos de la realidad.

Procede entonces a considerar varios tipos de novelas -y de cronotopos- dentro de lo que él llama “formas de tiempo y de cronotopo en la novela” (refiriéndose sólo a aquellas formas específicas de cronotopo real que lograron ser reflejadas en el arte y perdurar debido a una “relativa estabilidad tipológica” que justifica su inclusión en esta clasificación bajtiniana) . Con base en lo anterior, analiza los cronotopos más importantes que perduran como tipos y que determinan las principales variaciones genéricas de la novela en sus primeras etapas de desarrollo. Estas “formas de tiempo y de cronotopo” abarcan desde la “novela” griega (y su cronotopo de aventuras) hasta el cronotopo rabelaisiano que acabamos de ver un par de párrafos atrás, pasando por: “Apuleyo y Petronio” (y sus novelas de aventuras cotidianas), “biografía y autobiografía antiguas”, “el problema de la inversión histórica y el cronotopo

folklórico”, “la novela de caballerías”, “las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela”.

De acuerdo con Bajtín, la novela picaresca es determinada por el cronótopo de la novela de aventuras cotidianas. En este cronotopo existe una mezcla del tiempo de aventuras con el tiempo cotidiano. A muy grandes rasgos, la diferencia entre el cronótopo del tiempo de aventuras (que corresponde a la “novela” griega -“Greek Romance”- y que es el primero que Bajtín analiza en este ensayo) y el cronotopo del tiempo de aventuras de todos los días (de novelas antiguas como el *Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo) radica en que, en este último cronotopo, el tiempo no consiste en una mera distribución de días u horas, de momentos que son reversibles, intercambiables, sin ninguna limitación interna, siempre en una línea recta. En consecuencia, desaparece el carácter abstracto característico del tiempo de aventuras de la novela griega. Por el contrario, esta nueva secuencia temporal del cronótopo de aventuras cotidianas exige una expresión concreta. El argumento de las novelas de tiempo de aventuras cotidianas no es para nada un hiato extratemporal entre dos momentos contiguos de una secuencia de la vida real. Por el contrario, es precisamente el transcurso de la vida del héroe en sus momentos críticos, lo que conforma dicho argumento. Esto significa que en aquellas novelas antiguas griegas se da una diégesis que tiene un principio y un final. Lo que ocurre entre estos dos momentos es prescindible, o reversible, la secuencia temporal no es realmente importante. En cambio, en el segundo tipo de novela de aventuras cotidianas, la secuencia temporal es muy importante porque va a haber una transformación en el héroe.

Los rasgos característicos de esta novela de aventuras de todos los días ocurren también en otros géneros como es el caso de la sátira, o en las obras de literatura cristiana sobre las biografías de santos, donde vemos la secuencia de una vida pecaminosa, llena de tentaciones, seguidas por una crisis y un renacimiento. Lo que impacta en este tipo de novela -a decir de Bajtín- es precisamente la mezcla del tiempo de aventuras con el tiempo cotidiano. Tanto el tiempo de aventuras como el tiempo cotidiano cambian sus formas esenciales en esta combinación, sujetándose a las condiciones del nuevo cronótopo creado por este nuevo tipo de novela.

Decíamos en párrafos anteriores que el argumento de lo que Bajtín llama todo el tiempo “el segundo tipo de novela”, no constituye, como sucede en la novela griega, un hiato entre dos momentos adyacentes de una secuencia de la vida real, sino el transcurso de la vida del

héroe en sus momentos difíciles. Para que esto se dé, tienen que cumplirse dos requisitos: en el curso de la vida del héroe debe haber una metamorfosis y, como segunda condición, el transcurso de su vida debe corresponder de alguna manera a una verdadera ruta de viaje, al recorrido del héroe por el mundo oculto bajo algún tipo de disfraz -o máscara- como es el caso de Lucio que recorre el mundo en forma de asno, hasta que se redime. La metamorfosis (la transformación que sufre el héroe, las máscaras, los disfraces) sirve como base para presentar el conjunto total de la vida de los individuos en sus momentos de crisis más importantes, y mostrar así cómo un individuo se transforma en una nueva persona. Sólo se presentan los momentos que deciden el destino de la vida de un hombre.

En la novela picaresca el sirviente reemplaza al asno de las novelas de aventuras cotidianas de Apuleyo en su papel de testigo privilegiado. No participa realmente en la vida cotidiana, no ocupa en ella un lugar definido, pero pasa por esa vida, circula por ahí y se ve forzado a estudiar sus avatares, sus secretos y su mecánica. Esto es muy claro en la posición del sirviente que va de un amo a otro. El criado es el eterno tercer hombre en la vida de sus patrones. Los sirvientes son pues, los testigos más privilegiados de la vida privada. La gente se inhibe muy poco en su presencia y, de alguna manera, los hace participar en aspectos íntimos de su vida personal. Esta es la posición privilegiada del pícaro.

En el *Lazarillo de Tormes* todos los personajes son realmente pícaros que se ocultan bajo sus diversos oficios y ropajes. Así tenemos un pordiosero -el ciego-, un clérigo, un escudero, un fraile, un alguacil, un arcipreste, una “buena esposa”, etc. Bajo su apariencia de gente más o menos integrada a un contexto social se ocultan pícaros de peor calaña que Lázaro mismo. Lázaro -con excepción de los últimos capítulos en que muda ropas- no usa máscaras sino que adopta las de sus amos y se convierte así en mozo -y juez- del ciego, del clérigo, del fraile, del escudero y en esposo, engañado, de la mujer que a ojos de todos lo engaña con el arcipreste.

En su camino, en el transcurso de su vida, Lázaro va optando por múltiples facetas en su oficio de criado hasta que consigue un empleo. Lázaro se transforma, es cierto, en una nueva persona para el mundo como debe ser y que es realmente un mundo hipócrita, de apariencias. Pero en el fondo, Lázaro escritor, Lázaro “redimido” no es otro que el mismo pícaro “redomado” para usar términos de Justina. Esta pícaro “redomada” (1982, 11) también recorre un camino en donde desempeña diferentes roles, pero en vez de transformarse, Justina sólo añade epítetos a su muy conocida -y pésima- reputación.

En *Moll Flanders*, la evolución que la pícara va sufriendo es tratada con un mayor cuidado. Moll es mucho menos alegórica para retratar o dibujar los vicios de su mundo y de la gente que lo habita, y es más explícita en cuanto a la utilización de máscaras y disfraces, mismos que no sólo incluyen ropas, afeites y hasta cambio de sexo, sino también escenografías, personalidades y discursos. Moll hace una diferencia entre naturaleza y sociedad y una gradación de los pecados y vicios que van contra una y otra. Ella nunca va “contra la naturaleza”. En una ocasión en que precisa vestirse de hombre, Moll aborrece el disfraz tanto que considera quitárselo, pero el no haberlo hecho precipitadamente le salva la vida:

...my governess was something impatient of my leading such a useless, unprofitable life...and she laid a new contrivance for my going abroad, and this was to dress me up in men's clothes, but it was long before I could behave in my new clothes...in a dress contrary to nature. (190)

Lázaro tampoco expone su integridad con el fraile de la Merced. La integridad física es algo que estos personajes guardan celosamente:

Hube de buscar el cuarto (amo), y este fue un fraile de la Merced, que las mujercillas...llamaban pariente. Gran enemigo del coro y de comer en el convento...Este me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; más no me duraron ocho días. Ni yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras cosas que no digo salí de él. (121)

Pero por cuanto toca a lo demás, ellos no dudan en ir de un amo en otro, y, en el caso de Moll y Justina, de un disfraz a otro:

It was no long after the affair with the mercer was made up that I went out in an equipage quite different from any I had ever appeared in before. I dressed myself like a beggar-woman, in the coarsest and most despicable rags I could get...I naturally abhorred dirt and rags. (Defoe, 224)

Una vendedora... de León andaba cruzando entre todos los de la romería a fin de que le comprasen un joyel de oro que traía en la mano para vender... yo eché de ver que... me venían a faltar dieciséis reales... eché a volar mi pensamiento para cazar una traza conveniente con que cumplir mi deseo sin pecar... determiné hacerme pobre envergonzante... Mas... fuéme necesario buscar un manto que cubriese mi traza y mi persona; en fin, tal cual el oficio. Yo había visto andar por allí... con un manto viejo... tan sobrado de arrugas como falto de tinte, a una media santera del año de uno,... por el manto se lo podían adivinar los años... Yo la dije: “Señora hermosa... ruégole me ... me haga merced de prestarme ese su manto”... puse el manto una vez y ciento me pesó con un abominable... hedor... insufrible. (López de Úbeda 1977, 479-484)

La suerte de Lázaro parece cambiar en cuanto consigue un empleo y logra juntar dinero para vestirse “muy honradamente de la ropa vieja”. Adquiere así “un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa, que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar” (140). El pícaro se disfraza pues “en hábito de hombre de bien” y hasta decide cambiar de oficio, por algo mejor.

Pero de los tres pícaros Moll es la que lleva más lejos el uso del disfraz. A lo largo de su camino adopta diversas personalidades: mujer casada, prostituta, adúltera, viuda -tanto en la vida real como para sus estratagemas-. Aquí no es sólo la máscara sino toda la personalidad la que cambia; por ejemplo, una viuda rica o pobre según convenga.

Una novela picaresca describe, únicamente, los momentos excepcionales de la vida de un personaje protagónico en evolución. Esos momentos definen la imagen última del hombre, su esencia, así como la naturaleza de su vida subsecuente. Lo que sucede después de esa vida, las actividades y avatares que tienen lugar después del renacimiento del héroe residen más allá de los límites de la novela.

El tiempo de aventuras se compone de eventos inusuales, determinados por el azar y que se manifiestan en encuentros fortuitos (reuniones temporales) y desencuentros fortuitos también (separaciones temporales), y tanto la “novela” griega como la novela del segundo tipo emplean este tiempo. Pero en las novelas de tiempo cotidiano de aventuras, esta lógica del azar está subordinada a otra lógica superior. El poder del azar está circunscrito a sus propios límites. El individuo desencadena con su curiosidad, voluptuosidad o frivolidad su desgracia, es decir, su iniciativa atrae el poder del azar hacia él.

Justina quiere ver qué hay en los bailes, Moll y el joven marido pobre quieren ver cómo se siente “vivir con calidad”; Lázaro abre el arcón del cura en búsqueda de comida. Los pícaros ni siquiera sueñan. Sólo hacen planes y duermen, si acaso. Sus culpas, retribuciones, purificaciones y bendiciones son individuales y privadas. Moll se lamenta por haberse dejado seducir o por robar a personas en desgracia. Lázaro se acuerda del ciego, su maestro y se pregunta qué destino habrá tenido después del golpe que recibe en el episodio de la venganza. En cuanto a Justina, ella sola se ayuda. No llora mucho. Los eventos inusuales como aquel con La Bigornia son determinados por el azar y separaciones temporales. Justina se separa de sus hermanos. Moll se separa de la madre y se vuelven a encontrar. Las separaciones de Lázaro son definitivas. No puede regresar, no puede volver a reunirse con nadie. En este sentido las

mujeres tienden más a regresar a sus raíces, a los padres, a los hermanos, a los hijos. Hay más arraigo en las pícaras que en los pícaros. La culpa se lava literalmente, es decir, escribiendo una novela. Está contemplado el acto de la escritura como una manera de expiar culpas y, a la vez, de divertir. Sus errores y debilidades morales desencadenan la culpa y el arrepentimiento. Esta misma iniciativa le sirve más tarde al héroe para redimirse y renacer. Los sueños en la novela griega son proféticos y obedecen a la voluntad de los dioses o del azar. Los sueños de los personajes del tiempo cotidiano le proporcionan al héroe instrucciones para saber qué hacer y cómo actuar.

Pero también en este cronotopo, anota Bajtín, se conservan algunas limitantes de la novela griega: el individuo es un ser aislado y “privado”. Por eso sus culpas, retribuciones, purificación y bendiciones son individuales y privadas también. Y como en la novela griega, la secuencia temporal de este segundo tipo no deja huellas en el mundo que la rodea. Las acciones del héroe no afectan su entorno. Los cambios y metamorfosis que sufren los individuos son completamente independientes del mundo: el mundo mismo permanece inalterable e inalterado. La secuencia básica de la novela cotidiana de aventuras -aunque es irreversible e integral- constituye, sin embargo, un circuito cerrado, aislado, no localizado en el tiempo histórico; es decir, no participa en la secuencia irreversible del tiempo, porque la novela de ese tiempo todavía no conoce dicha secuencia (1981, 110).

Hasta aquí Bajtín se ha referido en esencia a una de las partes del cronotopo -el tiempo- y lo ha hecho desde la perspectiva del tiempo de aventuras. Pero, ¿cómo se relacionan exactamente estos dos “tiempos” entre sí y con el espacio para constituir un todo novelístico -y por ende, y en términos bajtinianos, un cronotopo-?

El aspecto más característico de esta novela es “la forma en que fusiona el curso de la vida de un individuo con su verdadera senda espacial o camino”; es decir, con sus peregrinaciones, con su errancia. Este camino se gesta a lo largo de un territorio familiar, nativo, en donde no hay nada exótico, extranjero o extraño. De esta manera se crea un “cronotopo novelístico único” que ha tenido un papel enorme en la historia del género. En el corazón de este cronotopo está el folklore. Bajtín habla de la metáfora “el camino de la vida” la cual se concretiza de diversas formas en todos los aspectos del folklore. “Uno puede llegar hasta decir que en el folklore el camino no es casi nunca un simple camino” (1981,111), sino una senda

de vida, o cuando menos, una parte de ella. La elección de un itinerario real es igual a la elección de una senda de la vida.

Una intersección siempre significa un punto crítico, crucial, en la vida del personaje. Lanzarse al camino desde el lugar de origen, regresar a casa, son mesetas cronológicas en la vida de los individuos (emigran jóvenes y retornan adultos). Las marcas del camino son indicadores de su destino. Este cronotopo novelístico del camino es específico y pleno de motivos folklóricos.

El movimiento de un individuo en el espacio, sus peregrinaciones, pierden el carácter técnico y abstracto que tenían en la novela griega donde constituían simplemente un encadenamiento de coordenadas espaciales (cerca/lejos) y temporales (al mismo tiempo/a distintas horas). El espacio se vuelve más concreto y saturado con un tiempo más sustancial: el espacio se llena de un significado real, vivo, y forma una relación crucial con el héroe y su destino. En este tipo de espacio los eventos tales como encuentro, separación, choque, escape, adquieren una significación cronotópica nueva y ostensiblemente más concreta. El carácter concreto de este cronotopo del camino permite que la vida diaria se realice dentro de él. Pero esta vida se extiende a la orilla y a los lados del camino mismo. El personaje principal y los puntos cruciales en su vida se encuentran fuera de la vida diaria. El personaje simplemente observa esta vida, se involucra en ella de vez en cuando como una fuerza ajena, extraña. En ocasiones se coloca una máscara común y cotidiana -pero en esencia no participa en esta vida, ni ésta lo determina a él-.

En su proceso de “redención” los personajes descienden hasta los sitios más bajos de la vida común, sirviendo a pordioseros, delincuentes y demás gente malviviente, sufriendo golpes y humillaciones. Al final cambian su apariencia y triunfan, ascendiendo desde las regiones oscuras (de la vida cotidiana) hasta las esferas más altas y más privilegiadas de la vida –al menos ellos así lo ven-, una vida fuera de los eventos ordinarios.

Esta situación del héroe frente a la vida diaria es un rasgo característico muy importante de este segundo tipo de novela antigua, y se conserva a lo largo de toda la historia posterior de esta novela. El héroe nunca puede ser parte de la existencia cotidiana; pasa por esa vida como lo haría un hombre de otro planeta. Con frecuencia este héroe es un delincuente, un hombre que cambia sus personalidades de cada día tal y como se le antoja, que juega con la vida y no

la toma en serio. La vida cotidiana es esa esfera baja de la vida de la que el héroe trata de liberarse, y con la que nunca se mezclará realmente.

Pero el hecho de que el héroe llegue a ocupar el último lugar dentro del nivel más bajo de la sociedad y de que no participe internamente en la vida de dicha sociedad, le da una posición inmejorable para observarla y estudiar todos sus secretos. Esto lo vuelve no más sabio sino más experimentado. La importancia de estos personajes es tan nula que a nadie le inhibe hablar en su presencia, contar secretos, etc. La vida que estos personajes observan y estudian es exclusivamente personal y privada, no hay nada público en ella. Todos sus eventos son los asuntos personales de gente aislada que no pueden ocurrir a los ojos del mundo, públicamente, en presencia del coro. Estos eventos sólo adquieren un sentido no privado, manifiesto, cuando se convierten en crímenes, transformando sin querer un evento de la vida privada en algo público.

Por su misma naturaleza, esta vida privada no admite la presencia de una tercera persona que pudiese meditar, juzgar o evaluar determinadas actitudes. Estos eventos tienen lugar en la privacidad, y sólo son visibles a los ojos del observado y del observador aparentemente inocuo. Por el contrario, cuando se trata de una vida pública se hace necesaria la presencia de un observador que a la vez sea juez o evaluador y, además, se le tiene que crear a este observador un lugar en el evento, pues de hecho es un participante indispensable y obligatorio. La vida pública y el hombre público son por su misma esencia abiertos, visibles y audibles. La vida pública adopta las formas más variadas para que se note que es pública -y esto mismo hace la literatura-. Por eso, la posición particular de alguien que puede observar o espiar esta vida, no representa ningún problema, así como tampoco lo representan las formas necesarias para hacer pública dicha vida. Por esta razón el problema era desconocido en la literatura clásica antigua, que era una literatura de vidas y hombres públicos (1981, 123).

Pero cuando la vida y el individuo privados hacen su entrada en la literatura (en la era helenista) comienzan a surgir estos problemas. Se desencadena una contradicción entre la naturaleza pública de las formas literarias y la naturaleza privada de su contenido. Comienza el proceso de trabajar los géneros privados (123). Una de las funciones de Justina, Lázaro y Moll narradores es, precisamente, hacer pública la vida privada de esos pícaros, dar a conocer detalles íntimos de estos personajes que de otra manera no se sabrían. Revelar lo que concierne a la oscuridad, la máscara, la marginalidad, lo oculto, lo obsceno. Se hace una

exposición de convenciones vulgares de la estructura social existente -gobiernos, leyes, justicia, castigo, el mercado (“the market”), los sitios de diversión de la gente, la iglesia, la nobleza decadente en contraposición al dinero, etc., en las sociedades urbanas. Se hacen públicas esferas prohibidas y no oficiales de la vida humana, en particular aquellas de las funciones fisiológicas -comida, bebida, defecación, vómito- así como la decodificación de símbolos que han encubierto estos procesos (símbolos cotidianos comunes, símbolos rituales y símbolos que pertenecen a la religión oficial). Estos símbolos decodificados nos llevan también a considerar el problema de lo que Bajtín llama la “alegorización prosaica” que es introducida en la literatura por el pícaro, el bufón y el tonto, y la cual es, por supuesto, ajena totalmente a la metáfora poética.

Existe, por ejemplo, una serie de palabras y frases eufemísticas –algunas de las cuales ya se han mencionado- que más que ocultar a su referente lo exponen de manera pública. Este es el caso de expresiones tales como “*pedir prestado*” en vez de *robar*, la muy famosa de “*gentlewoman*” por *prostituta*, la de “*conversar*” por *fornicar*, “*the neighbours*” por atributos femeninos para conseguir marido (belleza, gracia, y sobre todo y por encima de todo, *dinero*: “...you suppose I have the money and want the beauty; but as times go now, the first will do, so I have the better of my neighbours...”(23).

Otros eufemismos son, por ejemplo, el ya citado “*último favor*” por el acto sexual, “*correspondencia*” por *entendimiento*, así como “*conferencia*” por relaciones sexuales, “*my dear child*” por “*my dear whore*” -cuando Moll desenmascara el lenguaje de su primer amante- (38).

En Justina hay metáforas, juegos de palabras, comparaciones ciertamente prosaicas: “Hasta la muerte heredó de su abuelo el tamborilero, porque si aquél acabó enflautado, mi madre murió con el gazzate tapado por flauta de longaniza” (1982, 27). Hay, también, juegos de palabras, fábulas y sentencias absurdas: “El hombre fue hecho para enseñar y gobernar, y la mujer para la propagación del linaje. Así que llamarle viejo a un hombre es casi un piropo, porque es en la vejez cuando mejor se gobierna; pero llamárselo a la mujer es darle a probar nueces verdes” (1982, 14).

En *Lazarillo de Tormes* este tipo de figuras de lenguaje abunda también: el fardel “sangra” –cuando lo descosen para hurtar- (47) y cuando el ciego le estrella un jarro en la cabeza Lázaro dice que “...verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima” (50). “Más da un duro que un desnudo”, dice el astuto ciego en la p. 53, y cuando toca unas sogas que están colgadas por encima de su cabeza le vaticina a un Lázaro que no entiende nada, una posible ejecución en la horca: “Anda presto, muchacho; salgamos de tan mal manjar, que ahoga sin comerlo,según las mañas que llevas lo sabrás y verás como digo verdad” y lo mismo sucede con un cuerno que encuentran en otra ocasión “que algún día te dará éste que en la mano tengo alguna mala comida y cena” (56).

Todo este lenguaje figurado es decodificado en la misma novela, ya sea por el autor mismo, o por deducción simple del lector. Este proceso resulta bastante cómico, e intentaremos abundar en él cuando veamos, en el siguiente inciso, la parodia.

Una vez que estos pícaros salen de la oscuridad, y pueden pasearse en sus comunidades como seres públicos, se hace necesario mencionar uno que otro detalle histórico real y se terminan las novelas. Lázaro, por ejemplo, hace alusión a la época en que tiene ya un “oficio real”; a una época en que, como pregonero, goza de una cierta paz y estabilidad. Lázaro es ya un hombre público. Esto lo menciona dos veces; una, al final de la novela, donde incluso nos da una pequeña pista histórica: “...el mismo año que nuestro victorioso emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes, y se hicieron grandes regocijos” (146).⁵ Otra, igualmente, al final de su relato, cuando ya no anda errando por el camino, pues tiene un empleo, una esposa y un protector. Y nos cuenta detalles de su vida privada que su propia comunidad social conoce y la forma en que pone remedio a esta situación incómoda.

Pero este tiempo con ciertas marcas históricas, con testigos, con Lázaro como partícipe en la vida de una comunidad, ya no es el tiempo del pícaro y es de poca importancia para la novela en sí. Lázaro hace coincidir un hecho real con un oficio “real” y con un Lázaro estable Lázaro en ese momento deja de ser pícaro para entrar en su hipócrita sociedad con su hipócrita moral. Incluso, en el último capítulo de la novela tenemos acceso a una discusión entre Lázaro, su protector y la mujer que -al parecer- ambos comparten. Aquí ya tenemos acceso a las palabras de los tres personajes y a sus justificaciones y mentiras, saliéndonos un poco del patrón formal picaresco, tradicional, de un punto de vista exclusivo.

⁵ Esto ocurre realmente, según varios críticos, en 1525 ó 1539.

De Moll sabemos, en cuanto a marcas históricas, que termina de escribir su narración en Inglaterra, en 1683, a los 70 años de edad. Su historia transcurre en lugares reales en el siglo XVII como: Colchester, Londres, Bath, Harwich, Virginia y Maryland. Y en sitios aún más precisos como Newgate o St. John's Street.

De *Justina* sabemos que fue escrita posteriormente al *Guzmán de Alfarache*, que la pícaro tiene 48 años cuando “escribe” su historia y alude también a muchos lugares reales de la España de la época como son Castillo de Luna, Sahagún, León, Mansilla, y sitios aún más específicos como, por ejemplo, la Universidad de Alcalá.

El tiempo verdaderamente importante es, por ejemplo, aquel en el que Lázaro nace en el Río Tormes, o aquel otro en el que aparece el ciego y se lleva con él al niño. Lázaro no nos dice en que año nació, pero sí indica -como vimos- que su nacimiento fue en el río Tormes, y da unos pequeños rasgos históricos sin más importancia que el haberse llevado a su padre para siempre. Y ¿cuándo ponen exactamente el mesón los padres de Justina? ¿En qué mes, en qué año? Las fechas concretas no importan, realmente, sino los hechos como el ya mencionado de que las hijas tienen suficiente edad para “servir”, u otros como el bautizo ritual, picaresco de la pequeña pícaro con vino, en vez de agua:

Una vez se me antojó salir a por vino a una taberna, habiendo ya oscurecido, y como la taberna estaba cerca del cementerio, mi padre me sepultó el jarro en las espaldas...Pero no siempre sucedían las cosas así... (1982, 22)

La correlación del espacio picaresco -el mesón- y un momento de vida que sólo pertenece y afecta a los pícaros, es evidente:

Las gentes como viven mueren, salvo que viven con aire y mueren sin él. Mi padre tenía la manía de echar paja entre la cebada, pero un día un caballero se dio cuenta de que era para sus bestias la cebada sobre la que granizaban los granzones y alzo la voz contra mi padre; y no sólo la voz, sino también medio de saco de grano con el que le dio en la nuca dejándolo tumbado y muerto a la puerta de un pajar. (1982, 25)

Otro ejemplo de la vida picaresca sin sentido y sin alteración de la vida exterior lo es la muerte de la madre de Justina:

Mi madre era muy devota de...la longaniza. Sucedió que una noche viendo unos pedazos de longaniza de un tocinerero de Valladolid...embistió con ellos y fue llevándolos a su

estómago...Los criados del tocinero la maltrataron...la dejaron tan mal que a las cuatro horas le dio una apoplejía que le llevó el alma de este mundo malo.(1982, 27)

Moll lleva una cierta cuenta de su edad aproximada en muchos de los eventos que ocurren en su vida, pero estos datos sirven más bien para matizar las circunstancias en que estos eventos se dan; no hay secuencia cronológica, ni histórica, si acaso algunas trazas de ésta: “...it began to be time for me to leave bearing children for I was now eight and forty” (168). O bien, cuando es muy pequeña y aparece en Colchester, Moll dice:

...I was now in a way to be provided for; for though I was not in a parish charge upon this or that part of the town by law, yet as my case came to be known, and that I was too young to do any work, being not above three years old, compassion moved the magistrates...and I became one of their own as much as if I had been born in the place.

In the provision they made for me, as it was my good hap to be put to nurse, as they call it, to a woman who was indeed poor, but had been in better circumstances... I was continued here till I was eight years old, when I was terrified with news that the magistrates...had ordered that I should go to service...(13) I talked to her (the nurse) almost every day of working hard...One day after this...she sat down just over against me... to observe me and see me work.(14)

Moll llora y entonces la mujer decide que no va a mandar a la niña a servicio hasta que sea mayor. Pero Moll no queda satisfecha y vuelve a llorar hasta que hace llorar a su cuidadora también: “I had no policy in all this; you may easily see it was all nature; but it was joined with so much innocence and so much passion that in short, it set the good motherly creature a-weeping too, and at last...says she, “you shant go to service, you shall live with me” (15).

Lázaro nos hace la siguiente narración de los primeros años de su vida:

...siendo yo niño de ocho años... mi padre... fue preso... En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida. (40) Mi viuda madre... y un hombre moreno... vinieron en conocimiento...mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar. (41)

En fin, los ejemplos del cronotopo novelístico de aventuras cotidianas que constituye la picaresca, así como del tiempo de aventuras de la vida diaria y priápica de los pícaros son

abundantes. Entre ellos podríamos considerar, además, la iniciación picaresca de Lázaro, Moll y Justina: Lázaro contra un toro de piedra, Moll en una cama, y Justina en un carruaje con un grupo de estudiantes borrachos. Los tres despiertan, como dice Lázaro, “de la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (45).

La novela picaresca funciona, como hemos dicho, dentro del cronotopo de la novela de aventuras cotidianas mediante un camino que se extiende a lo largo del territorio del pícaro. Lo que es realmente nuevo, lo que varía en este cronotopo con respecto al cronotopo de aventuras en general, es la exposición puntual de convenciones vulgares de la estructura social existente completa -gobiernos, leyes, justicia, castigo, prostíbulos, hospitales, orfanatos, el mercado, los sitios de diversión de la gente, la escuela, la universidad- en las sociedades urbanas. Con las pícaras encontramos nuevas formas de hacer públicas todas las esferas prohibidas y no oficiales de la vida humana, en particular aquéllos de las funciones sexuales y fisiológicas -cópula, comida, bebida, defecación, vómito- y, además, embarazos, partos, matrimonios, alcobas, noches de bodas, engaños, timos (picarescos) relacionados con el sexo, así como la decodificación de muchos símbolos que han encubierto estos procesos: Símbolos cotidianos comunes, rituales o que pertenecen a la religión oficial; símbolos que al decodificarse devienen en un juego de figuras del lenguaje “prosaicas”, críticas, hilarantes.

I.E. Las relaciones transtextuales en *Moll Flanders*, *La Pícaro Justina* y *el Lazarillo de Tormes*

En los incisos anteriores se vieron algunas de las diferencias que existen entre la novela picaresca y la novela delictiva. Se señalaba, sin embargo, que la novela picaresca inglesa es en parte heredera de las obras sobre criminales de los autores de la época. Una evidencia clara de esa relación la podemos encontrar en un párrafo de *Moll Flanders* en el que se menciona a una famosa delincuente y prostituta: En la cúspide de su carrera delictiva Moll Flanders se ufana de ser mejor que Moll Cutpurse, un personaje de la obra de Dekker *The Roaring Girl* (178). A Moll le comienza a gustar su carrera delictiva y hay un momento en el que su protectora le

pide que no se arriesgue a ser detenida por la justicia por un tiempo. Moll Flanders se encuentra sumamente aburrida:

Some time after this, as I was at work and very melancholy, she begins to ask me what the matter was. I told her my heart was very heavy; I had little work and nothing to live on and knew not what course to take. She laughed and told me I must go out again and try my fortune; it might be that I might meet with another piece of plate... in a little time, by the help of this confederate, I grew as impudent as a thief and as dexterous as ever Moll Cutpurse was, though if fame does not belie her, not half so handsome. (178)

En este párrafo –donde se manifiesta una cierta admiración de Flanders por la belleza de Moll Cutpurse y una abierta comparación con ella- existe una explícita relación intertextual entre esta novela de Defoe y la obra teatral *The Roaring Girl*, puesto que hay presencia efectiva, tangible, de esta última en *Moll Flanders*, misma que se evidencia por medio de una alusión directa. Lo mismo ocurre cuando Justina hace mención del *Guzmán de Alfarache*.

La interconexión de textos ha sido abundantemente comentada por los teóricos de la literatura bajo el concepto de intertextualidad, en especial por Julia Kristeva (quien acuña este término con base en las ideas de Bajtín de que cada texto constituye la abstracción y transformación de otro texto) y Gérard Genette quien, parafraseando y ampliando la definición de Kristeva, dice que “La intertextualidad es la presencia literal (o más o menos literal) de un texto dentro de otro: la cita, es decir, la convocación explícita de un texto, a la vez presente y distante por las comillas, es el ejemplo más evidente de este tipo de funciones” (Genette, 1979, 87). Genette restringe la amplitud del término *intertextualidad* englobándolo –junto con otras formas de presencia de un texto en otro- dentro de lo que él llama transtextualidad. La definición de Kristeva es considerada la más clásica y general. Sin embargo, Genette la retoma haciendo una exposición más puntual -y más didáctica- optando por el término transtextualidad e incluyendo, dentro de éste, al de intertextualidad. Genette se concentra en la “trascendencia textual del texto que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1982, 87).

La transtextualidad es entonces todo aquello que pone a un texto en contacto con otro. La forma de relación entre dos textos o más es de presencia efectiva que puede ir de lo más concreto hasta lo más abstracto. Genette considera que pueden existir cinco tipos diferentes de relaciones transtextuales a las cuales enumera en un orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. Estas relaciones pueden ser de intertextualidad (presencia real

de un texto en otro), paratextualidad (relación de un texto con su paratexto: títulos, subtítulos, prefacios, prólogos y toda clase de signos secundarios), metatextualidad (el comentario, la crítica), hipertextualidad (cualquier texto derivado de un texto previo a través de transformación o imitación) y architextualidad (el conjunto completo de categorías generales o trascendentes: tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios).

Aclara Genette que los cinco tipos de transtextualidad no deben verse como categorías absolutas y separadas sin ningún contacto o traslape entre sí y que, si se considera la transtextualidad no como una clasificación de textos sino como un aspecto de la textualidad, entonces pueden considerarse también sus diversos componentes (intertextualidad, paratextualidad, etc.) no como categorías de textos sino como aspectos de la textualidad. Por ejemplo –anota Genette- la architextualidad genérica se constituye casi siempre por medio de la imitación. ¿Por qué sabemos, por ejemplo, que una novela como *Guzmán de Alfarache* es picaresca? ¿Cómo se despierta esa conciencia genérica y por qué *Guzmán* nos remite al *Lazarillo de Tormes*? Aquí tenemos un caso de architextualidad genérica que se constituye por medio de imitación a través de una relación hipertextual. *Guzmán de Alfarache* imita al *Lazarillo de Tormes* -dice Genette- así como Virgilio lo hace con Homero (1982, 7). Por lo tanto, la relación Architextual implica que tanto *Guzmán* como *Lazarillo* pertenecen al género picaresco. Esta relación se da mediante una imitación (*Guzmán* imita al *Lazarillo*) y mediante una relación hipertextual (hay presencia del *Lazarillo* en el *Guzmán*, aunque en este caso no sea tan absolutamente explícita como en el caso del *Guzmán de Alfarache* en *Justina*, donde hablaríamos de relación intertextual). La relación hipertextual puede incluir también, por supuesto, relaciones intertextuales.

En el caso de *Moll Flanders* la relación que se da entre ésta y *The Roaring Girl* es intertextual y podríamos decir que se da por vía de una alusión y por un comentario al margen de la historia por parte de la narradora. También podemos hablar de la relación hipertextual que se da entre ambas obras porque en *Moll Flanders* tendrá lugar una transformación del hipotexto *The Roaring Girl*, y no una simple imitación (como hemos dicho las relaciones hipertextuales se dan por transformación o por imitación). Nos ocuparemos posteriormente de esa transformación, del vínculo textual que contribuye a la trascendencia literaria de *Moll Flanders* casi tanto como el texto literario en sí.

Para el asunto que nos ocupa en esta tesis, todas estas relaciones son útiles, por ejemplo, para delimitar el género picaresco, observar su evolución y activar la conciencia genérica. La intertextualidad, puede ayudar a revelar la evolución de los géneros literarios tanto en su sentido temático como en su sentido discursivo. Dentro del aspecto temático vemos que la repetición de un tema de una época literaria a otra revela diferencias de perspectiva frente a dicho tema y su desarrollo –su uso- dentro del texto.⁶

En las novelas picarescas escogidas (*Lazarillo*, *Justina* y *Moll Flanders*) más que “temas” encontramos una serie de motivos paródicos (de hecho, el *Lazarillo*, *Justina* o *Moll* no alcanzan a concretizarse en temas, como no lo hace tampoco el avaro, y por ende, tanto el pícaro como el avaro permanecen como tipos derivados, entre otras cosas de “lo picaresco” y de la avaricia respectivamente; o la prostituta y la ladrona derivadas del “crimen”, y del “hambre”). Estos motivos pueden apreciarse mejor cuando los enfrentamos a una contraparte, por ejemplo: lo picaresco contra lo caballeresco, lo picaresco contra lo criminal, lo visible contra lo invisible, lo verdadero contra lo aparente, lo espiritual contra lo material, el orgullo contra la humildad o el desparpajo del pícaro, lo refinado contra lo vulgar, lo público contra lo privado.

Se llega así a encontrar puntos clave de la novela picaresca cuestionando: ¿Qué es lo verdadero? ¿Qué es lo aparente? ¿Qué es lo noble? ¿En qué radica la nobleza verdadera? ¿Quién es más noble: el pícaro con su nobleza de sentimientos- o el caballero orgulloso, de nobleza decadente, obsoleta y ridícula? ¿Qué tiene más nobleza: el abolengo o el dinero (el nuevo elemento que define el poder, la aceptación, la clase y la riqueza, por supuesto)? ¿Quién es el verdaderamente estoico: el fraile –y demás gente de la iglesia- o el pícaro que aguanta el hambre hasta las puertas de la muerte?

6 (No quiero hacer aquí una digresión larga en cuanto a qué se entiende como “tema” en tematología y qué se entiende por “motivo” y “tipo”.

Sólo voy a comentar que, ateniéndome a la definición que de estos términos hacen Weisstein y Trousson, un tema donde un personaje ha traspasado el marco de referencia originalmente asignado para él sería, por ejemplo, “Don Juan”; el tipo correspondiente –personaje en etapa formativa, encarnación del motivo- sería “el seductor”, y el motivo –a smaller thematic unit, which does not yet encompass an entire plot or story line but in itself constitutes an element pertaining to content and situation, generally several motifs are required to make up the content (Trousson, 1965). “la seducción”. Obviamente, en la consideración anterior, no se está procediendo con el rigor con que los autores mencionados abordan estos conceptos, pero no deseo, al menos por el momento, separarme demasiado de este asunto).

En lo que concierne al aspecto discursivo vemos que la intertextualidad se manifiesta en todos los géneros literarios, sobre todo en la novela y en la poesía. Según Trousson, la poesía parece ser el lugar por excelencia de la intertextualidad, debido a la apertura del texto por el uso de la metáfora. En la picaresca las metáforas son absurdas, paradójicas, *paródicas*, y entre más ridículas, más interesante resulta investigar su origen o su aparente no-propósito. Los géneros literarios no son impermeables, pueden compartir los intertextos y con ellos las metáforas, símiles, comparaciones, aliteraciones, asonancias, y demás figuras del lenguaje.

Cuando Moll Flanders o Robinson Crusoe hacen unas cuentas rigurosas y precisas de las monedas o de los días, se ve cómo el intertexto discursivo en la literatura puede provenir de otras obras literarias e incluso extraliterarias. Aquí se observa también una relación intratextual entre dos obras del mismo autor, Defoe, quien es famoso por incluir formas no canónicas de literatura en sus escritos como diarios, entrevistas, etc.

¿Cómo se establece el contrato con el lector? Al *Lazarillo de Tormes* lo introduce un paratexto -un prólogo-. Recordemos rápidamente que la relación paratextual (el paratexto) es una forma muy concreta -menos, sin embargo que la relación intertextual- entre los accesorios del texto, no en el texto en sí. Los paratextos son signos que están fuera del cuerpo del texto, al lado de éste, como títulos, subtítulos, nombre de los capítulos, epígrafes, prólogos, etc.

En el prólogo en que se introduce al *Lazarillo de Tormes* hay un narrador ficcional: Lázaro. Dicho prólogo consiste en una pequeña carta dirigida a un lector específico: un narratario, ante cuya petición Lázaro ha escrito un texto autobiográfico. En esta carta se deduce, no obstante, que hay una intención de trascendencia así como la seguridad de que la obra servirá de entretenimiento y quien la lea podrá “sacar della algún fruto” (35). Lázaro narrador del paratexto espera -¿supuestamente?- como recompensa, no el dinero, sino que la gente “vea y lea” su obra, lo cual marca, desde el principio, una supuesta diferencia moral con el Lázaro de la diégesis quien, sin duda, optaría por el premio monetario antes que nada. Esa diferencia moral le garantiza al autor, como habíamos dicho antes, evitar en algo la censura.

En *Moll Flanders* hay también un paratexto. En este caso se trata de un prefacio dirigido a un narratario -el lector- por Daniel Defoe, supuesto “editor” de las memorias de una prostituta, ladrona regenerada. El lenguaje de esa presa de Newgate ha sido modificado y pulido por el editor, porque cuando una mujer de esta condición narra sus aventuras alguien debe “vestirlas”, desvulgarizarlas. Hay también un supuesto prurito en este narrador-editor. En

este caso el paratexto siembra desde un principio una duda en los lectores. Nunca sabremos exactamente qué palabras textuales son las de Moll y cuáles han sido modificadas en la edición de su discurso. Cuando Moll dice, por ejemplo, “your whore” y algunas que otra vulgaridad, ¿se le escapan al editor o éste decide escribirlas tal cual? Esta edición anuncia que nunca tendremos acceso al verdadero discurso directo de Moll, ni siquiera cuando se presenta en forma de diálogo.

Defoe editor insiste en que la historia es genuina: quiere darle un toque de realismo. Él se dice no ser más que un editor que ha pulido y depurado la historia de un lenguaje obsceno, y deja en “libertad” al lector para tomar el libro como mejor le parezca, responsabilizándolo –si se da el caso- de disfrutar las partes pecaminosas de la obra que no debe disfrutar, sino reprobado (vi). Las palabras originales han sido supuestamente cambiadas y alterado el estilo de la autora -explica Defoe “editor”, añadiendo que la moral evitará que el lector se ría-. Con esto provoca, paradójicamente, la risa. Aquí nace un muy bien disfrazado sentido paródico de la obra, mismo que la coloca más dentro de la tradición picaresca que de la delictiva, como la ubican algunos autores como Robert Alter. Esto se debe entre otras cosas a que, como vimos, estos autores de habla inglesa tienden a usar la palabra *rogue* aplicada indistintamente a pícaros y criminales, puesto que el término *picaroon* que a veces usan parece no aportar mucho.

Este lector al que Defoe se refiere no es el lector común, sino un narratario especial con ciertas características determinadas: criterio, opinión propia, decencia, cultura. Recomienda a aquellos que sepan leer obras de este tipo, hacer buen uso de ellas y disfrutar más la moraleja que la fábula; la aplicación práctica que el relato; el objetivo del escritor (en este caso la Moll vieja, narradora), que la vida del personaje de la diégesis (la Moll joven, malviviente, protagonista de la diégesis).

Estos paratextos -existentes en una extensa mayoría de las novelas picarescas- actúan en cierto modo como mecanismos de control, como una determinante temática, formal y de contenido sobre el subgénero (junto con el humor, la risa y el antipatetismo del pícaro), a la vez que generan en el lector cierta predisposición y expectativas sobre lo que va a leer.

Así en *El Lazarillo de Tormes* se nos da acceso a un escrito dirigido a una persona importante: a “vuestra merced” y realizado a petición de este mismo narratario. Los propósitos son supuestamente didácticos y ejemplares. Se expondrán los “sufrimientos” y vicisitudes de

una vida deshonesto para que los demás no la imiten, una filosofía de la vida en “grosero estilo” y primera persona.

En *Moll Flanders* la situación es similar, sólo que el primer narratario –supuestamente el mismo Defoe- edita, pule, y ofrece al público la novela sin tomar partido alguno, sin responsabilizarse o verificar si, efectivamente Moll se volvió penitente o no. La postura moral de Moll Flanders, a la distancia, es más severa que la del Lazarillo, pero en ambos podemos apreciar una complicidad con el lector, quien va en busca de una obra amena y divertida, más que de un tratado de moral y buenas costumbres.

En la *Pícaro Justina* hay un paratexto denominado “prólogo sumario”, que sigue a un largo paratexto del autor dirigido a un tal Rodrigo Calderón. En este “prólogo”, su “autor” presenta al narratario a una mujer guapa, ingeniosa y “lectora de libros de romance, de conversación suave y única en dar apodos”. Una mención a Guzmán de Alfarache -por vía paratextual, también- coloca a la obra, de entrada, en una relación hipertextual con la novela del mismo nombre, ofreciendo la expectativa de una parodia. Tenemos después en este mismo paratexto, una autodescripción de la misma Justina en la víspera de su boda con el pícaro Guzmán de Alfarache, la cual resume en un solo párrafo –y en forma más o menos cronológica- el contenido de la novela, y el carácter absolutamente jocosos de la misma, así como su estilo vulgar y disparatado.

El paratexto no tiene un narrador explícito -supuestamente es el autor quien presenta a Justina, y ésta a su vez, se presenta a sí misma-. El narratario es “el lector” y no se hace justificación ni advertencia moral alguna como sucede en las otras novelas picarescas que hemos visto. En el libro primero, “El figón medroso”, hay una especie de introducción paratextual en que se hace mención al momento de la escritura de la obra: “Empezaba yo a contar mi historia cuando llegó un figón llamado Perlícaro...” (1982, 11).

Este tercer paratexto termina de delinear la personalidad de la Pícaro Justina, así como el estilo que habrá de caracterizar al resto de la obra, en marcas temáticas, formales y de contenido. Este capítulo es interesante porque presenta desde el primer momento la deconstrucción del lenguaje del que sabe, del poderoso, a través de la risa y del lenguaje del marginado, sentando desde ahí, el carácter paródico de la obra que en otras novelas es más sutil.

El fisgón se sentó luego estruendosamente, tosió y siguió diciendo:-yo soy Perlícaro, el licenciado Perlícaro, músico, matemático, astrónomo, gramático, poeta, médico, y teólogo; y declaro que ese libro que vas a escribir es abominable, pues no tiene prólogo ni título. Cuenta conmigo cuando olvides algunas cosas de tu vida, que yo te las recordaré, y hasta te haré un sótano, un soneto quiero decir, que encabece el libro, porque si no, no tendrá ni pies ni cabeza. ¿No respondes? ¿Ahora de vieja piensas escribir historias? Mejor te sería meterte a bruja, pues ya casi lo eres. ¿O esperas serlo cuando llegues a los años de Matusalén? No lo creas que sería mucho durar para una vasija tan usada. Me dirás que eres aún una mocita, pero, haciendo cuentas, te saca cuarenta y ocho años... Y, me enojé. Me enojé porque vino a hablarme precisamente en el momento en que iba a escribir mi historia... (1982, 12).

Acto seguido Justina relata una fábula absurda, que no tiene nada que ver con la historia, y que emplea para reforzar sus argumentos. Luego prosigue con su reacción ante las palabras de Perlícaro:

Y me enojé, porque me llamó vieja y quinquagésima, que es burla que ninguna mujer puede soportar. Así que le dije: -Mientes y remientes, que no tengo tantos años. Los obispos mandan que los años se guarden en el libro del bautismo y que guarden en secreto los pecados. Que nadie toque, pues, los años de nadie. ¿Por qué no has empleado alguno de tus ratos perdidos en leer a los antiguos, para saber que hasta para los mismos dioses era odiosa la vejez? El hombre fue hecho para enseñar y gobernar, y la mujer para la prolongación del linaje humano y el cuidado de la familia, así que llamarle viejo a un hombre es casi un piropo, porque es en la vejez cuando mejor se gobierna; pero llamárselo a la mujer es darle a probar nueces verdes. Además, tú, por parecer más joven, te tiñes de negro la barba cana. Y has de saber que si me salen arrugas es al enojarme con hombres ruines y cobardes como tú. Pudiera ser que aún te hiciera visitar la única cárcel que te queda por estrenar; ¿todavía haces gestos?...Cansada estoy de batallar con un necio, de oír a un asno tan grande que cuando quiso graduarse en la Universidad de Alcalá, intentó probar que descendía de Balaán, pero sólo pudo sacar en limpio que descendía directamente, no de Balaán, sino de su burra... (1982, 12-14).

En las citas anteriores se ha podido escuchar ya el discurso directo de la Justina de la narración, que casi no difiere del de la Justina de la *diégesis*. Discurso popular, de plaza pública, destructor, disparatado, pleno de símiles, metáforas y demás figuras absurdas, chistosas, propias del lenguaje bajo, vulgar, del carnaval, del mundo al revés. Hay aquí una mezcla mayor del pícaro con el bufón, que la que existe en las otras novelas, del pícaro con el bobo, con el tonto. Y la risa tiene pretensión de carcajada. El propósito de la obra es “¡Que todos se mueran de risa!” (15). Lo importante es este aspecto de las obras porque, como hemos visto, el propósito de los prólogos como los de Moll y Lazarillo puede significar acuerdo y al mismo tiempo, burla o complicidad con un lector también pícaro. Las relaciones paratextuales constituyen un fenómeno textual y social al mismo tiempo.

Este sentido paródico que contribuye entre otras cosas a colocar estas obras dentro de la picaresca nos regresa al punto donde la relación entre diversos textos pasa de ser intertextual a hipertextual, es decir, el texto deriva de un texto previo por imitación o transformación (y el hipertexto se convierte en parodia tanto por esa imitación y transformación como por el carácter cómico del mismo). Yo considero que si no hubiera carácter cómico tendríamos simplemente un intertexto, es el carácter cómico lo que le da sentido de parodia, y por ende, de hipertextualidad.

Para esta tesis en general y este inciso en particular es esencial definir qué función desempeñan la transtextualidad y, sobre todo, la intertextualidad, en la construcción del significado de las tres novelas enfocadas y cuál podría ser su posible propósito -que a mi parecer es eminentemente paródico-.

De acuerdo con Genette, la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos, “es decir...la presencia efectiva de un texto dentro de otro” (1982, 2). Esta presencia puede tener varias formas: la cita, el plagio, la alusión, siendo la primera de éstas la que constituye el grado mayor de presencia del texto, pues ofrece un fragmento del texto original, sin cambio alguno en su estructura verbal. Lachman, citada por Marguerite A. Rose, menciona tres formas de intertextualidad: 1: La incrustación de textos o elementos textuales ajenos, distintos, como es la cita, la alusión, etc. 2: El entrelazamiento o vinculación de textos que pertenecen a otras clases o tipos de discurso, como son la heterogenización, el bricolage, y 3: La repetición y oposición de un texto conocido como es el caso de la parodia, la réplica, y otros (182, Rose). (Para Genette la parodia sería una relación de hipertextualidad que implica transformación también).

Moll Flanders se compara, decíamos, con este personaje que pertenece tanto a la vida real como a la literatura dramática: Moll Cutpurse, quien es, en efecto, una famosa delincuente y actriz del mundo teatral londinense llamada Mary Frith. Esta mujer, quien solía vestirse de hombre y fumar en el escenario mientras cantaba y tocaba el laúd, había sido además una famosa carterista y a la sazón se dedicaba al teatro y a comprar todo tipo de objetos robados y/o de segunda mano, especialmente ropa y telas. En ella se inspiraron Dekker y Midleton para escribir la obra teatral “*The Roaring Girle*”, o *Moll Cutpurse*, misma que ha sido calificada desde esa época como “masculina” y su personaje principal, como lesbiana, simplemente porque se viste de hombre, fuma, y “¡prefiere su libertad al matrimonio!” -esto

último lo afirma el biógrafo de Middleton en la Enciclopedia Britannica en ¡1983! (15, 410), quien la describe como poseedora de un espíritu masculino, al igual que el estilo de Middleton. Esa misma percepción ha tenido parte del público y de la crítica desde 1611, fecha en que se publica la obra.

Defoe toma ambos personajes, real y teatral, para caracterizar a su Moll Flanders. Sin embargo, él es muy cuidadoso en presentarnos a una mujer sumamente femenina, “no tan bella” –dice Moll- pero sí lo suficientemente atractiva para tener éxito con todo tipo de hombres. Una Moll que declara -y aclara- tajantemente que vestirse de hombre ocasionalmente es una molestia, una penosa necesidad, que sólo lo hace por razones de negocios, y quien, para colmo, llega incluso hasta la prostitución, en alguna etapa de su vida.

Flanders parodia a Cutpurse no tanto imitándola, como transformando y justificando, en aras de la pobreza y la necesidad, una actividad totalmente fuera de la ley, como es el robo. Por principio de cuentas Defoe opera un cambio de género teatral a género novelístico, logrando ahondar un poco más en las motivaciones de su personaje principal. Defoe logra igualmente que el papel de la máscara y el disfraz trasciendan lo meramente literal, lo meramente objetivo y se conviertan en un valioso recurso literario, en un auxiliar para la caracterización de su personaje picaresco femenino que permite, de entrada, dotarlo de una serie de significaciones diversas. *Moll Flanders*, además, va más allá de retratar la época para centrarse en la desesperación de las mujeres pobres por ganarse la vida: la imposibilidad de mantenerse pasivas, atentas a la manutención por parte de los hombres; el desprecio por esta situación; el soportar todo tipo de humillaciones de los hombres sólo por el hecho de que son proveedores, y, en consecuencia, echar mano de cualquier recurso disponible -con disfraz o sin él- para sobrevivir por ellas mismas. Poco a poco las mujeres inglesas de la época salen a la calle en busca de negocios informales, subterráneos -y, por ende, ilícitos en su mayor parte- para poder sostenerse. Defoe retrata el comercio informal en pleno y, más que el vicio, el delito y la prostitución -comercio al fin, fascinante a los ojos de este escritor-.

Las coincidencias con Moll Cutpurse son varias. Además de captar el ambiente de la época –que es el mismo-, en los bajos fondos londinenses, Defoe describe el comercio ilegal, informal, en el que las mujeres (prostitutas, prestamistas, compradoras de robado, comadronas, ladronas) tienen un papel preponderante en número y en forma; comercio distinto, dicho sea de paso, del de hombres con poder –y de alguna que otra viuda rica- que se

mueven en la ‘legalidad’, y que incluye desde la usura hasta la adquisición y tráfico de bienes robados “transformados”, “maquilados”, pues muchas veces comandan redes donde las mujeres pobres trabajan para ellos. La compra de artículos robados es menos penada que el robo en sí; en todo caso es un delito menos grave. Ambas mujeres, además, dejan muy en claro su deseo de trabajar para ganarse la vida: “...I must work for my living” –dice Moll Cutpurse (1); “...I meant no more...than to be able to get my bread by my own work –dice la pequeña Moll Flanders (17). Pero más importante que las coincidencias o imitaciones son las transformaciones que se presentan en Moll Flanders. Ella desciende hasta la prostitución, recorriendo -y describiendo explícitamente- toda la escala de la miseria, pasando por la orfandad, la caridad, la lástima, el abuso de sus protectores, su venta en un matrimonio sin amor, el robo, la degradación, la cárcel, la deportación. Pero Moll triunfa y logra salir del lumpen gracias a su habilidad para conseguir y guardar dinero con que comprar todo lo que necesita, su libertad incluso. Su destreza con la aguja y su conocimiento de las diferentes telas –de ahí su apellido Flanders-, bienes de inmenso valor en esa época; su educación esmerada al lado de sus protectoras, sus habilidades lingüísticas y psicológicas de persuasión, sus dotes de actriz y su destreza en el uso de máscaras y disfraces; su agilidad física y mental, los buenos modales de que hace gala cuando es necesario, y las operaciones mercantiles y hasta bancarias que realiza, todo esto la lleva a cumplir su ideal de convertirse en una “gentlewoman”. Moll subvierte las convenciones de la nobleza –su “gentlewoman” está muy lejos de ser una mujer de alcurnia, decente – y del amor sosegado e idealizado que aspira al matrimonio y a la reproducción. El amor para Moll es sólo uno de los requisitos para entablar una relación sentimental. El dinero, las posesiones, el carácter alegre, la empatía emocional y sexual son importantes también en lo que, más que una relación, es un contrato. El amor para Moll se calcula también, como cualquier otro bien.

La fascinación de Moll por el dinero es una sensación que caracterizará a una nueva época que está surgiendo. El dinero sustituye a la alcurnia y todo lo demás. Moll Flanders aparece como una nueva Moll Cutpurse cuya inmoralidad se ve transformada en amoralidad que pretende justificar su conducta a cada paso. Moll Flanders siente paliada su “criminalidad” por las circunstancias de su nacimiento, la pobreza, la necesidad, el hambre, una visión terrible de su propio futuro; si bien siempre tiene el cuidado de señalarse a sí misma como culpable y proclive a las debilidades humanas.

Pero a la vez que *Moll Flanders* es una parodia de *Moll Cutpurse*, también pareciera serlo de *La pícaro Justina*. Los personajes principales de ambas novelas se enamoran y casan con pícaros manteniéndose en situación de equilibrio de fuerzas, y en posesión de un control y una seguridad inconcebible en mujeres de esa época -y todo, claro, porque tienen una buena fortuna que las respalda-:

Estuve casada con Lozano, el hombre de armas, ... lo estuve con Santolaja,... cuya muerte dio principio... al felice estado que ahora poseo, quedando casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy la más célebre mujer... en trazas, entretenimientos,... maestrías,... invenciones de trajes, galas y atavíos,... cantares, dichos y otras cosas de gusto. (1977, 739)

I had now lost my power of saying no, and, to cut the story short, I consented to be married; but to be more private, we were carried farther into the country and married by a priest, which I was assured would marry us as effectually as a Church of England parson. (*Moll*, 127-128)...We are now grown old; I am come back to England being almost seventy years of age, my husband sixty-eight...and now...we are in both good heart and health...we resolve to spend the remainder of our years in sincere penitence for the wicked lives we have lived (301)

Justina se casa con Guzmán de Alfarache quién es “mi señor....a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo” (1982, 7), Moll lo hace con Jemmy, quien es descrito por la gente de Newgate como “...the captain of a gang...that had committed so many robberies that Hind or Whitney or the Golden Farmer were fools to him” (248). Aquí hay otras referencias hipertextuales sobre tres famosos ladrones de la época de los que Jemmy es heredero, como Moll lo es de Cutpurse, y ambos lo son de la pareja Justina-Guzmán de Alfarache, personajes literarios de esa época a quienes Defoe parece conocer bien. Pero hay transformaciones interesantes. Guzmán es un moralista y Justina no lo es, ella desenmascara esta supuesta moral. Moll Cutpurse es una delincuente vejada y Moll es una triunfadora, y su Jemmy es otro personaje cuyos delitos también se ven justificados -a los ojos de Moll- por las circunstancias e, incluso, por la influencia de la misma Moll, según ella admite: “...and so I was the occasion originally of his mischief” (248).

Jemmy y Guzmán son los únicos hombres que Moll y Justina realmente han amado -y que reúnen el mayor número de condiciones físicas, anímicas: “good humored”, “true, gallant spirit”, y valores que ellas buscan-. Las pícaras se pueden dar el lujo de perdonar las condiciones económicas adversas de sus esposos, porque ellas ya poseen el dinero suficiente para mantener a la pareja. Es posible que en el pasado ellas no se hubieran casado con estos

hombres, pero las circunstancias permiten al final de las novelas una unión satisfactoria. De hecho, el hijo que Moll tiene con Jemmy es el que más tristeza le causa abandonar. Hay una gran diferencia entre la forma en que Moll se despide de este niño y su actitud respecto de los otros hijos que abandona: “My two children were, indeed, taken happily off my hands by my husband’s father and mother, and that was all they got by Mrs. Betty” (55).

Aquí Moll se refiere a los hijos que tuvo con su primer marido, a quien nunca amó. En cambio, ella sufre mucho cuando tiene que separarse del hijo que tiene con Jemmy, su amado esposo

I had another brave boy... (151) ...but then came the main and great difficulty...the child must be removed...but it touched my heart so forcibly to think of parting entirely with the child and, for aught I knew, of having it murdered or starved by neglect and ill usage... (153 y 154)...and with a heavy heart and many a tear I let her have my child... (157)

¿La razón por la que las pícaras escogen a estos hombres? Seguramente porque Guzmán y Jemmy son pícaros también y encajan a la perfección con ambas mujeres. Tienen un concepto similar de la vida y la supervivencia y viven etapas de “arrepentimiento” picaresco. Todos parecen encajar muy bien en una nueva sociedad condicionada por la comodidad y el dinero. El dicho “birds of a feather flock together” se cumple cabalmente en Moll y Justina; es parte del orden picaresco. Hay boda, lo cual es un esfuerzo de Moll y un acto de condescendencia infinita para hombres que no tienen gran fortuna. Pero además ni Moll ni Justina tienen otra opción. Su pasado y mala fama tienen tanto peso que no hay más remedio que unirse con sus pares. En ese sentido no hay movilidad social alguna. Esto no parece preocuparle mucho a Justina, pero Moll, en su concepto de la “gentlewoman” y del buen vivir, debe resignarse a esta situación. Después de su cercanía con la muerte Moll ha tenido el tiempo suficiente de madurar y no arriesgarse más. La única movilidad posible es la económica, y con ella le basta. Mediante esta resignación Moll confirma las palabras de Justina que el único abolengo es el dinero.

La parodia requiere que el decodificador construya un segundo significado a través de inferencias sobre estructuras superficiales y complementar el texto nuevo con un reconocimiento y conocimiento del texto parodiado. Los dos niveles de significado deben coexistir estructuralmente en la ironía. Cuando Flanders menciona a Moll Cutpurse con referencia a sus actividades delictivas y hace una digresión en cuanto a las cualidades físicas

de ambas, hay una gran ironía causada por la trivialidad, impertinencia e irrelevancia del comentario, además de una dosis de sutil humor en Defoe que hace coexistir a ambos textos. La obra teatral sobre Moll Cutpurse –*The Roaring Girl*– constituye, como hemos visto, un contexto a partir del cual *Moll Flanders* pudo haber sido creada e interpretada. Lo mismo sucede con *La Pícara Justina*.

Justina, en su contexto social y cronotópico, constituye el ancla de Moll Flanders ya no con una simple delincuente, sino con toda una pícara. Es la relación hipertextual con Justina – más que con Moll Cutpurse– lo que hace de Moll Flanders una novela picaresca única y no una novela delictiva más. La trascendencia enorme que tiene *Moll Flanders* en comparación con *The Roaring Girl* se debe a su filiación picaresca. Justina y Moll no roban, “toman prestado”; otros matan, ellas no, pero a veces la muerte de alguien las beneficia como se los enseñó su maestro el Lazarillo. Ambas se secan las lágrimas, se arrancan los afectos –pero los tienen, no son criminales–, son egoístas, nunca heroicas; son didácticas y dispuestas, a la vez, al aprendizaje. Tienen un gran gusto por los placeres de la vida, valoran y explotan su condición de mujeres jóvenes y guapas. Acuden a cuanto recurso está a su alcance para lograr sus fines y mantienen una relación especial con Dios. Tienen una estética y un código moral picarescos. Justina llega a Defoe, si no directamente, sí a través de Cervantes y sus poetas “chirles” a quienes critica en *El Quijote* y entre los que se encuentra López de Úbeda. El espíritu de Justina está en Moll, al menos como la primera pícara en una novela. Ni siquiera es necesaria la referencia intertextual, la presencia efectiva.

Esta forma de intertextualidad y de construcción del significado del intertexto por repetición y oposición, por imitación y transformación es la más relevante en estas tres novelas picarescas –y, en general, en la novela picaresca tradicional–. La parodia tiene, además, un carácter cómico peculiar como lo afirma Marguerite Rose. Esta visión dual permite pensar en un concepto amplio de parodia que abarca tanto su aspecto ‘serio’ del que hablan Kristeva, Genette y Hutcheon, como el aspecto cómico que señala y defiende Marguerite A. Rose así como Eco y Lachman. Esto a pesar de que Genette y Rose no concuerden del todo en ciertas sutilezas de esta clasificación de las relaciones transtextuales o intertextuales en un sentido más generalizado, y de que Hutcheon no esté de acuerdo con Rose respecto a la existencia del aspecto cómico de la parodia.

En resumen, la parodia es un recurso hipertextual que implica repetición y oposición, imitación y transformación con carácter lúdico y cómico. La parodia puede ser considerada en sí misma hasta como un género independiente. Sin embargo, su papel dentro de la novela picaresca es el de un recurso cuya estrategia principal es la ironía con la risa como su manifestación psicológica, como la evidencia tangible de la complicidad entre autor y lector (al menos en un nivel superficial, de autor a lector medianamente hábil; tal vez no al nivel más profundo de la crítica).

La conciencia genérica es activada por la architextualidad, pero la intertextualidad, el contacto de un texto con otros, genera también expectativas en el lector. Cada novela picaresca es enmarcada por otras en muchas formas. La Pícaro Justina, por ejemplo y como hemos visto, alude al Guzmán de Alfarache reforzando con ello un evidente propósito paródico, pues Guzmán –aunque pícaro- es, como ya se ha dicho, un moralista y la pícaro está muy lejos de serlo. Sobre este aspecto del propósito paródico se abunda en el inciso siguiente.

I.F. El propósito paródico

¿Y no es buena manera de saludar un
hombre a otro -dije yo- decirle que le
mantenga Dios?
(*Lazarillo de Tormes*, 112)

En el epígrafe anterior vemos cómo Lazarillo hace una pregunta al escudero. Esta pregunta, sin embargo, no pretende obtener respuesta. Se trata de una interrogante irónica, que recoge y repite la frase de un “villano ruin” que ofende al escudero al decirle “Mantenga Dios a vuestra merced” (112). El objetivo de dicha interrogante es realmente subvertir el discurso oficial, cursi y engolado de éste último haciéndole ver, de alguna manera, que es un tipo aún más miserable que Lázaro mismo. Éste simula, además, escuchar con atención lo que el hidalgo le dice.

La simulación es también una forma de ironía, y la ironía es, según Hutcheon, la estrategia más utilizada por la parodia (30-31). Claramente se distingue en la actitud de Lázaro que ahí no hay candidez, hay simulación; no hay inocencia alguna, hay ironía, y ésta es precisamente

el mecanismo que relaciona el texto parodiado con el nuevo texto, con el nuevo discurso. El efecto de ironía se ve reforzado con la contestación airada del orgulloso caballero: “¡Mira mucho de enhoramala!-dijo él-. A los hombres de poca arte dicen eso; mas a los altos, como yo, no les han de hablar menos de: <<Beso las manos de vuestra merced>>, o, por lo menos: <<Bésoos, señor, las manos>>, si el que me habla es caballero”. En este caso se está parodiando, imitando críticamente a través de la ironía y transformando un discurso, una ideología y hasta la convención de las historias de caballerías con su antiguo y decadente sentimiento del honor.

En *Moll Flanders*, para descartar, cuando conviene, algún dejo de ironía, la narradora aclara que dice tal o cual cosa sin ningún doblez, sin ningún fingimiento. Un ejemplo de esto es evidente en la escena donde Moll niña pide a su protectora que la deje vivir con ella aunque no coma:

I will work harder...-says I-, and you shall have it all.
 Poor child! It won't keep you,-said she-; it will hardly find you in victuals.”
 Then I would have no victuals -says I-, again very innocently-; let me but live with you.
 Why, can you live without victuals?” -says she-.
 Yes, again says I, very much like a child, you may be sure, and still I cried heartily.*I had no policy in all this*; you may easily see it was all nature; but it was joined with so much innocence and so much passion that, in short, it set the good motherly creature a-weeping-too, and at last she cried as fast as I did ...
 Come, - says she- , you shan't go to service; you shall live with me; and this pacified me for the present. (15)

Pero Moll aprende muy pronto a disimular, y se vale de ello tanto para ironizar como para engañar a sus amantes y maridos. Por ejemplo está el episodio en el que Moll se casa y debe fingir que nunca ha tenido contacto sexual con un hombre. En esta ocasión la ayuda y la instruye su maestro, su primer amante:

I had some little apprehensions about me, too, lest my new spouse, who by the way, I had not the least affection for, should be skillful enough to challenge me on another account on our first coming to bed together; but whether he did it with design or not I know not, but his elder brother took care to make him very much fuddled before he went to bed, so I had the satisfaction of a drunken bedfellow the first night...(53)
 ...he could not remember in the morning whether he had had any conversation with me or no, and I was obliged to tell him he had, though in reality he had not...(54)

Nótese la amarga ironía con que Moll habla de “satisfacción”, palabra que funciona en dos sentidos: uno en contra del significado literal de la palabra -pues en realidad se habla aquí de una gran insatisfacción sexual- y otro literal totalmente debido a que concuerda con el deseo de no ser descubierta por su marido. Aquí podemos ver muy bien aplicado el significado etimológico dual de la palabra parodia que funciona tanto para lo opuesto, “en contra de”, como para lo similar, lo paralelo, “junto a”, y que sugiere acuerdo, intimidad en vez de contraste. Esa doble significación crea un efecto irónico que con mucha seguridad desembocará en la risa cómplice del lector que capta en este texto el propósito paródico de la expresión y del texto en general. “La ironía es tensión que se puede liberar a través de la risa”, dice Keneth Rexroth (1981, 308) en un comentario final a la novela *Moll Flanders*. En el ejemplo anterior puede verse cómo Defoe es un maestro de la parodia pues maneja ese doble significado que el concepto tiene desde sus orígenes, desde su etimología misma. En este párrafo y con esa expresión de satisfacción e insatisfacción a la vez, Moll se convierte, por fin, en pícaro y muestra discursivamente el tipo de personaje que veremos a partir de ahí: un personaje que a la vez parece disfrutar y no, su vida picaresca; un personaje ambiguo, amoral, no confiable, pero profundamente interesante. Justina es también una gran simuladora:

...quiso mi buena suerte que, acaso sin pensar, supe cómo el fullero del ojo rezmellado, el que me dijo en el camino que los agnusdeis eran bulas de coadjutoria, posaba en aquel mesón, lo cual no me dio poco gusto, porque además de que yo se las había jurado, toda mi vida tuve inquina contra escolares... (1977, 390-391)

No me hubo visto bien el fullero, cuando comenzó a meter fajina y gastar boliña y decir fanfarrias y muchos donaires, y algunos picantes.... Yo... entré baja, encovadera, maganta y devótica... Como el estudiante me vio tan humilde y vergonzosa y que de sólo alabarme de hermosa me ponía colorada,... poco a poco iba enfrenando y hablaba con menos orgullo...y calló. No sabía que yo era la que llamaban la mesonera burlona... (1977, 413-414)

Los pícaros se ven obligados a la simulación, la cual aprenden de sus grandes maestros. La necesidad los lleva por ese camino. Recordemos cuando Lázaro hurta el pan al clérigo y finge inocencia: “¡Lázaro! ¡Mira, mira que persecución ha venido aquesta noche por nuestro pan”! “Yo híceme muy maravillado, preguntándole qué sería... (75)”.

En las cuatro citas anteriores se ve que, por un lado, los pícaros ya en evolución pierden la inocencia, pero conservan el discurso infantil como estrategia de supervivencia creando una dualidad. Los pícaros son como una parodia de ellos mismos cuando niños. El discurso infantil, la inocencia fingida, son armas que el pícaro esgrime magistralmente para engañar.

De ahí que es importante que los pícaros sean jóvenes porque así parecen más ingenuos. En *Moll Flanders* se habla de edad; ahí sí se va viendo cómo cada vez, conforme transcurren los años, va siendo más difícil fingir y engañar. Es así que el arte de la simulación y el engaño se va perfeccionando en Moll. Moll Flanders es una maestra del engaño y la simulación. Ahí hay una transformación, no así en Justina y Lázaro, quienes parecen simplemente ir cambiando de amo y de aventura, pero aplicando muy lentamente la experiencia, las técnicas y tácticas picarescas. Moll es un trabajo más elaborado en cuanto a lo que respecta al arte de la simulación y la ironía. La ironía de Justina es infinitamente más simple así como sus juegos de palabras. Justina es la transformación de Lázaro en una verdadera sinvergüenza, en tanto que Moll transforma y trasciende a ambos como una señora maestra del engaño y del disfraz.

El discurso del escudero quedaría como el trasfondo, como el texto parodiado por el discurso del pícaro que en este caso se le opone, lo subvierte. Moll y Justina parodian y subvierten, de igual manera, el discurso oficial, “correcto”. Ambas pícaras, a su vez, se constituirán como textos paródicos del *Lazarillo de Tormes*, y crearán nuevos niveles de significado: primero, al pasar de género literario a género como se entienden hoy las relaciones entre hombres y mujeres -ello se verá en el capítulo II A- y segundo, al verse afectado el género literario por el otro género y viceversa, tal como se tratará en el capítulo II B.

En las tres novelas en estudio, los autores atacan directamente el discurso oficial sobre el pícaro, el pobre, la mujer, los delincuentes, los niños y demás marginados. Esta subversión respecto al discurso del poderoso se realiza, como se ha señalado, mediante la parodia, la cual exhibe dicho discurso autoritario y lo hace parecer absurdo; esto se ve claramente cuando se oponen el discurso oficial del “editor” de Moll y el discurso no oficial de Newgate que emplea la pícara de la acción. En las tres novelas existe también un conflicto continuo entre dos mundos: el mundo oficial “como debe ser”, y el mundo “al revés” de los pícaros. La parodia, a través de la ironía, hace evidente ese choque. El mundo de Lázaro se opone, por ejemplo, al mundo del caballero; el de Moll está en conflicto con el mundo opulento y supuestamente moral de su primer amante, el mundo de Justina se opone al mundo intelectual de su época, representado en parte por Perlícaro o los estudiantes. Los tres pícaros critican la rigidez del discurso eclesiástico.

Las tres novelas revelan una sociedad donde lo único que vale realmente es el dinero. Los engaños se suceden uno a otro. Se repiten, pero siempre con una diferencia, por lo menos. Queda implícita una distancia crítica entre el texto parodiado y el nuevo texto que se incorpora a ese texto anterior (cfr. Hutcheon, 1986, 10, 18, 36).

Esa distancia, hemos visto, en general es señalada por la ironía. Dicha ironía puede ser lúdica, como en el caso de Lázaro parodiando el discurso del escudero, o degradante como ocurre en Justina cuando se burla del fullero, o críticamente constructiva cuando Moll clama que no le den la pobreza para no tener que delinquir, o que el Estado debería proteger a los niños para que estos no se vuelvan delincuentes o pícaros, pese a las faltas que sus padres o que ellos mismos pudieran cometer. Los pobres reclaman medios materiales para subsistir y Defoe demanda un orden político y social más incluyente.

Al parodiar al escudero, Lázaro deja ver la decadencia del honor que se ve humillado ante el dinero y anuncia una nueva concepción del mundo donde lo material comienza a imponer su propio orden. Justina hace aún más evidente esa situación y, de plano, ignora y se burla de cualquier tipo de abolengo y de linaje, con excepción del picaresco. Moll Flanders transforma al pícaro en un ser que mide todo por su valor monetario, incluso el amor. Las preocupaciones económicas de Moll y su sufrimiento ante la carencia inminente de satisfactores va desde lo conmovedor a lo francamente irónico, ya que no puede estar sin cuantificar cada paso y cada caricia que da. El amor tasado de esa manera se vuelve prostitución, un negocio más en la vida de Moll.

Según Hutcheon, el placer que proviene de la ironía no proviene “del humor en particular sino del grado de participación del lector en el peloteo, en el ir y venir intertextual entre complicidad y distancia, entre homenaje y rechazo” (32). El escudero es un hombre digno a la vez de respeto y de burla y Lázaro logra transmitirlo así. ¿Pero cómo se reconoce ese involucramiento, esa respuesta a la tensión que el discurso irónico crea? La respuesta puede ser: mediante la risa. La risa es la manifestación tangible, evidente ante la ironía percibida por el lector y ante el reconocimiento del texto parodiado y su transformación en un texto nuevo, con un nuevo sentido que, pese a ello, tiene presente al texto original, lo recuerda y lo preserva. Hutcheon, sin embargo, no está de acuerdo con el humor y la risa como elementos esenciales de la parodia. De hecho, la ironía no necesariamente provoca o desemboca en la risa; la ironía se funda en una expresión, un enunciado que contradice el contexto en el que

aparece -como por ejemplo en la arenga velada: “Brutus is an honest man” que incendia a la multitud y, por supuesto, no provoca ninguna risa-. Marguerite Rose, por el contrario, insiste en la presencia del efecto cómico de la ironía en la parodia, ante la objeción tajante de Hutcheon (20).

La ironía, dice Linda Hutcheon, es “una forma sofisticada de expresión” -así sin matices, sin tomar en cuenta lo ridículo ni lo prosaico que, por ejemplo, abunda en la picaresca-. Por lo mismo también, la parodia es, según ella: “un género sofisticado en cuanto a las demandas que hace en sus practicantes y en sus intérpretes” (33). El codificador y luego el decodificador deben efectuar una superposición de textos que incorpora el anterior al nuevo. Parece que aquí Hutcheon se refiere a un decodificador experto -y que, por supuesto, en la época de Defoe, de López de Úbeda y del autor del Lazarillo debía ser un ejercicio menos complicado de lo que puede ser ahora, ante la vasta cantidad de novelas que se han gestado en los últimos cuatro siglos-.

La parodia no tiene que ser, por supuesto, siempre ridiculizante. En el caso de Moll es evidente que tenemos una parodia no ridiculizante que contrasta ampliamente con la Pícaro Justina, cuyo tono sí rebasa lo meramente irónico y llega hasta lo sarcástico (a lo satírico no, porque no hay ninguna intención moral, como en *Guzmán de Alfarache*). Lo sarcástico no es precisamente lo satírico porque la sátira conlleva un cierto mensaje moral que no existe en Lazarillo, ni en Moll, ni mucho menos en Justina.

Bajtín distingue dos tipos de parodias: la irónica y la estilización o parodia no irónica; es decir, una parodia cómica -por demás prescindible, no importante- y otra parodia seria (cfr.1981, 69-78). Genette, por su parte, considera tres tipos de parodia: lúdica, satírica y seria. Y mientras que para Bajtín toda repetición es paródica en sí, Genette establece una diferencia clara entre parodia e imitación, la cual puede ser también lúdica, satírica o seria (cfr.1982, 27-29). En el caso de estas novelas picarescas la parodia es implícitamente transgresiva, y subvierte la ironía convencional -aunque la naturaleza de la subversión no sea tan clara para el observador ingenuo quien quizá no esté enterado del contexto, como sucede con las muchas claves políticas de Justina que los lectores de otra época no alcanzamos a comprender-. Es evidente que en el caso de Moll y Justina se trata de parodias irónicas. En el caso de Justina la parodia es incluso burlesca y hasta sarcástica. La ironía es en estos casos, “el resultado de la

interacción del mundo objetivo y el pícaro (quien es el ironista); ambos mundos están dispuestos a mantenerse en incongruencia” (cfr. Silvia Nagy, 1995, 3-9).

El pícaro hace a sus amos víctimas de su ironía intencionalmente. Esa misma ironía regresa y fustiga al pícaro, como en el caso del Lazarillo, cuando lo sorprenden en sus pequeñas trampas o como Moll cuando regresa a Newgate, a su primer hogar. El Lazarillo de Tormes se construye a partir de la codificación de elementos estructurales (lugares comunes, elementos formales o de contenido) de las novelas de caballerías, las imita, pero las critica y las transforma a través de la ironía. Hay, por ejemplo, personajes de esas novelas que aparecen transformados en el Lazarillo: tal es el caso del ciego –que ve más que nadie-, el caballero venido a menos, el cura corrupto, el fraile andariego, la esposa infiel, etc. Existen también señales de advertencia en el contexto lingüístico que nos indican ironía, por ejemplo, adjetivos exagerados como la nariz “lucida y afilada” del “mal ciego” (58-59) -el adjetivo “mal” se repite una y otra vez-; más tarde el ciego se vuelve un “Alejandro Magno” comparado con el clérigo -la exageración de la maldad del fraile comparada con la del ciego es muy efectiva, y el efecto irónico es genial-. Lazarillo constantemente -pero en secreto- repite y contesta las palabras de sus interlocutores: “tal te la de Dios” responde a “mejor vida tienes que el Papa” (67), cuando el escudero le enseña su espada y le dice a Lázaro “...yo me obligo con ella a cercenar un copo de lana” “y yo con mis dientes...un pan de cuatro libras” (96). En otra ocasión los papeles se invierten y es ahora el escudero el que repite las palabras de Lázaro para que este le convide de su comida “esta uña de vaca no habrá a quien no convide de su sabor” -dice Lázaro-, “... ¿uña de vaca es? -contesta el escudero y consigue su objetivo- “con almodrote es este singular manjar”, dice ahora el escudero y Lázaro le repela, volviendo a su acostumbrada dinámica “con mejor salsa lo comes tú...” (103). Otra señal de ironía lo es la exageración burlona de las características de una persona: “un fraile de la merced -describe Lázaro a uno de sus amos- gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seglares y visitas. Tanto que pienso que rompía él más zapatos que todo el convento” (122). Un rasgo más de ironía es el tono que da a ciertas expresiones que enmarca en signos de admiración, sin que exista sorpresa o sobresalto reales: “¡cuántos debe haber en el mundo que huyen de otros porque no se pueden ver a sí mismos!” (41), o de interrogación -donde no hay precisamente una pregunta genuina-: “¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste?” (63).

Justina se construye a partir de la codificación de elementos estructurales -tanto formales como temáticos- del *Lazarillo de Tormes* y de *Guzmán de Alfarache*. Estos elementos comprenden, por ejemplo, una narración ficcional en primera persona de las aventuras cotidianas de un pícaro; un narrador que es el pícaro mismo, ya viejo, taimado, hipócrita y controlador –a veces dudosamente arrepentido- y desde cuya narración se tamiza la actuación del pícaro joven, estableciendo una distancia que marca la tónica y la ambigüedad propias del argumento picaresco. Existe también el paratexto que pretende orientar la lectura. Sin embargo, en *Justina* hay un cambio importante respecto al modelo picaresco de *Lazarillo* y *Guzmán*: el cambio de sexo del protagonista de pícaro a pícara, mismo que veremos en el capítulo siguiente y que subvertirá la ideología convencional del pícaro hombre. Podemos decir entonces que Justina conserva rasgos genéricos estructurales de la novela picaresca (como lo son el cronótopo de aventuras cotidianas, el tipo de narrador, el paratexto inicial, el tipo de personaje), y, a la vez, su propia parcial transgresión (el pícaro se vuelve pícara) que la inscribe en la historia de la literatura con su propia marca de originalidad y fuerza inventiva dentro del género de la novela picaresca.

Pero, volviendo a *Lazarillo* y *Guzmán*, *Justina* parodia ambas novelas transformándolas a través de la ironía. Las señales que nos indican que existe dicha ironía son mucho menos sutiles en *Justina* que en *Lazarillo*, y llegan a la burla misma: Los adjetivos son ahora realmente exagerados: la pícara es romera, bailona, burlada, burlona, deslenguada, parlera, saltadera, brincadera, gaitera, melindrosa, honrosa, fisguera, festiva, astuta, enjuta, mata viejos, loca y un largo etcétera. Los pícaros son frenéticos, locos, gaiteros, tamboriteros, y cien cosas más donde los adjetivos se confunden con los oficios y viceversa: “suplicacioneros”, “barberos”, “Mi bisabuelo era mascarero y más que carero, era carísimo” - dice Justina- (1982, 18). La exageración burlona de las características de las personas es otro rasgo de suprema ironía, casi de sarcasmo en *Justina*: al Fullero, uno de los objetos de sus burlas Justina lo describe como un escolar que tenía en el rostro “dos juanetes,... un ojo rezmellado y el párpado vuelto hacia fuera,... y el ojo que parecía de besugo cocido y no poco gastado a puro brujulear” (1977, 377). Los diálogos están plagados de chistes simplones, lugares comunes, estereotipos y supuestos dobles sentidos muy elementales y adivinables, que constituyen otras muestras de ironía. Considérese por ejemplo este chiste que es uno de los muchos que abundan en la Pícara Justina: “...como aquel que decía que descendía de los

Reyes de Aragón; y era porque algunos de sus antepasados, mozos de caballos, descendieron por la muralla de la Casa Real, huyendo por miedo a ser apaleados por sus dueños” (15), o estos estereotipos: “El hombre fue hecho para enseñar y gobernar, y la mujer para la propagación del lenguaje humano” (14), ...y -el ya nombrado- “me enojé porque me llamó vieja y quinquagésima, que es burla que ninguna mujer puede soportar” (12). Y para explicar en pocas palabras el oficio de mesonera, los padres de Justina dicen: “...con los huéspedes, menos palabras que gracias”... “por estos consejos –dice Justina irónicamente- se puede ver la discreción y maestría de mi padre” (23).

Por lo que respecta a *Moll Flanders*, Defoe la construye, muy probablemente, a partir de la codificación de elementos tomados de un número más amplio de novelas picarescas pues, en su época (1683), ya se habían traducido, por ejemplo, *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo*, *El Quijote de la Mancha*, además de toda la tradición de novela delictiva en Inglaterra. En *Moll Flanders* la ironía es más sutil, Moll es literalmente una pícara “editada”, nunca tan sincera ni tan directa como la Pícara Justina; nunca tan bella ni tan diestra en el robo como Moll Cutpurse, nunca tan extrovertida como la *Wife of Bath* de Chaucer, pero digna heredera de todas ellas, a quienes trasciende y transforma describiendo explícitamente los secretos de alcoba de las pícaras y sus acompañantes. Existen en esta novela también rasgos que nos señalan la ironía como la repetición de palabras de su interlocutor en algún diálogo, eufemismos, inmenso regocijo por sus éxitos como ladrona, adjetivos disfrazados y exagerados (como sus múltiples personalidades) donde destaca el de “criminal” sin serlo –ni sentirlo- en realidad y que se discutió en un inciso anterior. Y el tono siempre lastimero, de remordimiento que choca fuertemente con el deleite con que Moll narra sus aventuras y la simpatía evidente que Defoe siente por su personaje.

En todos estos ejemplos hay ironía, además porque la lógica natural, ordinaria de las expresiones se ve afectada y transformada. “La ironía -dice Beristáin- consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria” (271). Justina marca los límites entre la ironía y el sarcasmo, se mantiene cerca de estas fronteras, así como Moll se mantiene cerca de los límites con el crimen.

Tras estos propósitos paródicos se advierte ya en las pícaras -aún más que en Lazarillo-, una preocupación seria por desafiar las normas sociales, por abordar problemas de la vida real que las conciernen directamente, y que las segregan no nadamás como seres marginales, miserables, sino como mujeres también. El asunto es inevitable. Defoe, sobre todo, está consciente de que las nuevas realidades económicas o sociales afectan los papeles de hombres y mujeres y esto se refleja bien hasta en los pícaros, cuyas diferencias de género ni siquiera son tan profundas como en otras capas sociales. Defoe parte de la exploración de las relaciones entre hombres y mujeres en el mundo agridulce de los pícaros, en su intento por caracterizar a una delincuente, por trazar un perfil femenino en una época de gran inseguridad y miedo entre la población, entre las clases sociales bajas, con sus respectivas características culturales y nulas opciones de auto sostenimiento. Al parecer, sólo en esos estratos de equidad en la miseria pueden advertirse momentos de equidad en los géneros. Pasemos al siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

EL PASO DE GÉNERO A GÉNERO Y CÓMO AMBOS SE AFECTAN MUTUAMENTE

II. A. El paso de género literario a una perspectiva de las relaciones de poder y equidad entre los diferentes sexos

We saw all the rarities at Oxford, talked with two or three fellows of colleges ... We ... diverted ourselves with bantering several poor scholars with ... hopes ... and thus having lived like quality we went away for Northampton and, in a word, in about twelve days' ramble came home again (*Moll*, 57)

Por unos días, Moll Flanders se va de paseo a Oxford con su marido en turno. Los gastos corren por su cuenta. Tenemos aquí un carnaval dentro del gran carnaval que en sí constituye toda novela picaresca. El mundo se invierte: pícara y pícaro son ahora los amos; se colocan incluso por encima de los académicos de Oxford ilusionándolos con la tutoría de un sobrino ficticio. Pícara y pícaro ríen y se divierten, los académicos suplican. Oxford se vuelve, por varios días, tierra de bribones donde tiene lugar una orgía de dispendio, diversión y burla. Moll, patrocinadora del paseo y, por momentos, detentadora del poder, habrá de lamentarlo más tarde, cuando se le acabe el dinero. Mientras tanto, ella disfruta del placer y la fiesta.

El hecho de que Moll, una mujer, sea el centro de este carnaval nos marca un tránsito importante del género literario al género en términos de relaciones de poder y equidad entre hombres y mujeres -como se entiende hoy en día- y como herramienta de descanonización de la marginalidad y el orden legítimo, oficial, hegemónico cuya característica esencial es el dominio masculino. Moll es quien manda, quien convida y sufre después las consecuencias de su desafío del azar. Ella misma representa también, en el carnaval –no sólo en este pasaje de Oxford sino en toda la novela- el elemento *carne* sin el cual esta fiesta no está completa. Las fiestas carnestolendas dan gusto a los sentidos, al cuerpo, a la carne, agotan al pueblo y lo

dejen listo para la penitencia, el arrepentimiento y la obediencia -o en términos católico-litúrgicos, para la cuaresma-. La mujer es parte esencial de esas celebraciones.

Los pícaros son cautelosos, entienden el poder y sus reglas; pero una vez reconocidas, deciden trastocarlas. Defoe y López de Úbeda conocen bien la convención picaresca inaugurada por *Lazarillo*, con una estructura conservadora, básica, que será transgredida al incorporar a una mujer en el papel protagónico, así como en la narración. En el paso de género literario a género en términos de sexos, las pícaras van de marido en marido, amante en amante, empleador en empleador, pero nunca de amo en amo. Parte de la estructura genérica persiste, a razón de más o menos un capítulo por cada hombre; pero el tema cambia sensiblemente y el sexo entra a formar parte esencial de las relaciones entre hombres y mujeres. Se advierte en estos autores el esfuerzo para presentar un personaje femenino con los recursos que tienen a la mano, dentro de la estructura tradicional de la novela picaresca; si bien es cierto que en este subgénero rara vez se permite a los lectores atisbar en profundidad en la conciencia de los pícaros.

Moll y Justina no sólo van a subvertir el lenguaje oficial opresor, sino también el del pícaro convencional, a quien le quitan la titularidad. Moll transgrede varias normas, no sólo en este pasaje, sino en toda la novela; se disfraza de gran dama en el sentido tradicional de esta palabra, pero a la vez se sostiene a sí misma y hasta a su consorte; habla, discurre y utiliza un plural incluyente, poderoso: “we saw the rarities, we talked to the fellows of colleges, we diverted ourselves” (57). En el mundo al revés del carnaval Moll desafía a los hombres, no sólo a sus pares picarescos sino, incluso, a los académicos de Oxford, subvirtiendo el lenguaje y hasta la etiqueta oficial y masculina.

Justina incurre en algo similar cuando se va a la romería:

...una vez muertos mis padres y con mis hermanos dueños de la hacienda, determiné ir de romería en romería. La primera romería a que acudí fue la de Arenillas, un pueblo que cae junto a otro que llaman Cisneros...Salí de noche por no ser vista. Vi primeramente a muchos campesinos con camisa limpia. Y luego el baile; y ya no me pude contener: en el mismo carro de mulas en que iba repiqué mis castañuelas y di un par de vueltas en el aire; fue todo repentino y de improviso, como si las castañuelas estuvieran cansadas de llevar veinticuatro horas ya de huelga. (1982, 32).

Justina, al igual que Moll, es el centro del carnaval y la gran ironista. Es también, y más explícitamente, el elemento carne. Justina cambia las reglas, dialoga, engaña con el lenguaje, se divierte, se iguala con los hombres, desafía y se burla -con máscara de libertina- de pícaros

y estudiantes. El carnaval permite en la narrativa la oposición a convenciones literarias. Atrás quedan, por ejemplo, las hazañas de los héroes, príncipes, reyes y hasta intelectuales. Atrás quedan los asuntos de la nobleza y de los hombres. Lo que importa son las aventuras de las pícaras en una especie de frontera entre el arte y la realidad; nada es extraño, fantástico o inmortal. En el carnaval sólo hay pícaras y pícaros de carne y hueso con hambre y problemas, pero con ánimo suficiente para entregarse a una buena orgía, de lo que venga: baile, bebidas embriagantes, desenfreno, sexo.

Como se habrá podido observar en este inciso, el paso de género a género ocurre durante y a través del carnaval. La forma del carnaval se deriva de la autoridad que lo motiva también, pues es esa misma autoridad quien permite la transgresión. “Esa segunda vida que es el carnaval tiene sentido sólo en relación con la vida oficial primaria”, dice Hutcheon citando a su vez a Bajtín, quien afirma: “Mientras dura el carnaval, no hay otra vida fuera de él” (Hutcheon, 74). Este segundo mundo, el mundo al revés, alegre, invertido del carnaval, de acuerdo con Bajtín, existe en oposición a la cultura eclesiástica, seria.

La oposición al discurso eclesiástico se realiza incluso de manera concreta, abierta, directa, hasta las invocaciones y plegarias mismas, en forma y en fondo. En la pícaro Justina hay un pasaje en el que una bruja a quien Justina sirve, transforma toda la oración del *Ave María* pasando del plano espiritual, ideal, a la cruda realidad de la vida cotidiana, al mundo material (cfr. 1977, 653). La oración se ve subvertida en forma –incluso hasta fonéticamente– y fondo. Por una parte, la vieja bruja –muy temida por Justina como maestra– cambia algunas de las palabras de la oración que parodia, las pronuncia incorrectamente buscando un efecto de burla, y transgrede a la vez toda regla eclesiástica de la época: hace invocaciones, roba dientes a los ahorcados, recoge las sogas con que los ejecutan –sogas que ni el mismísimo ciego del *Lazarillo de Tormes* se atreve a tocar–. Justina observa todo esto. A diferencia del ciego, ella vence su propio miedo respecto a estos asuntos de profanación –y hasta de competencia con los curas y sus rituales. De esta forma, cuando Justina se ve ante el espectáculo un tanto macabro de la muerte de la vieja, simplemente la amarra y se queda con todo su dinero y posesiones sin remordimiento alguno.

En este mismo episodio de *La Pícaro Justina* se hace evidente la valentía, el arrojo de las pícaras en la búsqueda de la supervivencia hasta transgredir las leyes eclesiásticas, desafiando incluso a la inquisición. Muchas mujeres murieron en la hoguera por esta osadía, por este

desafío a las convenciones y el apego al mundo real, terreno de la picaresca. Ser bruja, o arriesgarse a parecer una, era otra de las actividades que podrían dar algún dinero a ciertas mujeres para mantenerse, aparte de ser mesoneras, “*gentlewomen*” o prostitutas -con sus discursos e ideologías respectivas-. Además, cualquiera de estas actividades aislaba a las mujeres y las hacía parecer sospechosas, eran mujeres transgresoras, peligrosas, en franco desafío no sólo a la autoridad religiosa, sino a toda la autoridad masculina en general. Los desafíos al poder, al discurso oficial, sólo pueden permitirse en tiempo de carnaval, en tiempo de pícaros. La misma Iglesia expide las licencias y permite el desfogue, pero no más allá de la fiesta.

Justina muestra una indiferencia hacia las cuestiones esotéricas, de temor a los muertos, a los castigos divinos, a la autoridad, a la inquisición incluso, en contraste con su interés por las cosas del mundo real como es el conseguir dinero –mucho- para poner una demanda y recuperar su herencia de manos de sus hermanos. En suma, ella necesita dinero para tener poder y hacerse así, justicia. De dónde provenga ese dinero y cuántos riesgos haya que correr para conseguirlo, no importa realmente.

Justina se guarda muy bien de insinuar siquiera la mínima vacilación en cuanto a sus creencias cristianas. Sin embargo, su ataque a las formalidades rituales del catolicismo tradicional es constante. Ella es cristiana en sí, pero no muy devota:

Todavía llegamos a misa, bien es verdad que al <<ite missa est>>; más en ese breve instante encomendé a Dios a mis padres, abuelos, a todo el estado eclesiástico, a los pecadores y a la Casa Real. La oración fue breve, pero fervorosa... (34)

Me entretuve en mirar la iglesia. Es muy galana, pero noté que estaba notablemente envejecida la portada...debe ser que aquella portada está vieja y mohina de ver entrar allí tan pocos devotos a rezar. Aunque estuve dentro de la iglesia, pensé que aún no había entrado, de vidriada y transparente que es... (52)

En este último enunciado Justina usa socarronamente uno de esos recursos retóricos de ampliación por oposición, pues dice lo mismo dos veces: primero dice una frase y luego niega su opuesto: Dos veces dice que estuvo dentro (“aunque pensó que no había entrado”). El efecto, por supuesto no es ornamental, sino irónico, pues a Justina no le interesa en realidad nada de lo que sucede dentro de la iglesia. Ella se limita a cumplir con las apariencias, a distraerse como puede, a realizar comentarios simplones y fuera de lugar que hacen evidente su desapego por las cuestiones litúrgicas; indiferencia que comparten las muchas personas

poco devotas que entran ahí. El ejercicio libre de la religiosidad de Justina es similar, en cierto sentido, al de Moll Flanders. Moll, por cierto, en una escena convive con un grupo de católicos, entre los cuáles está el que será su marido definitivo.

The first discovery that I made here was that the family were all Roman Catholics, and the cousin too; however, nobody in the world could behave better to me, and I had all the civility shown that I could have had if I had been of their opinion. The truth is, I had not so much principle of any kind as to be nice in point of religion and presently learnt to speak favourably of the Romish Church; particularly, I told them I saw little but the prejudice of education in all the differences that were among Christians about religion, and if it had so happened that my father had been a Roman Catholic, I doubted not but I should have been as well pleased with their religion as my own (126).

El efecto de estas consideraciones de Moll, es el de discreción al hablar y tolerancia, respeto y una gran capacidad de discernimiento; además de una educación esmerada. Es difícil que una pícara sin cultura alguna, un “ave de Newgate” pudiera pensar así; aun cuando el editor hubiera pulido su lenguaje hay un equilibrio sintáctico y conceptual muy bien logrado. La reacción de los interlocutores de Moll es elocuente:

This obliged them in the highest degree, and as I was besieged day and night with good company and pleasant discourse, so I had two or three old ladies that lay at me upon the subject of religion too. I was so complaisant that I made no scruple to be present at their Mass and to conform to all their gestures as they showed me the pattern, but I would not come too cheap; so that I only in the main encouraged them to expect that I would turn Roman Catholic if I was instructed in the Catholic doctrine, as they called it; and so the matter rested... (126-127)

Finalmente, tanto Moll como el primo católico –su futuro esposo- son unos verdaderos pájaros de cuenta, a pesar de todas las formalidades litúrgicas que siguen tan respetuosamente. Ambos comparten, en sí, otro tipo de doctrina: la del fraude. Ambos intentan aprovecharse uno del otro y al darse cuenta de que sus intenciones eran similares y que ambos no son más que unos pobres pícaros en busca de fortuna, se enamoran y se casan, y, como Justina y Guzmán, se regenerarán algún día y serán felices por siempre.

Las pícaras parecen estar más abiertas a explorar asuntos religiosos desde una perspectiva de tolerancia y desprovistas de fanatismo. El hombre es la cabeza de la religión en cada hogar, pero es la mujer la que atiende a la práctica. La mujer es la depositaria de la virtud y la

devoción, el hombre es el caballero, el cruzado. Las pícaras apuntan hacia una mayor apertura religiosa y a un cuestionamiento sensato, meditado.

En ambos casos el efecto de estos pasajes que en ambas novelas tocan a la religión es irónico. Tanto Justina como Moll siguen el ritual mecánico y punto. Justina no es – confirmando lo que dijo Perlícaro- ni devota ni piadosa. Ambas pícaras se acuerdan de rezar sólo cuando están en apuros. Toda la ornamentación en el lenguaje –pretendida o real- que emplean cuando se refieren a la devoción religiosa hace un marcado contraste con las necesidades de las pícaras.

El mundo del carnaval se opone a la cultura oficial, seria, eclesiástica “tal y como la metaficción, hoy en día, intenta subvertir el autoritarismo crítico, conteniendo en ella misma su propio primer comentario crítico” (Hutcheon, 72). En *Justina*, pionera en esta fase de la novela picaresca en que las mujeres son las protagonistas principales, se hace ya, de hecho, mención al acto de escribir: en el capítulo denominado “La mirona gustosa”, en el apartado de “la mirona figante” Justina dice que:

Esto de ver cosas curiosas... es para mi manjar del alma, y, por tanto, quiero contar muy despacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora y con menos que esto no cumplo con mi oficio. Y noten que cuando parezca que murmuro, no me maldigan luego... que volveré con la lechuga...que...hecha la cuenta, verán que torno más honra que la que debo... (1977, 524-525).

La Pícaro Justina y luego *Moll Flanders* incluyen, efectivamente, referencias metatextuales que aluden al proceso de la escritura. Este comentario está inserto en la narración misma:

I am not capable of reading letters of instruction to anybody, but I relate this in the very manner in which things then appeared to me as far as I am able, but infinitely short of the lively impressions which they made on my soul at that time; indeed, those impressions are not to be explained by words, or if they are, I am not mistress of words to express them. It must be the work of every sober reader to make just reflections as their own circumstances may direct; and this is what every one or other may feel something of; I mean, a clearer sight into things to come than they had here, and a dark view of their own concern in them (254).

Tal vez porque Justina y Moll son protagonistas y narradoras mujeres, sus creadores consideran que necesitan explicar o justificar por qué, para qué y cómo ellas llegan a ‘escribir’ esas obras. Esto no parece ser esencial en el caso de escritores varones, si bien es cierto que el

Lazarillo de Tormes se cierra con una referencia metatextual que vuelve a remitirnos al prólogo. Lo cierto es que esta prejuiciosa y desgraciada constante del comportamiento -y del pensamiento- de infinidad de mujeres, el deseo de justificar todo, el deseo -y la obligación- de agradar, es aplicada a Moll y a Justina y sirve para hacer más creíble su caracterización. Injusto para el género en términos sexuales, pero muy efectivo para cumplir con esa parte del contrato de verosimilitud en la literatura y detonar, de paso, interesantes referencias sobre el proceso de la escritura.

En *Moll Flanders* destacan también, dentro del texto -y paradójicamente a lo que dice Moll de no ser capaz de instruir a nadie- infinidad de referencias metatextuales como cuentas y más cuentas o consejos para las muchachas casaderas, en una especie de manual al estilo de las revistas populares consumistas modernas como *Cosmopolitan* -Moll tal vez sería hoy en día la equivalente de un “chica cosmo” en vez de una prostituta-.

Moll interrumpe su relato en más de una ocasión para explicar alguna situación extraordinaria, pero regresa siempre aclarando que ésta es la narración de su vida y de nadie más; ni de su esposo ni de su tutora. Esta pícara da, además, una especie de asesoría a las mujeres y se dirige a ellas para que vean ventajas y desventajas de ciertas actitudes respecto a los hombres -a veces pareciera que sólo tiene lectoras-: “This relation may serve, therefore, to let the ladies see that the advantage is not so much on the other side as the men think it is; and that though it may be true, the men have but too much choice among us” (67). Aquí Moll cambia su narratario por narratarias y se incluye plenamente, se mezcla con ellas refiriéndose a “us”: *nosotras*. Defoe, como es su costumbre, mezcla un poco el género periodístico con el relato de ficción.

Respecto a esa empatía entre mujeres, hay un momento en que Justina, se solidariza con la vieja mujer morisca, arriesgando su propia vida, en aras de la subsistencia:

Esta vieja, en cuya casa posaba, era advenediza natural de Andújar... Ella era morisca inconquistada, y aún tengo por cierto que sabía mejor el Alcorán que el Padrenuestro... Yo creo en Dios, pero ella creía en él, créalo otro....En las cuatro oraciones decía más herejías que palabras... (1977, 652) Siempre yo entendí della que era bruja, y no me engañaba, porque... hacía unos ungüentos...que no era posible ser otra cosa. (1977, 654)... estaba con ella en paz... No denuncié della porque, como ignorante, se me escapó la obligación que yo tenía de decirlo a los señores inquisidores, y si la hice bien, fue por la natural obligación que tiene cada cual a querer bien a quien le hace bien. (1977, 658)

Justina, precavida, no se atreve a robar mientras esta mujer vive: “...aunque dejara el arca del dinero abierta, no me hubiera atrevido a hacerle de menos un comino, antes hubiera hecho como el Draque, que cuando vio las puertas de la Coruña abiertas, huyó y temió, pensando que era ardid” (1977, 659). Esta mezcla de solidaridad, respeto y un cierto temor no se ven en Lazarrillo, excepto con el escudero -quien de todos modos lo traiciona- y sí se ven en Moll respecto a su tutora y maestra.

En el caso de las pícaras mujeres, los lazos afectivos de éstas entre sí se vuelven más fuertes que los de los pícaros. Ellas desarrollan amistades más duraderas con las comadronas, alcahuetas, curanderas, mesoneras, y otras damas desheredadas como ellas. Por su condición de personas dependientes les es más fácil a las pícaras mujeres crear nexos de amistad y afecto entre ellas, no comunes en los pícaros hombres que tienden a ser aún más solitarios que las mujeres. Desde los inicios de la novela, Lázaro y su madre se despiden definitivamente; no consideran ni siquiera una remota posibilidad de volver a encontrarse: “Hijo: ya sé que no te veré más...válete por ti” (44). Lázaro, a su vez, cuando abandona al ciego dice: “No supe más lo que Dios de él hizo, ni curé de lo saber” (63). Y cuando lo abandona el escudero Lázaro exclama amargamente todavía mostrando afecto y compasión por él: “Así como he contado, me dejó mi pobre tercero amo, do acabé de conocer mi ruin desdicha” (119).

Justina, a pesar de su habitual dureza de corazón, intenta justificar de algún modo su comportamiento ante la mujer que la ha ayudado: “No tuve para conmigo otra excusa sino sólo el parecerme que aquella bruja me quería más a mí que a nadie” (1977, 667). O bien: “Estábamos como madre e hija...” (1977, 658).

De los tres pícaros, Moll es la más afectuosa y fiel respecto a las relaciones interpersonales con su gran amiga y maestra, con quien se mantiene en contacto hasta que la mujer muere: “My poor governness was utterly disconsolate; and she that was my comforter before wanted comfort now herself... She was struck with horror at the sense of her own wicked life... she (became)... a true penitent... and continued so... to the day of her death.” (253). Cuando se despiden por última vez Moll confiesa: “I was never so sorrowful at parting with my own mother as I was at parting with her, and I never saw her more” (281). Moll nunca deja, a pesar de la distancia, de acordarse y preguntar por ella.

Hay entonces un cambio en la ruta picaresca cuando la protagonista es mujer. Moll, sobre todo, crea un vínculo afectivo con su maestra y comparte con ella la inversión social

carnavalesca: Cuando Moll parte a Virginia bajo la magnífica protección y compañía del capitán del barco, en circunstancias muy ajenas a su condición de convicta, su maestra regresa a Londres en compañía de la esposa del mismo capitán. El ingenio y el dinero de ambas pícaras les brindan una nueva oportunidad de gozar de un ascenso social aparente, efímero como el carnaval, no definitivo, pero muy conveniente para su interés inmediato que es escapar de una vez por todas de la justicia y del castigo.

El carnaval les permite experimentar, una vez más, el papel de verdaderas damas. La movilización social, sin embargo, nunca será definitiva. Paradójicamente, ellas serán pícaras por el resto de sus días. De hecho, ese efímero ascenso social, esa inversión, constituye una transgresión momentánea, y la risa que provoca imaginar a la vieja pícara regresando a Londres muy bien acompañada por la esposa de un capitán, y a Moll y su pícaro marido cenando en el camarote del marino es algo no oficial, pero sí permitida, como hilaridad transitoria. Esta partida, a un tiempo amarga y feliz, es otra escena típica de carnaval. El carnaval es un elemento fundamental de la parodia y promete restablecer el orden.

El discurso de Moll respecto a la “gentlewoman”, a la “dama” de dudosa reputación, constituye también una inversión del discurso de las mujeres acaudaladas, poderosas, de las “verdaderas” damas. La palabra “dama” no tiene el mismo significado para una mujer desposeída que para una rica. Moll ubica esa palabra en el plano de la existencia material, de la realidad inmediata, de la necesidad de comer; las otras mujeres, satisfechas sus necesidades vitales, sitúan el término en el plano de la honra. Varias cosas interesantes suceden entonces, al llevar este asunto de honor y subsistencia que ocurre dentro de la narración literaria a una auténtica discusión de poder entre los sexos en la que tienen lugar una serie de entrecruzamientos: Por un lado Moll enfrenta –silenciosamente- el repudio de sus congéneres mujeres por el hecho de ser una pobre desheredada. Moll nunca será una auténtica dama porque no tiene dinero para concertar un matrimonio ventajoso. Pero viene en seguida la contestación demoledora –que ni siquiera la hace Moll- por parte de los hombres jóvenes de la casa donde la joven pícara ha sido adoptada: no importa el dinero ante la belleza de una mujer: “But why sister -says the elder brother-...you are none of them that want a fortune, whatever else you want”, “I understand you, brother –replies the lady very smartly- you suppose I have the money and want the beauty; but as times go now, the first will do, so I have the better of my neighbours”, “Well –says the younger brother- but your neighbours may be even with you,

for beauty will steal a husband sometimes in spite of money, and when the maid chances to be handsomer than the mistress, she oftentimes makes as good a market and rides in a coach before her” (22-23).

Los hombres jóvenes -¡y Moll con ellos!- se divierten luchando contra las hermanas en este intercambio cínico de argumentos en torno a la belleza, el dinero y su respectivo papel en las relaciones de género. A pesar de la lógica un tanto sexista de los hombres, Moll sale victoriosa en esta primera batalla que sostiene no frente ellos, sino frente al poder de las mujeres más ricas que ella, sus amas. Estas mujeres sufren a la vez el ataque de sus hermanos tan ricos como ellas, pero más poderosos por el hecho de ser hombres. Por una ocasión especial, todos ponen sus cartas sobre la mesa, excepto Moll que permanece silenciosa, halagada y agazapada escuchando la discusión que su persona provoca. Moll gana esta vez, pero muy pronto se dará cuenta de que terminará siendo víctima del poder masculino, al que no llegará a vencer en una próxima batalla:

I saw the cloud, though I did not foresee the storm (31) I repented heartly my easiness with the eldest brother; not from any reflection of conscience, for I was a stranger to those things, but I could not think of being a whore to one brother and a wife to the other (31)... I began to see a danger that I was in, which I had not considered of before, and that was of being dropped by both of them and left alone in the world to shift for myself...I should go to church like a bear to the stake. (53)

Moll tiene que casarse con quien ella no ama. A partir de ese matrimonio infeliz Moll elabora todo un discurso sobre las desdichas en la alcoba nupcial, su tristeza por no amar a su marido, el recuerdo constante de su amante. Sus lamentos de tipo sexual son una inversión del discurso de una dama de sociedad. Moll subvierte también el discurso de la conveniencia y la comodidad –tan bien manejado por sus poderosas cuñadas- por el discurso de la pasión no correspondida y el martirio que supone estar unida a alguien a quien no se ama en absoluto. Pero, finalmente, el negocio no es del todo malo. Ese matrimonio forzado tiene muchos inconvenientes para ella, pero al menos se salva de ir a dar a la calle como una proscrita.

La presencia de una pícara ha dado pie para que se aborde un asunto que concierne a los jóvenes de sexos distintos y se pase, de un problema de relaciones y dinero, a un asunto de género. Moll contribuye, en esta ocasión, a subvertir el discurso del poder con su silencio y estudiada discreción. Pero ya anteriormente, en la *Pícara Justina*, ha habido una situación similar a un nivel social más bajo: de pícaros populares, de “machos” y “mulas”.

En aquellas ocasiones en que Justina toma el mando con su discurso lleno de ingenio y buen humor, éste resulta evidentemente muy atractivo, al principio, para sus parientes. Pero con él despierta, al mismo tiempo, la envidia e ira de primas y primos, quienes la quitan momentáneamente del centro de atención haciéndola callar y humillándola. Aquí Justina no goza de la complicidad de sus primos los “machos” pues ella no les interesa sexualmente por el parentesco que tienen entre sí, a diferencia de la “gentlewoman” con los jóvenes ricos que la pretenden. Justina, sin embargo, termina victoriosa convertida en reina de las mulas y, no necesitando más a sus parientes, se aleja de ahí. Justina recupera el control mediante el buen humor, mediante el efecto subversivo y destructor de la risa. Justina usa como armas para subvertir el discurso oficial la palabra y, posteriormente, la risa. Con estos dos elementos, Justina adquiere la fuerza y confianza que necesita para, posteriormente, hacerse Justicia y regresar a demostrar a sus primos y primas su supremacía. Pero no bastará sólo con un buen discurso y un buen ingenio, hace falta conseguir dinero. Sólo con éste se abrirán todas las puertas, incluidas las de la justicia. El mejor amigo de la mujer, como dirían las cuñadas de Moll, es el dinero; y a él se subordinan el amor, el poder, la belleza, el honor. Esos son los nuevos tiempos, tiempos de pícaros, de carnaval.

Lo que en realidad daña a Moll en esa victoria pírrica contra los hermanos ricos es –como ella misma lo admite- la vanidad. Pero al final resulta que esa misma vanidad la lleva a realizar un estupendo negocio. Si Moll hubiera sido honesta y modesta la hubieran echado a la calle sin ninguna compasión.

Justina es muy vanidosa también. Ella misma reconoce que “Somos las mujeres... como mariposas, que dejando la apacibilidad del sol y de la luna, con toda propiedad morimos por la abrasadora luz de la candela, donde juntamente hallamos el desengaño y el castigo” (1977, 370). Por momentos soporta el discurso de Perlícaro, su crítico más feroz; se queda a la expectativa, como procesando el halago, pero estalla cuando aquél alude a su edad. Y justamente en esa ocasión en que Perlícaro la eleva y luego la insulta, Justina descubre -¡y hace pública!- el arma esencial con la que los poderosos someten a los débiles; el arma que hombres de todos los tiempos han usado para someter a las mujeres: el miedo. El discurso del poderoso tiene como una de sus finalidades ejercer el control sobre los marginales a través del temor que, según Bajtín, es la emoción más explotada por los poderosos, es el arma más letal de la cultura oficial.

Sin embargo, en tiempo de pícaros y sobre todo, de pícaras, del que Justina es orgullosa detentadora, la subversión, el rompimiento de reglas, permite a las mujeres perder aunque sea un poco de ese miedo y apoderarse del poder: “Hice tales ademanes -dice Justina- que se espantó el valentón y echó a correr como una liebre, quedando libre yo. De trecho en trecho volvía la vista como ciervo acosado” (1982, 14). Buen regalo de López de Úbeda para el género femenino, y para los marginados, en general. Este paso de género a género tiene consecuencias muy diferentes a las de Chaucer cuya Alison (la comadre de Bath), parece más bien alertar a los hombres que lo que más desean las mujeres en la vida es ¡mandar! -y esto no lo pueden permitir, a riesgo de perder el poder y ser despreciados por ello-. Si bien la caracterización de Alison es superior a la de la Pícaro Justina y tiene un lugar privilegiado en la historia y crítica literarias, es indudable la contribución de la pícaro, con todo y sus disparates y simplezas, a la lucha de poder de género, en favor de las -y los- más débiles.

Moll, por su parte, parece olvidar por un tiempo ese temor que la acompaña constantemente: “Fortune had smiled upon me...and in a word...I grew more hardened and audacious than ever, and the success I had, made my name as famous as any thief of my sort ever had been” (232).

Una diferencia entre pícaros y pícaras parece ser que Justina y Moll no sólo tienen aventuras, sino que experimentan también un abanico más amplio -si bien ambiguo- de emociones “¿básicas?”, “¿feminoideas?” como la depresión, y el miedo mismo. Justina dice temer, por ejemplo, ofender a Dios; pero no a la Iglesia, a la que constantemente critica: “Del dinero que había en casa, no nos atrevimos a gastar nada en cosas de iglesia, porque como no había sido ganado limpiamente, temíamos ofender a Dios (1982, 27).”

En la cita anterior se aprecia una gran ironía, pues realmente lo que Justina y sus hermanas no quieren es gastar el dinero que tienen. Este es uno de los muchos guiños de ojo que nos hace Justina a lo largo de la novela; ella realmente está muy lejos de ser una mujer devota. Sin embargo, hay un juego también con la palabra temor tal y como existe en la tradición católica cuando se habla del “temor de Dios”, indicando una mezcla de respeto, amor y deseo de seguir sus enseñanzas y, a la vez, una velada amenaza para quien lo ofenda incurriendo en el pecado. Justina, cristiana nueva, cuida mucho de subrayar a cada momento su temor de Dios aunque, como se ve en el anterior ejemplo y en el siguiente, es más una pose de seguridad que un acto de devoción:

Ella bien me quisiera enseñar el oficio por pegarme la sarna... pero no quise, lo principal, por temor de Dios, y lo segundo porque siempre fui enemiga de oficios que se hacen medio durmiendo... las brujas se quedan amodorradas de sueño... (1977, 656)

Justina teme también a los relámpagos. Pero más que nada en el mundo le preocupa que le roben su fortuna, de ahí que busque protección en contra de sus enemigos que son sus propios hermanos, llenos de envidia y egoísmo. Su forma de contrarrestar el miedo, una vez más, es fingir furia. Otra forma de temor de las pícaras la constituyen las mujeres más viejas, experimentadas y mañosas:

Las cantaderas de... Sant Marciel llevan por guía, delante de sí una que llaman la Sotadera, la cosa más vieja y mala que vi en toda mi vida... (1977,406).
...ahora que entré a competir con el mar de una vieja hechicera, experta, bisabuela de Celestina, hube de humillar mi no domada cerviz, como si nunca hubiera sido la que fui... Yo creo en Dios, pero que ella creía, créalo otro... Esta vieja era... morisca inconquistada... (103)
Me acobardaron... sus mañas, enredos y ardidés... (1977, 658).

Moll, por su parte, manifiesta desde un principio su terror a que descubran su nombre verdadero. Ya desde el paratexto Defoe anuncia esta circunstancia y Moll la confirma después: “The names and other circumstances of the person are concealed” –dice Defoe (v). Y Moll añade: “ “My true name is so well known in the records, or registers, at Newgate and in the Old Bailey, and there are some things of such consequence still depending there relating to my particular conduct, that is not to be expected I should set my name or the account of my family to this work” (11).

De hecho, Defoe va dosificando los miedos de Moll, los va presentando gradualmente hasta llegar al terror máximo: regresar a la cárcel donde nació y enfrentar la posibilidad de su propia muerte. Se apoya para este efecto *in crescendo* en sonidos sibilantes o suaves y largos, al principio, -so /s/, suffered /s/, /f/, whence /w/ /s/, where /w/ world /w/- y los va cambiando por sonidos explosivos, o más fuertes, rasposos –terror /t/, stench /tch/, round /r/, horror /h/ /r/, hellish /h/, roaring /r/.

Habíamos hablado ya de su primera preocupación: “...I was terrified with news that the magistrates (as I think they call them) had ordered that I should go to service...which put me into a great fright; for I had a thorough aversion to going to service...”(13).

Más tarde Moll casi enloquece ante la perspectiva de quedarse sin dinero:

...My very apprehensions doubled the misery...I sat and cried and tormented myself night and day, wringing my hands and sometimes raving like a distracted woman; and indeed I had often wondered it had not affected my reason, for I had the vapours to such a degree that my understanding was sometimes quite lost in fancies and imaginations (168).

Pero, finalmente, el momento máximo de terror lo experimenta al volver a Newgate:

I was carried to Newgate, that horrid place! My very blood chills at the mention of this name; the place **where** so many **of** my comrades had been locked up and **from whence** they **went** to the fatal tree; the place **where** my mother **suffered** so deeply, **where** I **was** brought into the world and **from whence** I expected no redemption but by an infamous death.... I was now **fixed** indeed; 'tis impossible to describe the **terror** of my mind when I was first brought in and when I looked **round** all the **horrors** of that dismal place ...the **hellish** noise, the **roaring**, **swearing**, and **clamour**, the **stench** and nastiness...nothing could be filled with more **horror** to my imagination than the very place, nothing was most odious to me than the company... (242-243)¹

All the while the poor condemned creatures were preparing for death, and the ordinary...was busy with them, disposing them to submit to their sentence -I say, all this while I was seized with a fit of trembling, as much as I could have been if I had been in the same condition as I was the day before; I was so violently agitated ...that I shook as if it had been an ague, so that I could not speak or look but like one distracted (258).

Las escenas de Newgate son sobrecogedoras. Todas ellas son descritas por Moll, la pícara, la mujer, acompañadas por los lenguajes del marginado y de las lágrimas, pero -de nuevo- sólo las necesarias. ¿Cómo describir ese horror si no a través de la histeria -sustantivo favorito del prejuicio hacia lo femenino-, los arrebatos, los gritos destemplados, la locura, el desmayo, la agonía, todas estas emociones propias “sólo” en las mujeres, los cobardes o los pícaros?

Los temores de las pícaras se transforman eventualmente en fobias. Moll aborrece a los hombres que tiran el dinero en vicios en detrimento de sus esposas e hijos y, aunque en una época vive de esos tipos, nunca deja de criticarlos. Justina odia por igual a los gitanos, ladrones, judíos, viejas, tahúres así como los malos olores.

El temor por verse sometida se extiende hasta el matrimonio: “Como las mujeres aborrecemos la servidumbre, no hay cosa que más nos moleste que el estar sometidas a nuestros maridos” (1982, 32). Esta postura, por supuesto, incide en una mejor relación de la pareja y no significa necesariamente que las pícaras estén en contra del matrimonio o de los

¹ Las negritas son más para llamar la atención sobre cierto efecto fonético que conduce a un clímax del terror en esta sobrecogedora descripción de la cárcel de Newgate. Primero predominan los sonidos suaves y después los plosivos, ásperos o vibrantes.

hombres. Ellas simplemente abogan por la libertad. Lo peor que puede pasarle a Justina es precisamente perder esa libertad: “Yo temblaba de miedo” –dice cuando la secuestran- “pero aún así me atreví a amenazar al Obispo con cardenales” (1982, 39).

De hecho es Justina quien marca la transición en la forma en que pícaro y pícara manifiestan y manejan el pánico. Desde el principio entiende que sobrevivir es fingir, engañar y ser más lista que los otros; ella asimila muy bien desde la lección del ciego -y de su propio padre- que el mozo de éste ha de ir siempre un paso adelante. Justina se emplea como ayudante, pero no se somete a un ama determinada; sus estancias como sirvienta son cortas y productivas. Ella decide también cuándo y cómo irse. Nadie la despide. Si a Moll le aterra que le quiten su dinero, a Justina no sólo le asusta sino le indigna y se lanza a buscar justicia. Justina, para vencer sus temores es prudente y convenencieramente cristiana: reza un poco, pasa por la iglesia, escucha alguna misa y evade de ese modo cualquier problema con las autoridades eclesiásticas. La parlera Justina sabe, además, cuándo callar y cuándo ser discreta. Justina vence sus temores y se libera de la dependencia hacia el hombre, esto se lo hereda a Moll y con ello se da un gran paso hacia la gestación de una situación de género. Terminado el carnaval, Justina y Moll buscarán una pareja, no un amo; un administrador y un protector de sus fortunas, no alguien que se las quite. Lázaro en cambio, seguirá siendo dependiente.

Lázaro es un pícaro soplón, cobarde y traidor y con ello se acarrea muchas desgracias. Delata a su padrastró y luego al escudero, hasta ese momento sus únicos protectores. El miedo lo obliga a ello. Justina en cambio, acusa a quien le conviene, le ha hecho daño o pudiera hacérselo, pero se guarda muy bien de delatar a sus benefactores y ello le retribuye buenas ganancias. Moll es también muy discreta cuando las circunstancias lo requieren, y si bien nunca delata a nadie, no sale tampoco en defensa de los que pudieran causarle problemas. Su maestra en la picardía sí llega a ponerse en riesgo con tal de salvar a Moll, porque hay un gran afecto entre ellas. Sin embargo, hay suficiente material para ver cómo las pícaras, en infinidad de circunstancias actúan, sin remordimiento alguno, en defensa de sí mismas y hasta se alegran por ello, pero se muestran más astutas al respecto que sus contrapartes masculinas.

Maestra pícara que conoce el arma para dominar a los demás, el miedo, Justina consigue atemorizar a sus hermanos y vencerlos:

Yo luego comencé a entablar mi juego, y les dije que mirasen que aquello era castigo de Dios; y todos aquellos veinte días antes que me partiese a Rioseco, hacía ruidos hechizos como de

trasgo y ...amenazas de ruina, hasta que un día de San Christóbal, puesta de rodillas ante una imagen, oyéndome ellos, dije: ‘Yo hago voto a tal y a tal, ... de no anochecer en esta casa, porque no quiero que se caiga y me coja en pecado mortal de odio y rencor, que no sólo hay en ella ladrones de la hacienda, sino de la paciencia, y aún parece que los diablos andan en esta casa’. Díjelo con tal grima que les puse miedo, y aunque me dijeron que estaba loca, tenían temor, y tanto, que aunque me vieron tomar el manto y mi hatillo, me dejaron salir, pensando que de veras y de temor me iba en casa de alguna vecina. (1977, 634-635)

Los pícaros cometen sus fechorías “alegremente” –dice Bajtín- pero los autores tienen cuidado de rodearlas de una atmósfera de temor que les permite obtener la anuencia para sacar a la luz esferas íntimas de la vida humana. La ambigüedad de la picaresca nos indica, sin embargo, que no existe realmente ningún temor –fuera del de la censura- para publicar la novela, ni los pícaros tienen miedo, ni el propósito es moral. Todo es un guiño de ojo. “El alegre engaño del pícaro”. Todos los pícaros manifiestan su horror a la autoridad pero, al pasar de género literario a género en términos de sexos, vemos que los temores entre pícaros y pícaras son diferentes: Lázaro en principio se siente intimidado por su padrastro, le teme a lo físico, a lo feo, a lo externo; el ciego le enseña a ver más allá de lo aparente, pero Lázaro lo aprende tarde en su vida. Moll y Justina, en cambio, desde pequeñas definen sus miedos y sobre ellos trazan su camino. Les asusta, entre otras cosas que ya hemos mencionado, la inseguridad de un mal matrimonio. Como respuesta y defensa, buscan un oficio que les permita sobrevivir y sostenerse a sí mismas. Un paliativo contra la inseguridad es, en efecto, un buen matrimonio, pero se necesita tener una dote, o fingir, al menos, tener una. Ante la falta de dinero, las alternativas para las mujeres se limitan –como hemos señalado- al robo o la prostitución.

Pero el miedo no es una emoción exclusivamente femenina, sino general del pícaro, del débil, del marginado. De hecho la inversión carnavalesca de las normas provoca también sentimientos de inseguridad y temor frente a la naturaleza y al orden social. El pícaro no se opone al orden social, ni va “contra natura”, pero está en constante tensión frente a esas fuerzas, del mismo modo que las pícaras no van realmente en contra de las instituciones masculinas, pero exigen –o asumen- equidad. El pícaro conoce muy bien el orden que él mismo ayuda temporalmente a subvertir. Moll, Lázaro y Justina son personajes inseguros, cautelosos, para nada heroicos. Son osados en ocasiones, pero generalmente tienen que pagar por esa osadía. Ahí hay otro motivo de ambigüedad de la picaresca. Por un lado sus

protagonistas son valientes, transgresores, pero por otro son cobardes e inseguros, mostrando a los lectores que no hagan lo que ellos hacen porque les puede ir muy mal.

Moll Flanders comienza con un paratexto en el que el “editor” manifiesta otro tipo de preocupación ante alguna reacción equivocada que los lectores pudieran tener respecto a la novela:

The pen employed in finishing her story and making it what you now see it to be, has had no little difficulty to put it into a dress fit to be seen and to make it speak language fit to be read...an author must be hardput to it to wrap it up so clean as not to give room, especially for vicious readers, to turn it to his disadvantage. All possible care, however, has been taken to give no lewd ideas, no immodest turns, in the new dressing up this story; no, not to the worst part of her expressions. (v)

En realidad, el autor intenta predisponer a los críticos hacia una apreciación de la novela como obra moralista, con un mensaje y un propósito edificante: “What is left ’tis hoped will not offend the chastest reader or the modestest hearer....the moral will keep the reader serious even where the story might incline him to be otherwise (vi).

Este temor reconocido es una manifestación de sometimiento a la autoridad, de vasallaje indispensable para que las autoridades oficiales acepten la publicación de la obra con una anuencia similar a la que le dan al carnaval. Las novelas picarescas son precisamente piezas de carnaval, despliegue de excesos y trastocamientos del mundo y cultura oficiales para que, después de leídas, la gente asimile una supuesta lección moral y vuelvan a su vida normal, de gente decente “como debe ser”. El vasallaje se rompe, al menos momentáneamente.

Carnavalesco es también el tradicional uso de disfraces y máscaras. De hecho, los estereotipos son máscaras. Moll se disfraza de hombre y le va muy mal -el prejuicio de que los hombres son mayores y más peligrosos delincuentes que las mujeres se torna contra ella-. Moll decide “operar” mejor como mujer, es más seguro y tiene más oportunidades de evadir la acción de la justicia. Los disfraces de Justina son más bien de personalidad que de ropa. En una ocasión se disfraza de pordiosera, pero no vuelve a hacerlo pues es “humillación” que ella no puede soportar. El disfraz para las pícaras se convierte en una necesaria estrategia de trabajo y lucha; no una simple forma de desenvolverse en un mundo de apariencias. Las pícaras dejan muy claro que –como afirma Bajtín- el disfraz paródico se utiliza para esconder no para destruir la palabra sagrada (1978, 429) (1968, 75). El carnaval y los múltiples disfraces que sus protagonistas adoptan, alientan a las mujeres a incurrir en actos que de otra

manera no se atreverían a realizar; incitan a la mujer a derribar barreras y despojarse de miedos, prejuicios e inhibiciones.

En el mundo al revés del carnaval las mujeres pueden tomar decisiones sin consultar a los hombres que las rodean. Ellas deciden e inciden en cada aventura de su vida y en cada golpe de azar. Lázaro se limita a moverse en un mundo de marginalidad siempre bajo la tutela del amo en turno. De hecho, si quisiéramos reducir a un enunciado las novelas que estamos comparando tendríamos, por ejemplo, que Lázaro es enviado a arrimarse “a los buenos”, Justina decide escapar y pelear para hacerse justicia, y Moll decide ser, a toda costa, una “gentlewoman”.

A Justina se le considera, más que otra cosa, una pícara parlera y romera; sin embargo, después del carnaval: ¿vuelven las mujeres a la “normalidad”? ¿Regresan realmente a donde estaban antes? En términos de género nunca más regresan como mujeres sumisas o desprotegidas. El problema es que éstas se toman el carnaval en serio, como algo no tan pasajero, no tan efímero y regresan como vencedoras.

En el tránsito de género a género, pese a prejuicios y estereotipos, tanto Justina como Moll (¿a pesar de sus creadores o en complicidad con ellos?) logran asumir la equidad con los pícaros, sus pares, aun antes de cuestionarla. Se asumen -como toda mujer “empoderada” y adinerada- como iguales. Inaudito, pero posible gracias a los efectos del carnaval que permite la inversión, la transgresión. Una mujer decente no puede trasponer esos límites impuestos por los hombres, pero una pícara sí. Una pícara puede incluso asumirse como superior a ciertos pícaros. En el carnaval hay igualdad que se asume, que no se cuestiona. El débil se vuelve fuerte; el pobre, rico.

En el mundo doblemente al revés de las pícaras, las inversiones, los trastocamientos sociales son típicamente carnalescos -inversión en el sentido de los sentidos, la diversión y el desorden-. Con el ejemplo de la gentlewoman hablo también de inversión de valores: Moll no quiere ser una mujer sobria, piadosa, como la que la cuida; sino una “dama” como la vecina de mala reputación, quien se mantiene a sí misma con su propio dinero, tiene tres hijos bastardos y hace de su vida lo que le da la gana. Lázaro no quiere ser caballero, sólo envidia sus ropas. Acaba como cornudo, resignado y contento, en apariencia. Justina quiere ser siempre pícara, pero casada y con dinero. Quiere emanciparse de sus parientes. Las mujeres asumen el papel protagónico e independencia. No se espera de ellas ningún tipo de

preparación, de cultura, o “inteligencia” -diría Perlícaro, y, sin embargo, asumen, por unos momentos, el poder que les da su propio dinero conseguido por diferentes medios: roban, atracan, hacen fraudes, engañan, se prostituyen. No hay otro tipo de trabajo para una mujer; no hay alternativas: la calle o el servicio, que viene siendo otra forma más de explotación, de esclavitud. El dinero da el control y, en manos de pícaras, les da el poder para pasar de protagonistas de un género literario a una especie de adalides secretas de la época; mujeres en cuyo discurso se habla de bancos, toma de decisiones, viajes, rutas, caminos, lugares, búsqueda de su propia subsistencia, de abandono y desprecio por hombres inferiores a ellas, elección ¡hasta de marido, incluso! Esta evolución en el género literario se extiende hasta la esfera sociológica y psicológica de asuntos de relaciones entre hombres y mujeres, mostrando diferencias e igualdades; derechos, obligaciones.

Para Moll y Justina, el carnaval celebra la liberación temporal de la verdad imperante: la del hombre, y del orden masculino establecido -incluido el de los pícaros-. Marca asimismo la suspensión de todo rango jerárquico, privilegios, normas y prohibiciones. Por unos minutos, la pícaro se coloca en igualdad de condiciones. Rompe las reglas que le impiden salir a la calle, donde obtiene inspiración y aumenta el vocabulario para su propia expresión. Las inversiones sociales como la de tener una mujer en primer plano, y las inversiones literarias paródicas, como tener una protagonista y narradora en una novela constituyen, ambas, una transgresión temporal -en sentido de momentánea- y la risa a sus expensas “es absolutamente no oficial, pero sí legalizada” (89).

Es presumible que los hombres de la época tanto de Justina como de Moll han de haber tenido buen cuidado de no permitir a las mujeres la lectura de estas novelas para que no pudieran sentir inquietudes o tomar algún tipo de idea revolucionaria de ahí, negándoles así las armas de la libertad -y del poder-. Pero si por error alguna mujer llegaba a leer una novela picaresca, ahí estaba incluida, dentro de la obra misma, la ambivalencia; la supuesta lección moral que si bien es muy evidente en la picaresca masculina, no lo es tanto en la femenina, donde la lección parece ser más bien de emancipación, de libre albedrío

En el paso de género a género la picaresca deja de contemplar al pícaro como un ser sin raíces únicamente preocupado por su supervivencia -que indudablemente es una de las características de todos los pícaros y pícaras- y le añade un problema más: las consecuencias de sus actos picarescos, que en el caso de las mujeres produce embarazos no deseados,

abortos, partos. Las pícaras quedan, además, relacionadas con sus hijos, amantes, ex-amantes, maridos, ex-maridos, padres, hermanos y hasta primos. Las pícaras dependen, en uno u otro momento, de sus parientes, y no les es fácil desatarse de esos lazos, ni se pueden alejar definitivamente de su entorno.

Por lo que respecta, finalmente, a la modificación del género en términos de relación de poder y equidad entre hombres y mujeres, el avance no tiene vuelta atrás: el poder debe compartirse. Las pícaras saben bien esto, siglos antes de que surjan los movimientos y conceptos feministas y, posteriormente, de género.

No hace mucho tiempo (¿finales de la década de los sesenta?) que se aceptó que el sexo es una referencia biológica, meramente hormonal, sobre la que se construye, sin embargo, la desigualdad social entre hombres y mujeres. El sexo se refiere a una categoría biológica y/o una designación que se da en el momento justo del nacimiento y que a partir de ahí va a implicar importancia y poder o resignación, “domesticidad” y subordinación. Resultó entonces necesario recurrir a un término que designara todo aquello que es construido por las sociedades, en sus culturas, para estructurar las relaciones entre los sexos. Este término es *gender* para los anglosajones -diferente de *genre-* y *género* para los hispanohablantes, a falta de otro que no creara tanta inquietud. Se suele usar también este término *género* para evadir, y hasta diluir, la palabra *feminismo* –base de la perspectiva de género- que a algunas personas e instituciones les evoca –no siempre con justicia- posturas muy radicalizadas.

El género abarca todo lo referente a las relaciones sociales basadas en la diferencia sexual: relaciones de poder cuya característica esencial es -desafortunadamente- el dominio masculino. Una perspectiva de género abarca, en suma, los planteamientos teóricos, metodológicos, filosóficos, éticos, políticos, y artísticos necesarios para comprender el complejo de relaciones de poder que determina la desigualdad entre hombres y mujeres. Cabría preguntarse si la perspectiva de género -y sus similitudes con ciertos elementos del carnaval- podría funcionar como categoría de análisis de los textos donde una mujer escribe, edita y/o participa en un texto ficcional como narradora, personaje principal o secundario de cierta relevancia. Donde haya, en fin, la presencia de una mujer aún cuando ésta provenga de la pluma, la compasión o la sensibilidad y hasta la misoginia de un hombre.

II B De cómo el cambio de pícaro a pícara modifica el género literario y cómo influye éste en una construcción cultural valorativa de la diferencia sexual.

I lay all night with him, but he had no more to do with me or offered anything to me than embracing me...and let me as innocent for him as I was the day I was born. This was a surprising thing to me, and perhaps may be so to others who know how the laws of nature work; for he was a vigorous, brisk person...We lived thus near two years. (*Moll Flanders*, 103)

...I frequently lay with him, and although all the familiarities of man and wife were common to us, yet he never once offered to go any farther, and he valued himself much upon it. I do not say that I was so wholly pleased with it as he thought I was, for I own I was much wickeder than he. We lived thus near two years...had we continued thus, I confess we had had much to boast of; but, as wise men say, it is ill venturing too near the brink of a command. So we found it; and here again I must do him the justice to own that the first breach was not on his part. It was one night that we were in bed together, warm and merry, and having drank, I think, a little more both of us than usual though not in the least to disorder us, when, after some other follies which I cannot name, and being clasped close in his arms, I told him (I repeat it with shame and horror of soul) that I could find in my heart to discharge him of his engagement for one night and no more. He took me at my word immediately, and after that there was no resisting him; neither indeed had I any mind to resist him any more. (103-104)

Moll Flanders relata una situación cómica de abstinencia sexual voluntaria por parte de su pareja del momento; privación que finalmente se rompe. La mujer confiesa su ansiedad porque el “ayuno” termine, y es ella quien provoca y permite la consumación del acto sexual. En un primer nivel de reacción a la lectura, no es ocioso mencionar que si fuese el hombre quien hubiera roto el pacto, no habría motivo alguno de risa; parecería simplemente el ejercicio de un derecho legitimado por el poder y la costumbre. No obstante, como es una mujer quien transgrede el acuerdo, el efecto inmediato es de sorpresiva hilaridad. La narración mantiene aquí el carácter picaresco, la comicidad paródica, y, sin embargo, éste es uno de los momentos más memorables de *Moll Flanders*, en el que la pícara habla de su gran conocimiento de la naturaleza humana respecto a las relaciones sexuales entre hombres y mujeres. Paradójicamente, una vez que el sexo entra a la habitación de esa pareja inseparable hasta entonces, la relación comienza a deteriorarse. Con su iniciativa, Moll desata la catástrofe, la separación, incide en el destino y se allega, como siempre, dolores... pero también satisfacciones.

Estamos aquí ante uno de esos momentos literarios en donde lo menos importante es saber si la novela fue escrita por un hombre o una mujer. El autor ha buscado presentar la imagen de un fragmento de expresión femenina. Si la novela fuera anónima es posible que muchos pensarán que es obra de una escritora. Por breves momentos, el artista se despoja –consciente, inconsciente o subconscientemente- de prejuicios en contra del sexo opuesto -como pudiera ser, en este caso, el de la pasividad femenina- para narrar un episodio humano. Y modifica, a la vez, la convención literaria al hacer pública no sólo la vida íntima de una mujer, sino una parte de la esfera sexual de la naturaleza humana. Las mujeres protagonistas son quienes hacen posible que el espacio picaresco se extienda hasta el ámbito de la sexualidad, hasta sus rincones más apartados y se exhiba a la luz pública. Esto no significa, en modo alguno, que no haya habido antes, en la narrativa, pasajes sexuales explícitos, sino que tenemos acceso aquí a un supuesto punto de vista femenino respecto al sexo.

La mujer se presenta además como parte esencial e igualmente importante en la relación de pareja: un ser humano capaz de sentir, pensar, expresarse y manejar la situación en aras de un placer mutuo. Se da también una interacción de la novela con factores económicos, políticos, religiosos, psicológicos, intelectuales y sociales, como el de género. La picaresca se ve influida por esos factores a la vez que incide recíprocamente en ellos, afectándolos. Se narran, por ejemplo, las actividades de una mujer autosuficiente contra quién, entre las razones por las que se le considera prostituta, se esgrime el haber tenido relaciones sexuales fuera del matrimonio o la confesión pública de sus deseos físicos naturales -algo que Justina ya había manifestado un siglo antes-.

La misma Moll, cuando finalmente ha logrado incitar a su amante a ceder a la tentación, se autocalifica como “*whore*” por segunda vez en la novela, desde su perspectiva de pícara vieja. Ello constituye una injusticia –y carece de lógica- ya que, al menos en ese momento, la mujer está respondiendo más a sus sentidos que a la intención de lucrar. La escena es reveladora pues pinta a Moll Flanders en plenitud, y con ella, a la naturaleza humana femenina, así como la respuesta del hombre ante el estímulo. Sin embargo, Defoe, en boca de la narradora, “condena” la actitud de Moll con la palabra “*whore*”, dando la apariencia de moralidad y arrepentimiento.

El efecto logrado es, no obstante, completamente opuesto: tenemos una escena donde se dan a conocer las aventuras habituales de la pícara; se narra lo que sucede en el tiempo

nocturno y se describen temores, dudas e impulsos de la mujer en los espacios de la obscenidad. Además, por lo general, el asunto de la abstinencia es un tópico de discusión y preocupación de mujeres y ascetas, no de hombres comunes y mucho menos de pícaros. El “ayuno”, la abstinencia temporal, acordada, prolongada y finalmente transgredida resulta al final, más que un ejercicio de virtud, un afrodisíaco para Moll, y una situación de respeto no común en la cama de muchas damas -incluso “decentes”- a quienes no se les pide permiso, ni pueden tomar decisión alguna. Moll conoce esto muy bien. El nuevo manejo del tiempo y espacio de pícaras -y en momentos, hasta de prostitutas- modifica el género literario incluyendo a la novela picaresca tradicional misma y, a su vez, por ser poco abordado en los círculos intelectuales de la época, este nuevo cronotopo femenino hace conciencia, de alguna manera, sobre la percepción estereotipada que se tiene de la mujer e induce a la reflexión sobre el tema. Ante la nueva lógica picaresca, que poco a poco parece ir tomando más sentido, las razones por las que se considera a Moll -y a Justina también- como prostitutas se derrumban y no nos dejan duda de que los personajes que tenemos a la vista son, auténticamente, pícaras. Surgen así variantes que apuntan hacia un nuevo cronotopo y un nuevo tipo literario: la pícara. Prostituta y no pícara es la esposa de Lázaro. Justina y Moll responden a un código literario y hasta ético diferente.

La novela picaresca con protagonistas mujeres no puede dejar de ser eco de todo tipo de prejuicios que están en su naturaleza paródica misma y que corresponden a ese entorno y al grupo social que la genera. Dentro de los estereotipos -como aquel de la mujer pasiva o vanidosa- se añaden a la pícara otros adjetivos que describen a la mujer: bailona, burlona -y burlada- deslenguada, parlera, mata viejos, puta, con el significado que esta palabra tiene como comerciante sexual y muy diferente de “puto” que es un homosexual o afeminado que no necesariamente es un prostituto. En Moll se juega con la palabra “whore”. Está presente en toda la novela.

Desmintiendo un poco la aseveración de Einstein de que es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio, los pícaros sí lo consiguen, sobre todo las mujeres protagonistas de la novela picaresca. Es cierto que “ellas” echan mano, por necesidad, de los estereotipos para presentar sus personajes femeninos, pero en el mundo al revés parece posible echarlos por tierra. Prejuicios que se rompen dentro de estas obras son, por ejemplo, que el protagonista principal tenga que ser un hombre o, que “las mujeres no pueden salir solas de noche” -Justina sí lo

hace y recibe, por parte de su padre, un golpe en la espalda con un jarro, afrenta que habrá de marcarla de por vida-. Otros prejuicios difunden que las mujeres viejas y brujas no pueden escribir; o bien que las mujeres calladas son las mejores. Todos estos prejuicios subvertidos desembocan, en una primera instancia, en risa. Son situaciones en apariencia chuscas que provocan una hilaridad inmediata, fácil, burda, previa a la reflexión.

Los prejuicios cuestionados, sin embargo, contribuyen también a la apertura de nuevas formas de expresión verbal femenina para representar pensamientos, sentimientos, fobias, depresiones, inseguridades y miedos -no asociados general y estereotipadamente con los hombres sino con las mujeres- y transformar esas emociones, ideas, etc. en fuentes de creatividad. ¿Cómo podría un ‘hombre’ -tradicionalmente estereotipado- expresar todas esas emociones “feminoides”? ¿Cómo podría un hombre hacer pública esa gama emocional vastísima? Una buena idea es hacerlo a través de una mujer, a través de la supuesta visión y las vivencias de una mujer y esto es lo que hacen López de Úbeda y Defoe. Transformar al pícaro en mujer abre una puerta para explorar y dar a conocer áreas oscuras, ocultas del alma y la conciencia que a partir de ese momento podrán ser asunto tanto de mujeres como de hombres en la narrativa picaresca. La catarsis dramática se traslada a la literatura, a los diálogos y a los monólogos de la conciencia ficcional, con la enorme ventaja de que también pueden ser vistos y expresados a través del tamiz de los ojos del narrador, o del mismo personaje unos años atrás o unos minutos después.

La forma de organización espacio-temporal en la novela picaresca ha variado, a partir de la transformación de pícaro en pícara. En principio, este cambio parece ser un recurso limitadamente paródico, con la intención de divertir y de hacer reír aún más a la gente -sobre todo en Justina-. Pero la naturaleza transformadora de la parodia a través de la ironía va más allá de la simple comicidad, modificando el cronotopo literario desde su estructura misma. El tiempo tiende a volver a organizarse en ciclos más acordes con la naturaleza femenina, y se utilizan términos que describen funciones fisiológicas propias de la mujer: embarazos, partos, cuarentenas, climaterios, etc., con sus inevitables implicaciones ideológicas. La novela de pícaras alterna -como vimos en el inciso anterior- su estructura más evidente de capítulos o libros que corresponden, respectivamente, a novios, amantes, patronos, empleadores, enemigos, con otra que corresponde a una serie de aventuras que ocurren durante un período determinado y así tenemos, por ejemplo, el ciclo de Moll niña, que abarca desde su

nacimiento hasta que termina su infancia, Moll adolescente, casada, con hijos, viuda, fiestera, ladrona, prostituta, prisionera, y su renacimiento. Podríamos hablar de una etapa infantil, un ciclo reproductivo, otro de crimen y castigo, otro de supuesto arrepentimiento, y el ciclo de la cosecha final con dinero, marido, propiedades, etc., con un final convencional, picarescamente digno. Estos periodos se entrelazan, a la vez, con los ciclos litúrgico-católicos como el carnaval o la cuaresma.

Los espacios donde tienen lugar los contactos íntimos de hombres y mujeres son descritos sin cortapisas: la ya mencionada carreta de la Bigornia -donde Justina es secuestrada, ignorada, acepta “casarse” y acaba burlándose de los hombres-, los hostales donde se hospeda Moll, las casas de alcahuetas, las alcobas de ricos y los departamentos que ciertos hombres se prestan entre sí para llevar compañía femenina. Otros lugares -ideológica o estereotipadamente femeninos- son las salas de labor, las escuelas de costura, los sitios de “malas mujeres” (prostíbulos, mesones). Entre más ‘malas’ las mujeres, más lugares propios; en suma, mayor terreno. La descripción de esos espacios, así como la narración de los acontecimientos que ocurren en ellos, permiten que salgan a la luz.

Moll y Justina se alejan -aún más que el Lazarillo- de Lucio el Asno, prototipo del cronotopo de aventuras cotidianas típico de la picaresca masculina. Moll deja muy claro que ella nunca va a servir -y Justina, cuando tiene que hacerlo, actúa de mala gana, con ventaja, y cobra muy bien-. Ninguna pícaro es sumisa. Se conserva la actitud tradicionalista de no romper las estructuras sociales -ni siquiera las masculinas-, pero se advierte una transformación: ellas no servirán, no se someterán, por eso son pícaras y hasta prostitutas, pero no serán esclavas de nadie. Ellas quieren únicamente sobrevivir y triunfar (llevar la nave a buen puerto) como sus compañeros pícaros, si bien en la picaresca de mujeres se advierten cambios en ciertas características específicas de las pícaras. La movilidad social es, por ejemplo, mucho más flexible en Moll y mucho menos importante ya. La movilidad geográfica es mayor y más necesaria. Su tiempo y su espacio no se ven supeditados a los del hombre. Se atreven incluso a leer libros y a escribir sus memorias. Escapan del control hasta de sus mismos creadores sugiriendo, al mismo tiempo, acciones para la superación intelectual de “su” género y, como mencionamos anteriormente, dedican un espacio para comentar sobre el proceso de su propia escritura

Por lo que respecta al papel convencional del amor como fuente de creación literaria, vemos que ha variado también. El corazón, por ejemplo, termina de perder, a partir de la picaresca femenina, su exclusividad en el terreno amoroso. En la picaresca, la cabeza y el vientre compiten con el célebre músculo. Los asuntos amorosos, el cortejo, las relaciones, ya no pertenecen únicamente a esta parte del cuerpo, como sucedía en la novela pastoril o de caballerías. Ya no es el único centro de las emociones y los sentimientos. El amor de las protagonistas principales incluye el deseo y la muy probable consumación en un sitio concreto. El ingenio y el hambre caminan a un lado de la pasión amorosa y su representación verbal. Hay tiempo, incluso, para la preocupación y la meditación sobre las consecuencias posibles del acto sexual: un posible embarazo, un aborto.

El amor puede ser ilícito y continuar siendo amor. Puede ser remunerado también, pues el destino de ese amor lo rige irremediamente el interés, cuando no el comercio descarnado. Justina tiene su propia opinión al respecto:

¿Qué cuenta ni que cuento he yo de hacer de amadores de estómago, indigestos de bolsa y mancos de manos? ... Si no hay cosa que vale, no vale nada, y es tirar sin bala... Tales amantes, ni les creo ni los quiero... amantes campanudos que hacen apariencias, y no ofrecen? son como truenos, que hacen ruido y nunca daño; ... paja sin grano, apariencias sin verdad. Tal amor ni le creo ni le quiero... Ya la gallardía, gravedad, señorío... se ha reducido a sólo el dar... el amor se declina en dativo. En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades humanas es el dinero... las mujeres (somos) como astrólogos, que las malas o buenas calidades las conocemos por las manos. (1977, 714)

La pasión afecta el sentido común e impide el sano razonamiento que ambas pícaras conocen muy bien. En un momento dado, pareciera que dejan momentáneamente y sin mayor reparo, al amor idealizado, bucólico, ¿puro? en manos de los caballeros, mientras ellas se dedican a explorar otras facetas de este sentimiento. Del equilibrio entre el cerebro y las emociones depende la supervivencia de las pícaras.

En los espacios de la vida priápica de las pícaras, éstas tienen acceso a la narración de eventos íntimos por parte de los hombres que cohabitan con ellas. Así, Justina se entera de que el Obispo es judío, y Moll descubre que uno de sus amantes es casado y planea un divorcio,

por ejemplo. De estos secretos íntimos que los hombres piensan estar compartiendo con personas sin importancia² y que no los van a divulgar, las pícaras sacan ventaja:

Y mirando al obispote, yo hacía que bebía exclamando:

-A brindar. Bebe, obispo, que hay tiempo por delante.

El obispo se excusaba con gracia:

-De vino, poco, que soy patriarca de Jerusalén.

Quería decir que era judío y que le estaba prohibido el vino; pero bebió un poco, con algunos polvillos que a escondidas había echado yo en el vaso. Eso bastó para que se le anublara el cerebro y para añadir algunas reses a su vocabulario (40).

Moll es también una experta en descubrir secretos y guardar muy bien los suyos:

I was no sooner come back to the inn but he fell upon me with irresistible words, that since he had had the good fortune to meet me, and everything concurred, it would be hastening his felicity if I would put an end to the matter just there. "What do you mean?" says I, colouring a little. "*What, in an inn, and on the road!*"³ Bless us all," said I, "how can you talk so?" "Oh, I can talk so very well," says he; "I came on purpose to talk so, and I'll show you that I did"; and with that he pulls out a great bundle of papers. "You fright me," said I. "What are all these?" "Don't be frightened my dear," said he, and kissed me... There was first the deed, or sentence of divorce from his wife and the full evidence of her playing the whore...

Then it occurred to me "What an abominable creature am I! And how is this innocent gentleman going to be abused by me! How little does he think that having divorced a whore, he is throwing himself into the arms of another! That he is going to marry one that has lain with two brothers and has had three children by her own brother! One that was born in Newgate, whose mother was a whore, and is now a transported thief! One that has lain with thirteen men and has had a child since he saw me! (160-161)

Moll se casa con ese hombre, guardándose muy bien de contarle siquiera la mínima parte de sus propios y terribles secretos. Esas conversaciones, esos ¿diálogos? entre pícaras y hombres donde se descubre información secreta, así como los comentarios internos de las pícaras, son ricos, interesantes, humanos. Se tocan temas no abordados hasta entonces –y de esa manera- en el género novelístico y se lleva a cabo una modificación en las relaciones ya no tanto entre hombre y mujer, sino entre lo masculino y lo femenino. Es decir, ha lugar a una reflexión novedosa sobre un asunto de género en la narrativa picaresca. Desde luego, y a pesar

² En *Lucio el Asno* sus amos hablan con toda libertad sin importar que él esté presente, pues piensan que es un animal que no entiende. Lázaro tiene casi el mismo estatus que Lucio. En el caso de las pícaras, los hombres –ayudados a veces por el alcohol o por los "polvillos" de Justina- comparten información confidencial importante.

³ El subrayado es mío

del éxito que estas obras tuvieron, el público masculino, los lectores hombres, el clero, el poder en general deben haber estado muy temerosos de que esa “información” pudiera ser tomada en serio o pasar a manos de las pocas lectoras de sus respectivas épocas. No más manzanas en boca de las Evas, no más probaditas de poder. Sin embargo, las insinuaciones deslizadas deben haber llamado la atención de más de un hombre y de más de un escritor.

La actitud ‘oficial’ dentro de estas novelas es, de todos modos, condenatoria de las Justinas y las Molls, de las pícaras y de las prostitutas, cuya subversión representaba un riesgo tanto para la convención literaria de la época -lejos queda la literatura de lo sublime, lo eterno, lo ideal-, como para la propia convención picaresca ya con tendencias abiertamente moralizantes, y para los patrones morales, sociales y sexuales imperantes. De ahí que, aunada a la **estigmatización de clase** que sufren los marginados y que abordamos en el primer capítulo, aquí vemos con claridad una **estigmatización de género** que se exhibe abiertamente en *Justina* y *Moll Flanders*.

Por ejemplo, el hecho de ser mujer, pone a la vieja mentora de Moll más cerca del cadalso o de la hoguera de lo que jamás ha estado el ciego -más cobarde y discreto, justo es decirlo-. Y mientras se considera a la mujer como una bruja, el hombre -con todo y sus herejías- es casi un médico:

...decía que Galeno no supo la mitad que él para muelas, desmayos, males de madre. Finalmente nadie le decía padecer alguna pasión que luego no le decía: ‘Haced esto, haréis estotro, coged tal hierba, tomad tal raíz’. Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres, que cuanto les decía creían. (Lazarillo, 46)

La estigmatización de género para la mujer es evidente, mientras que el ciego, pese a la gran desproporción e ironía, es comparado con grandes hombres. Nótese también el papel de mayor ignorancia que se confiere a las mujeres que le siguen y confían en él. Si el hombre es aventurero, la mujer es prostituta; si el hombre es poeta, la mujer es cursi; si el hombre es elocuente –como Perlícaro-, la mujer es parlera; si el hombre es un Galeno, la mujer es una bruja.

Al cambiar de género masculino a femenino las nuevas protagonistas de la picaresca van a subvertir una serie de “virtudes” categóricas de la mujer: Aunadas a la devoción, la juventud, la propagación del linaje humano y el cuidado de la familia -con lo que la misma Justina vieja, o tal vez sólo el autor, está a veces de acuerdo-, se menciona la gracia y el donaire, despertar

ternura –o lástima-, ser lisonjeras, “estar siempre compuestas y ataviadas”, atentas, bobas, lloronas, discretas, guapas, “vergonzosas, encogidas, temerosas, fieles, obedientes, divertidas, hermosas” y, sobre todo, calladas. Todas estas son “virtudes” que se le han adjudicado desde siempre a la mujer para abusar y reírse de ella. Son prejuicios sexistas que por siglos han mantenido la inequidad y el engaño, pues se les ha hecho ver como cualidades.

Justina, por principio de cuentas, habla, discurre, discute, y nadie que le haya quitado algo, o la haya ofendido se queda sin escucharla y sin recibir castigo. Esta actitud, y el no perdonar las ofensas y humillaciones que le hacen otros pícaros, le granjean grandes enemistades, no sólo en la ficción, sino fuera de ella también. El callar es casi tan malo como aguantar el hambre, y aun a riesgo de perder la compostura, tanto Justina como Lázaro despotrican, denuncian, descubren y comen a cuatro carrillos. A Moll Flanders los valores de su tutora -pobre, con una vida modesta, religiosa, sobria, piadosa, “very housewifely and clean, very mannerly and with good behaviour” (13)-, no le sirven, ni le gustan para nada. Ella, aún siendo una niña, se da cuenta que la independencia económica es un estado mejor que el sometimiento al marido o al servicio.

Se da cuenta también que esas cualidades no son más que grilletes para muchas mujeres quienes así se someten al poder oficial. A cambio de esa conducta ejemplar consiguen, según Moll, una pobre dieta, una casa miserable y harapos. Eso no es lo que ella quiere en la vida, ya que prefiere ser como la vecina, toda una “dama”. Más tarde Moll recibe una doble enseñanza: Aprende por un lado que sin dinero una mujer no vale nada, por hermosa y virtuosa que sea; pues lo único que la recomienda es su poder económico. Esto le enseñan las hermanas de la familia donde adoptan a Moll. Los hombres, en cambio, la convencen de que la belleza puede robar a un hombre, puede arrancárselo a una mujer casada -rica, pero fea-, y que una amante guapa le lleva la delantera a una esposa poco agraciada.

Moll aprende ambas lecciones y con ellas se lanza a la vida picaresca. Los poderosos han terminado de corromper su alma, ya contaminada desde su nacimiento en la cárcel. Moll, sin embargo, acepta esa corrupción sin mayores reparos, y aunque sufre desprecios, humillaciones y traiciones, aprende a vivir con su tesoro y su enemiga: la belleza y la pobreza, respectivamente. Cuando su juventud -y por ende la belleza- comienzan a declinar, Moll se asegura de ser lo suficientemente rica para pasar en paz el resto de sus días.

Un recurso útil para desenmascarar los vicios que la adversidad –o el prejuicio- disfrazan como virtudes es la parodia. El escudero anda siempre “con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden” (88) y es además “devoto, gentil, honrado” (88). Todas estas cualidades aparentes esconden a un pobre hombre a quien el mismo Lázaro tiene lástima, pero reconoce como fantasioso, presumido y vanidoso. Sin embargo, Lázaro entra -disimulando su pena- al juego del caballero y dice: “Señor, mozo soy, que no me fatigo por comer, bendito Dios. De eso me podré yo alabar entre todos mis iguales por de mejor garganta” (91). “Virtud es esa –le contesta el escudero-, y por eso te querré yo más. Porque el hartar es de los puercos, y el comer regladamente es de los hombres de bien” (92). También dice Lázaro: “Señor, no bebo vino”, cuando los lectores sabemos que “estaba hecho” a él. Ni la continencia, ni la abstinencia son virtudes de ningún pícaro, comenzando por estos dos.

Lázaro denuncia a través de la conducta del escudero -pues ambos tienen un hambre atroz- la falsedad y la hipocresía de toda una sociedad que vive momentos de lamentable pobreza, pero que intenta mantener a toda costa una dignidad casi ridícula. La honra, la dignidad, son valores invertidos, trastocados por el Lazarillo y hasta fuera de contexto en un mundo picaresco en que ambos, amo y sirviente, se desenvuelven. “¡Grandes secretos son, Señor, los que Vos hacéis y las gentes ignoran!”. Lázaro se pregunta: “¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensará que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día sin comer?” (97-98). Moll y Justina no critican propiamente a los hombres, sino sus abusos y atropellos, así como la falsa postura moral que la novela picaresca va adoptando después del *Lazarillo de Tormes*. Hay una crítica a las relaciones de género y al género literario mismo.

Rose Tuzelier, citada por Rose, dice que “lejos de convertir la virtud en una paradoja, y degradar la verdad mediante el ridículo, la parodia sólo ataca lo que es quimérico y falso” (26). Lazarillo critica la “negra” honra, no cuestiona todo el sentido del honor, sino esa particular actitud soberbia del escudero en un momento de carencias extremas. Lázaro critica, pero admira, habíamos dicho, y esa es la esencia de una parodia creativa. “¿Qué parodiamos –continúa Tuzelier- sino los absurdos de los escritores dramáticos que con frecuencia hacen que sus héroes actúen en contra de la naturaleza, el sentido común, y la verdad?” (27). ¡¿Y Hamlet?! ¡¿Y Lear!?. Desde luego que Tuzelier exagera aquí un poco pues esa pasión, esa locura que empuja al héroe o a la heroína es muchas veces la base de la tragedia y es

condición para que ésta se desarrolle, pero el comentario es interesante y necesario para entender el propósito paródico de la picaresca en su muy particular visión del mundo y la realidad.

Moll Flanders critica picarescamente la falsedad de los disfraces, no su utilidad práctica. El juicio que Lázaro hace del hidalgo va en contra de la actitud de éste frente al sentido común. Lázaro critica también a aquellos que faltan a la verdad y engañan al pueblo: se ríe con los tramposos del alguacil y el predicador, pero se aleja de ellos. El pícaro es hipócrita también y su actitud en general es ambigua: sí realiza acciones en contra de la naturaleza, el sentido común y la verdad en algunos momentos de su “carrera”, pero manifiesta su disgusto desde su perspectiva de narrador, de ahí que no es posible, de ninguna manera, aseverar que Moll y Justina sean obras intencionalmente a favor de la mujer, cuando muy bien pueden incluso contribuir a reforzar prejuicios, estereotipos, etc. Al ser Justina y Moll Flanders obras escritas por hombres –y en el caso de Defoe, tan amigo de los negocios- no deja de haber una probable celebración velada de que exista la prostitución, ¿la vida alegre? De alguna manera se desliza la trampa moral de que la prostitución existe, es un negocio más que tiene demanda y que no se puede hacer nada en contra de ello. Sin embargo Moll fustiga a los hombres que incurren en ella agotando hasta sus últimos centavos, y Justina es diagnosticada por su autor, el médico López de Úbeda, como “bubosa”, es decir, presuntamente víctima de la sífilis – además de los hombres que la llaman así, en sentido literal o figurado. La ambigüedad, en suma, no permite juzgar a estas obras con certeza como favorables a la mujer o misóginas.

Parte también de ese carácter ambiguo de la picaresca es la simulación. En la parodia es siempre importante distinguir entre el narrador y el pícaro de la diégesis. Esta es una tarea muy difícil porque ni siquiera tenemos acceso a la conciencia del pícaro. Todo se encuentra tamizado por los ojos del narrador quien, sin embargo, en la picaresca nos da algunas pistas para establecer ciertas diferencias esenciales entre ambos. El narrador pícaro es a todas luces hipócrita y cauteloso -con excepción de Justina, donde hay poca diferencia entre el punto de vista de la pícara joven y el de la vieja-. El narrador pícaro simula una postura moral y un arrepentimiento difícil de creer. Existe una ambigüedad formal que no permite ver claramente hasta qué punto el pícaro viejo narrador es sincero o no.

El pícaro de la diégesis mantiene una conducta amoral, la simulación –cuando la hay- se manifiesta, en ocasiones, con el uso ya mencionado de disfraces y máscaras. En se sentido es

más concreta y visible. Por lo demás siempre estamos sujetos a la última palabra del pícaro narrador, a su interpretación e incluso, a la edición del discurso. En el caso de las pícaras, las narradoras deberán ajustarse a los cánones de un género determinado –tanto literario como sexual- para imitarlo, subvertirlo o ambas cosas.

El pícaro de la diégesis finge no entender lo que otros dicen. Esta característica sí pertenece al pícaro de la historia y la encontramos en Lázaro cuando, en el último ejemplo que mencionamos, entra en la dinámica del hidalgo, le expresa a éste que a él no le importa comer o no, que no bebe vino, y le cree todo cuanto dice. Ese sí es Lázaro, el niño que disimula, que finge por conveniencia y por afecto. Los juicios críticos más negativos provienen realmente del narrador que tiene ya una perspectiva para analizar y explicar la conducta del hidalgo. No obstante, el pícaro joven tiene conciencia de la situación, pues él ve cuando las muchachas humillan a su amo por no tener dinero. En ese momento, Lazarillo siente compasión por el pobre hombre y le manifiesta su preferencia, por encima de otros con quienes quizá le iría mejor en términos de subsistencia.

En el caso de las mujeres nos vemos frente a otra concepción de la moralidad y de la honra. Moll, cuando niña, no entiende lo que es una “gentlewoman”; tampoco sabe lo que es una prostituta. La alegre ocurrencia de la confusión y la errada analogía es aprovechada por la narradora, pero ella misma tiene que intervenir diciendo que no tenía esa intención entonces para que no quede duda sobre la inocencia de la niña quien entonces no es todavía una pícara. Como están presentadas las cosas, es difícil creer en esa inocencia, es difícil no ver la semilla picaresca germinando ya muy tempranamente. Justina, por su parte, no entiende por qué no debe salir de noche: lo hace una vez y lo seguirá haciendo toda su vida. Justina siente el rigor de la fuerza masculina, de la violencia paterna, pero no de su autoridad.

En el paso de género a género los autores López de Úbeda y Defoe simulan que una mujer es la narradora y la pícara de la acción. La narradora simula, a la vez, ser una persona que no es: una mujer arrepentida “pero no tanto”. Moll pícara siempre tiene algo que ocultar. Engaña a su primer marido en la alcoba nupcial. Antes simula, finge no entender por qué estaba “enferma” de amor. Y alega –esto sí con verdad- no pretender atrapar al hermano menor. Simula ante la madre del joven no comprender la situación y disimula su alegría al ver la discusión que causa entre los hermanos y hermanas. Justina, por su parte, disimula sus intenciones de venganza.

La simulación del yo que narra respecto a los sentimientos de arrepentimiento de las pícaras jóvenes es muy efectiva, nos engaña a los lectores. Lázaro simula ser listo y lleva al ciego por los peores sitios. Lázaro disimula: canta para que no lo sorprenda el cura. Justina simula ser discreta, callada y tímida y que le impactan las palabras del fullero. Desvía la mirada, para aparentar vergüenza, pero en realidad lo hace para ocultar la risa:

-¡Qué mujer ésta! ¡Qué vergüenza! ¡Qué agrado! ¡Mal haya yo si no diera por una mujer como ésta cuanto tengo! Así han de buscar los hombres las mujeres para casarse, con estas vergonzosas, encogidas, temerosas, compuestas, ...estas quieren de veras, éstas son fieles, éstas obedecen, éstas regalan, éstas entretienen, ésta es la hermosura que se ha de preciar, este es el dote que han de buscar los hombres, esta es la dicha y suma felicidad... Mándeme, señora, que mal haya yo si no la sirva de ojos... que me muero por doncellas virtuosas y de vergüenza. (1977, 415-416)

Como yo vi buena coyuntura... fingiendo que de pura vergüenza... tragaba saliva a duras penas... le dije:

-Por cierto, señor licenciado, que... anoche, aquí en la posada, me dijeron que v. m. pretendía empeñar una pieza de oro por no sé qué dinero prestado... yo quería... prestarle todo el dinero que trayo, que son cincuenta y cinco reales y dos cuartos, porque yo se que el señor su tío de v. m. puede pagar más que eso... (417).

En este intercambio de impresiones –y de joyas- entre el fullero y Justina tiene lugar un diálogo que pone en evidencia el estereotipo de la mujer dulce, abnegada, de la dama y el caballero. Paradójicamente, Justina se está vengando y burlando del hombre al tiempo que lo roba. El efecto pretendido es de hilaridad. Y no contenta con hacerlo en forma “oral”, cuando el hombre descubre el ardid de Justina ésta responde con una carta, con la famosa pluma que denosta ahora al “caballero”:

Yo, la licenciada Justina Diéz, llamada por otro nombre la Guzmanita de Alfarache... a vos, el bachiller Marcos Méndez, fullero... burlón de palabras y burlado de obras, nariz de alquitara, ojo de besugo cocido, pescuezo de tarasca, cuerpo de costal, piernas de rastrillo y pies de mala copla... digo salud que os reviente... No podréis negar, señor ojunregazado, que una mía vale por mil, pues de un golpe os engañé en mil géneros de cosas... (1977, 447-448)

Justina finge también que se va a casar con el obispo de la Bigornia. Por su papel de parodias –o cuando menos con una fuerte intención paródica-, *Moll* y *Justina* hacen uso del proceso de imitación que es uno de los factores que caracterizan a esta práctica literaria. Pero al mismo tiempo, estas novelas son en sí mismas modelos tanto del concepto de imitación, como del de transformación. De acuerdo con Rose, “el uso estructural de la incongruencia

cómica es lo que distingue a la parodia de otras formas de imitación y cita literarias, y muestra que su función es algo más que la de una simple copia” (Rose, 31).

Por supuesto que tener a una pícara mujer en vez de un hombre como figura principal de un relato constituye ya una transformación y una incongruencia mayúscula para las convenciones literarias y sociales de cada una de las épocas y países de estas novelas. Para Rose “la incongruencia o discrepancia puede ser considerada como un factor distintivo muy significativo en la parodia porque (la incongruencia) explica tanto la producción del efecto cómico, como el hecho de que ésta (la parodia) puede seguir siendo definida como cómica aún cuando no todos los lectores tengan el mismo sentido del humor o voluntad para comprender la presunta comedia” (31). La incongruencia es, por tanto, garantía de comicidad en la parodia, aun cuando dicha comicidad anteceda por un fugaz segundo al estupor o al enojo. Para una lectora, o lector, del siglo XXI puede no ser motivo de asombro el hecho de que exista una antiheroína que sale de noche y colecciona amantes o maridos, pero para los hombres de aquellos tiempos –por liberal que fuera el siglo XVIII- el simple hecho de poner mujeres en los zapatos del Lazarillo es un factor absurdo, que muy bien puede expresarse con risas.

Rose comenta igualmente que para algunos estudiantes de comedia la esencia del humor reside en general en crear una expectativa (expectation) para X y dar Y o algo que no es enteramente Y (cfr. 32-33). En la picaresca de mujeres pocas expectativas se cumplen. Moll no muere en Newgate, Justina no es castigada ni se casa con un príncipe; las dos se casan con pícaros, no con hombres “de bien”, ninguna se arrepiente del todo, no se vuelven completamente penitentes. Al igual que en *Lazarillo*, no se verifica ningún milagro, pero hay coincidencias y casualidades absurdas que provienen más del medio criminal en que los personajes se desenvuelven que de algo sobrenatural. Moll pierde a su madre y luego la encuentra. La narradora nos oculta a placer que el amante perfecto de Moll joven es su propio hermano, pero este es un recurso técnico genial que rompe toda expectativa de que la pícara, por lo menos hasta ese momento, llegue a ser totalmente feliz. Lo absurdo de la situación, la aparición de la madre de Moll, el desparpajo con que ésta regresa a Inglaterra cargada de dinero y bienes, y otra vez felizmente libre, causan más risa que indignación ante lo aberrante de la situación del incesto. Defoe resuelve bien este problema y pone a salvo a la protagonista, pues vemos que abandona al marido-hermano sin mayores problemas, a pesar de toda la lucha

que ha venido librando entre su propia conciencia, su moral, y su conveniencia: Moll no está enamorada del hombre, no conserva a sus hijos –hasta ese momento fruto del pecado–; por lo tanto, no se siente del todo culpable del incesto y, una vez finiquitada la situación, sigue adelante con su vida picaresca. Moll reacciona como toda una pícara, no como una mujer realmente piadosa y horrorizada por lo sucedido. Su partida de Virginia y su llegada a Londres son escenas verdaderamente picarescas, a la manera de Lázaro que se aleja tranquilamente del ciego sin saber si lo mató o no y no le importa en lo absoluto. Moll regresa a Londres dejando a su hermano-marido destrozado. Hay imitación: huída picaresca después de un delito, pero, transformación también: Moll volverá a ver, más adelante, a uno de sus hijos producto de su relación incestuosa y obtendrá nuevamente ganancias en el más puro estilo picaresco.

Si Moll, cuando deja al hermano-marido, o Lázaro, cuando abandona al ciego, o Justina, cuando deja a Sancha Gómez, vivieran con el corazón roto, o con una cruda moral tremenda después de su incesto, homicidio o “gatada”, entonces no serían pícaros. La amoralidad en las mujeres abarca hasta la relación con los hijos. El estómago picaresco está antes que ningún otro asunto. Esto tiene que influir en el lector: si a los pícaros no les importa ¿por qué a los lectores sí? Tal vez, ante la escena en la cual Moll ve pasar al hijo que abandonó convertido en todo un caballero, besa el suelo que él acaba de pisar, y se pregunta si el joven tendrá la herencia que le dejaron a ella, la pícara arranque a sus lectores una sonrisa de incredulidad, complicidad y/o resignada desaprobación. La atención está puesta en la situación, en el medio y en el desarrollo del pícaro no en sus hazañas o antihazañas. Ellos explican ampliamente que tienen que sobrevivir. Es posible que en sus respectivas épocas estas acciones hayan sido verdaderos escándalos, pero aun así, los episodios, las anécdotas, la naturaleza siempre picaresca de estos personajes se hacen presentes y se manifiestan en una destrucción de la piedad que según Bajtín es lo que produce la risa. Su éxito ayer y ahora y la relativa benevolencia de la censura hacia estas obras hace pensar que causaron más hilaridad que horror.

Las reacciones de estos pícaros ante acontecimientos que de otra manera y en otro tipo de novelas serían verdaderamente lamentables rompen toda expectativa, son nuevos, inesperados e irremediablemente provocan la risa. La incongruencia creada en la parodia puede contrastar el texto original con su nueva forma o contexto mediante el recurso cómico de oponer lo serio

con lo absurdo, así como lo alto con lo bajo o lo antiguo con lo moderno, lo pío con lo impío, lo femenino con lo masculino:

Aquí se puede jugar también con las expectativas del lector de parodia literaria respecto a un texto determinado, y hacer comentarios directos e indirectos sobre el lector y dichas expectativas... En el caso de la parodia, más de un elemento puede, además, ser el tema de las expectativas de los lectores. (Rose, 33)

Muchas de las expectativas en la novela picaresca son creadas desde el prefacio. En *Moll Flanders* esperamos encontrarnos con la supuesta biografía de una criminal quien escribe sus memorias con un estilo grosero y soez que un caritativo “editor” va a recomponer a fin de que las buenas conciencias puedan leer tal historia de horror y maldad en un lenguaje adecuado, decente y depurado. Cuando vemos las escenas de sexo y la palabra *whore* va y viene en el texto, volvemos -por fortuna- a ver rotas nuestras esperanzas de un relato en “modester words”, con el consiguiente efecto cómico.

Habrán lectores que rían porque se tomaron la molestia de leer el paratexto y ven ahora los fracasos del “editor” en uno y otro sentido: exagerando el cuidado del lenguaje u olvidándose totalmente de sus buenas intenciones. Habrán lectores, en cambio, que rían ante el sólo estímulo de la grosería burda -reacción que es muy apreciada por la comicidad barata de nuestros días, sobre todo en programas televisivos “cómicos” de ínfima calidad-. Al fin y al cabo “que todos se mueran de risa”, dice Justina desde el paratexto: doctos y pueblo en general. Esto nos habla del amplio rango de recepción que la novela picaresca abarca.

Los efectos humorísticos que se logran son múltiples y variados. La inserción, por ejemplo, de un pasaje no cómico en otro cómico, puede crear otro contraste con el nuevo contexto. La repetición casi literal, sería -que hace Lázaro a las autoridades- de las palabras del escudero cuando éste le cuenta al pícaro sobre sus propiedades sin valor alguno, en un momento de suma confusión, provoca la carcajada general ante su ingenuidad:

En esto vino el alguacil y echóme mano por el collar del jubón, diciendo:

-Muchacho: tú eres preso si no descubres los bienes de este tu amo

Yo, como en otra tal no me hubiese visto -porque asido del collar sí había sido muchas e infinitas veces; mas era mansamente de él trabado...yo hube mucho miedo, y, llorando, prometile de decir lo que me preguntaban...

-Señores -dije yo-: lo que este mi amo tiene, según el me dijo, es un muy buen solar de casas y un palomar derribado.

-Bien está-dicen ellos-...¿Y a que parte de la ciudad tiene eso?-me preguntaron.

- En su tierra-les respondí.
- Por Dios, que está bueno el negocio-dijeron ellos-. ¿Y a dónde es su tierra?
- De Castilla la Vieja me dijo él que era-les dije.
- Riéronse mucho el alguacil y el escribano diciendo:
- Bastante relación es esta para cobrar vuestra deuda, aunque mejor fuese.

Cuando decimos que Justina es una obra ridícula que parodia otras obras que sí son importantes, la palabra “ridícula” puede tener varias acepciones: divertida, burlona, absurda. Puede implicar desde reírse *de* hasta reírse *con*. Todo esto abarca la parodia. Cuando Hutcheon critica a Rose, parece referirse sólo al aspecto ridiculizante de la risa, sin tomar en cuenta ese reírse *con*.

Justina es a veces ridícula en el sentido de absurda y boba (“Baco es el novio de la vaca”). Lázaro es ridículo en el sentido de “objeto de burla”. Él nunca puede sacudirse su personalidad risible -como cuando usa el “jubón viejo y el sayo raído”- (140). Moll no es ridícula en sí, pero hay un momento en que encarga para su marido “two good long wigs, two silver-hilted swords, three or four fine fowling-pieces, a fine saddle with holsters and pistols very handsome, with a scarlet cloak.....”. Todo este vestuario para hacer labores de campo en Virginia, a donde llegan como presidiarios. En este sentido Moll es sumamente graciosa, a costa de lo absurdo de la situación.

Lo importante en esta obra de Defoe respecto a la idea del ridículo en la parodia es que lo utiliza para atacar y hacer públicas la rigidez, la inelasticidad de la sociedad entera. En *Moll* se ve lo absurdo de una sociedad que valora, ante todo, el dinero (aunque lo disfrace de honor); que estigmatiza a los niños huérfanos y sobre todo a las huérfanas. Lázaro lo hace primero, en contra de las injusticias de la sociedad donde él se mueve, representada por el ciego, el cura, el fraile y el caballero pícaros. También la estigmatización va contra los pícaros, contra los marginados, y hasta de pícaros contra pícaros. Usa la parodia, el ridículo de sus acrobacias contra el hambre y su ingenio para sobrevivir. Pero Justina y Moll se enfocan, además, en la rigidez de la sociedad entera en contra de las mujeres, y su literatura constituye una forma de denunciar, de hacer pública esa desigualdad de género.

La Pícara Justina fustiga la dureza e inflexibilidad de Perlícaro y hace que este docto personaje -que según Bataillón podría ser Quevedo- huya despavorido ante las amenazas de una mujer armada ¡con una pluma!: “Por todos los demonios que te voy a meter esta pluma con que escribo por los ojos” (14). Castiga así, con el manguillo y las letras, su cerrazón, sus

aires de grandeza, su incapacidad para comprender algo por ignorancia o prejuicio (niebla espesa que oculta la visibilidad). Al bachiller, de quien Justina se mofa tres veces, lo amaga “con un terrón” (87) y le quita lo valiente, haciendo públicas las burlas. Uno a uno, Justina va corrigiendo mediante el ridículo a los excéntricos, pretenciosos, vanidosos. Justina es destructiva, pero dentro de esta actitud logra hacer una crítica fuerte al poder ejercido sobre todo por los hombres que la rodean e inútilmente tratan de aplacarla por todos los medios:

Enojado con la nueva burla, echó mano de un puñal..., quiero decir que con el puño cerrado amagó contra mí, como valentón. Quise atropellarle con la burra, pero ésta no le quiso hacer mal, pues eran parientes (87).

Cuando entré en Mansilla, estaba el bachiller paseando por la plaza. Nada más verme acudió hacia mí y me trajo unas monedas para que callase la burla (89).

Los ejemplos de lo absurdo y lo ridículo proliferan en la *Pícaro Justina*. Ella misma no se salva de esta situación en la que, en varias ocasiones, queda desairada, por burlas o desprecios:

Una (mozuela) se burlaba de mí porque el calor del sol me había derretido el pringue de la cara, de modo que cuando llegué al puente de Villarente...eché mi cara en remojo. Por el camino hablaba yo más que una picaza, pero, por más cuentos que dije mis amigas se reían poco y respondían menos.

Justina califica esto como envidia y lanza un estereotipo más de que ella “pintaría esta debilidad *de mujer*”. Esta es su crítica a las mujeres, quienes no por ser de su mismo género escapan a su guadaña. Pero aunque Justina (*justa*, al fin) critica a sus congéneres, los hombres definitivamente salen peor parados. La crítica hacia los hombres es mucho más enconada.

Justina da la impresión de estar un poco desquiciada, tal vez porque “fue dada a leer los libros de romance que había en el mesón” de su padre y que “eran propiedad de un huésped humanista que dejó allí libros, humanidad y pellejo” (7). Pero es lo suficientemente cuerda para conducir su vida con autonomía y éxito: “Me lleva el gusto” dice la portada de la novela original, en la que Justina viaja en una nave al lado de otros pícaros. Entre otras cosas, esta alusión que es una clara parodia de la frase de Lázaro “y cuanto más hicieron los que,.....con fuerza y maña remando salieron a buen puerto”, le valió a López de Úbeda ser considerado por Cervantes como uno de los que capitanean a los poetas chirles en el *Viaje del Parnaso*. Con todos sus defectos, indudable es la marca de Justina en el *Quijote de la Mancha*. Su

crítica a los estudiantes, bachilleres, licenciados y demás académicos es particularmente demoledora.

Rigor, ironía y manejo similar del ridículo para hacer crítica social vemos en Defoe, en la misma escena de gran dispendio donde Moll Flanders hace su célebre visita a Oxford. No es Moll afecta al derroche, pero en esa escena excepcional, de notable vena española, la pícaro y su compañero se entregan a la fiesta: Primero que nada hay que disfrazarse, guardar las apariencias:

...we had a rich coach, very good horses, a coachman, postilion and two footmen in very good liveries, a gentleman horse back and a page with a feather in his hat upon another horse (57)

Coronar a los tontos:

The servants all called him my lord, and I was her honour the countess and thus we travelled to Oxford...not a beggar alive knew better how to be a lord than my husband (57)

Y burlarse:

We diverted ourselves with bantering several other poor scholars with the hopes of being at least his lordship's chaplain and putting on a scarf". (57)

Todos los preparativos, disfraces, caballos, títulos falsos, sirven de preámbulo para desembocar en esta escena de los “pobres” académicos. El adjetivo “pobres” refuerza el contraste con los felices pícaros. Tanto Moll como Justina se divierten a costa de los que “saben”. El ingenio de las pícaras les ayuda a poner a los académicos en situación ridícula, dando un golpe a la vanidad, y rigidez del mundo oficial, tan distante de los pícaros y mucho más distante aún de las pícaras que cuando mucho tienen acceso a novelas de romance, si es que por casualidad saben leer. Estas dos escenas remiten a la frase de Lázaro en la que expresa que el ciego lo “adestró en la carrera de vivir”: “Huelgo de contar a vuestra merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio” (45).

En *Lazarillo* el maestro más importante que aparece es el ciego. No hay acceso a mayor nivel social, con excepción, tal vez, del arcipreste y el capellán, aunque en ningún momento muestran éstos mayor influencia en el entorno, ni una mínima cultura. Por eso en Justina, y posteriormente en Moll aparecen intelectuales ridiculizados cuya eficiencia pedagógica parece muy por debajo de la del ciego.

Se comprueba en todos estos pícaros la peculiar combinación de admiración y risa que caracteriza a la parodia y la diferencia de la sátira, donde sólo hay crítica mordaz. Lázaro una y otra vez evoca al ciego como su mentor y lo admira más cuanto más avanza en la “carrera de la vida” y en cuanto más se parece a él:

Desde que vi ser las dos y no venía y la hambre me aquejaba, cierro mi puerta y pongo la llave do mandó y tórnome a mi menester. Con baja y enferma voz e inclinadas mis manos en los senos, puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre, comienzo a pedir pan por las puertas y casas más grandes que me parecía.

Mas como yo este oficio le hubiese mamado en la leche, quiero decir que con el gran maestro el ciego lo aprendí, tan suficiente discípulo salí, ...que antes que el reloj diese las cuatro ya yo tenía otras tantas libras de pan ensiladas en el cuerpo y más de otras dos en las mangas y senos (99-100).

Lázaro lo invoca, incluso, en sus plegarias y en su “secreta oración”: “San Juan y ciégale”. Esta mezcla de burla, compasión y admiración que rodean al ridículo es presentada también con efectividad en el *Lazarillo* en la relación del pícaro con el escudero:

Dios me es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir. Al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros... (105). Sólo tenía de él un poco de descontento. Que quisiera yo que no tuviera tanta presunción; mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad. (105)

La humillación más grande la recibe el escudero cuando unas muchachas con quienes coqueteaba le piden algo de comer y no tiene dinero para complacerlas:

Él, sintiéndose tan frío de bolsa cuanto estaba caliente del estómago, tomóle tal calofrío que le robó la color del gesto y comenzó a turbarse en la plática y a poner excusas no válidas. Ellas, que debieron ser bien instituidas, como le sintieron la enfermedad, dejáronle para lo que era. (99)

Todo esto es contemplado por el pícaro Lázaro con tristeza y reprobación. El uso de la parodia como agente de crítica, de cambio y no únicamente de imitación y burla es característico del género picaresco. La máxima admiración por el ciego la expresa Lázaro cuando se confirma uno de los augurios de aquél de que:

...un día que ahorcábamos un apañador en Toledo, y llevaba una buena soga de esparto, conocí y caí en la cuenta de la sentencia que aquel mi ciego amo había dicho en Escalona, me arrepentí del mal pago que le di, por lo mucho que me enseñó. Que, después de Dios, él me dio industria para llegar al estado en que ahora estoy. (142)

En este párrafo hay incluso un error que Lázaro pasa por alto en su nueva glorificación de este personaje. La sentencia cruel del pordiosero invidente vaticinaba un ahorcamiento para el mañoso Lázaro, pero éste lo interpreta más tarde como un buen augurio del trabajo que de momento desempeña. Lázaro termina sus aventuras vestido ridículamente, al lado de una mujer que literalmente “le pone los cuernos” y con un oficio denigrante, pero no hay amargura en él. Todo esto que en el mundo real es infamante, en el mundo al revés del pícaro es perfectamente soportable, pues de ahí come, vive, y eso le es suficiente. El ridículo en la picaresca, el propio y el ajeno, pone en su lugar al excéntrico, al fanático, al incompetente, al inflexible.

Por medio del ridículo Defoe y López de Úbeda se burlan estrepitosamente de esta situación estigmatizante que hace víctimas a los pícaros y, sobre todo, a las pícaras: Ambos autores, de hecho, juegan a utilizar recursos ornamentales del lenguaje, pero casi siempre con el ánimo de provocar la risa:

Con un pandero en las manos era yo un Orfeo, pues si él con la dulzura de su música hacía bailar a piedras y peñascos, yo puse alas en los pies de alguna tosca, zafia y pesada moza montañesa a la que enseñé a bailar y menearse como si sus pies fueran de pluma...(Justina, 8)

En este pasaje Justina es un Orfeo, así como el ciego era un Alejandro Magno. Ambos utilizan una figura retórica en la que se usa el nombre de una persona famosa -o de alguna deidad- para representar una cualidad. En ambos casos el efecto es doblemente irónico, sobre todo en Lazarillo, pues el ciego es un avaro; sin embargo, comparado con el cura, es todo “magnanimidad”. De todo hay aquí: símiles, adjetivos exagerados, pronomiación al servicio de la hilaridad. Defoe va aún más allá usando nombres de famosos delincuentes, reforzando la intertextualidad y el carácter paródico del texto -y por supuesto, creando más comicidad-. Defoe menciona a Moll Cutpurse -famosa ladrona- (178) y a “Hind or Whitney or the Golden Farmer”, a quienes tacha de tontos comparados con Jemmy (248). Esto hace más irónico aún el sentido del texto, pues los ídolos no son ya personajes famosos dignos de imitación, sino grandes sinvergüenzas a quienes los pícaros en Moll Flanders emulan.

Justina y *Moll* son textos paródicos que no amenazan en absoluto la legitimidad del *Lazarillo de Tormes*, y del género picaresco en general. Moll lleva a la picaresca hasta los confines con el crimen, la prostitución, pero no pone en duda la importancia del *Lazarillo*; por

el contrario, lo recuerda y lo afirma en el gusto de los lectores al llevarlo dentro de ella, a la vez que lo preserva y lo consolida. Lo vuelve a poner en la memoria de la gente. Sin embargo, ambas novelas, amén de imitarlo lo transforman, es decir, lo parodian. Después de leer estas dos obras ya no es posible volver a mirar al *Lazarillo* de forma igual. Surge entonces toda una serie de cuestionamientos sobre sus personajes, incluyendo a las mujeres que tienen una participación mínima. Se le da una nueva importancia, por ejemplo a la esposa de Lázaro ¿es una pícara o una prostituta?

La *Pícara Justina*, a pesar de ser una novela despreciada por la crítica, tiene como objeto de inspiración una obra importante que es el propio *Lazarillo de Tormes*. Aun cuando por momentos parece haber en *Justina* cierta mofa de dicha obra pionera, en realidad la refuerza, inscribiendo en sí misma las convenciones que subvierte y es garantía para que la novela original subsista. En una de las primeras escenas, Justina retoma el muy citado momento simbólico en que Lázaro deja de ser un niño al estrellarse contra la cabeza del toro para narrar la muerte de uno de sus ancestros:

Mi bisabuelo fue titiritero....murió en un hospital, frenético y loco: un día se le antojó que era un toro de su teatro de títeres y se fue contra una cruz de piedra...diciendo...: “¡Espera, que te acuerno!”. Embistió con tal fuerza que se quedó allí descalabrado. La hospitalera, que era simple y bonachona, exclamó al verle: “Ay, bendito, que murió al pie de la cruz, hablando con ella”. (17)

Más tonta aún que la acción del hombre, es la reacción -y comentario- de la enfermera, que intenta dar un sentido espiritual a un evento ridículo. El efecto humorístico viene de la interpretación de la mujer, más que del hecho que alguien muera de ese modo. Dicha interpretación constituye, además, un testimonio que en *Lazarillo* no se da. Cuando Lázaro comete su fechoría, nunca más vuelve a preocuparse por el destino de su mentor. Esta ambigüedad define al pícaro varón, nunca queda bien claro si hubo un crimen o no. Si esto se comprobara, Lázaro no sería pícaro sino asesino. En su mente quedan grabados, no obstante, los consejos del ciego, en la misma escena donde éste pronuncia la tremenda sentencia del cadalso, que Lázaro malinterpretará después. Entre estos avisos está el huir de la sogas de esparto:

Yendo que íbamos así por debajo de unos soportales...había muchas sogas...y parte de ellas dieron a mi amo en la cabeza. El cual, alzando la mano, tocó en ellas, y viendo lo que era díjome: -Anda presto, muchacho; salgamos de entre tal manjar, que ahoga sin comerlo. -Tío,

¿por qué decís eso?-Calla, sobrino; según las mañas que llevas, lo sabrás y verás como digo verdad (54-55)

Paradójicamente, la maestra de Justina en artes de hechicería, aprovecha cuanto material queda después de un ahorcamiento. Los dientes que la morisca recoge aluden también a aquellos que, a manos del ciego, pierde Lázaro: “y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé” (51). En Justina están inscritos y traídos a la memoria esos símbolos de infidelidad terrena como son los cuernos y las herejías del ciego, que se materializan descarnadamente en la vieja bruja.

En Justina –y en Moll también- está inscrita la habilidad del ciego –y posteriormente de Lázaro- de aprovechar el mínimo desorden para poder actuar. Prevalece la norma picaresca de género literario que los pícaros -como hemos dicho repetidamente- no son delincuentes peligrosos que planeen grandes crímenes, con grandes estrategias. Son gente que, como se dice en forma popular, “nomás andan viendo qué está mal puesto, pa’ entrar a robar”.

Al pasar de género masculino a género femenino ocurren cambios importantes: Por un lado, como hemos dicho, Justina no es una moralista al estilo de Guzmán de Alfarache -que es la tendencia que siguen los pícaros hombres después de Lázaro-. Justina y Moll le regresan al género la ironía más simple de sus orígenes.

El ciego del *Lazarillo* no escapa, sin embargo, a leves tintes satíricos; a un cierto sarcasmo que persigue determinados propósitos “educativos”, moralistas, tan propios de los maestros y pseudomaestros. En las mujeres predomina la ironía, y los fines del intercambio entre pícaras mayores y menores son más prácticos que didácticos. Las pícaras sostienen muy bien su propósito de divertir primero y educar después.

Estas mujeres no sólo poseen sus propias normas de conducta, sino que las transmiten también. Justina, aparte de todo, divierte e instruye a las de su género. Moll, como hemos visto, en más de una ocasión, “educa” irónicamente a los padres de sus víctimas más jóvenes para que no las descuiden, y en otra oportunidad alecciona a una chica desposeída para que atrape al novio y se case con ella.

Ambas pícaras son, a la vez, destacadísimas alumnas de hechiceras, alcahuetas, comadronas, usureras y demás. A falta de oportunidades en los centros educativos, en las universidades, las mujeres se agrupan y crean sus propias “academias”, sus propias carreras, curricula y grados, todo esto basado en las necesidades de su género. Y a falta de libros y

demás recursos didácticos, recurren a la tradición, al rumor: “...by hearsay...” (Moll, 11) y al empirismo: “I learnt by imitation and inquiry all that they learnt by instruction and direction” (20).

El enseñar deleitando de la “pedagogía” de Justina (sus clases de danza, maquillaje y salero, sus lecciones de picardía) representa una posición vanguardista que contrasta con otros sistemas educativos de su época (los golpes del ciego o del padre de Justina, por ejemplo). Es una postura que subvierte –y se burla- de la didáctica convencional y sugiere estrategias más dinámicas para la instrucción, sobre todo la de las mujeres quienes, por lo demás, no tienen acceso a conocimientos filosóficos o científicos reservados para los hombres; si acaso, y si cuentan con los medios económicos, recibirán preparación para el matrimonio. Se trata de una enseñanza empírica, basada en las verdaderas necesidades e intereses de los educandos. En Moll Flanders, los métodos educativos transmitidos de mujer a mujer, de pícara a pícara, son absolutamente picarescos. Son ellas dos, precisamente, las “Rousseau” de la picaresca, que deciden consignar todas sus artes en una novela divertida, con una estructura particular, honrando a viejas mentoras hipertextuales: Allison, la Celestina, o Moll Cutpurse. El objetivo literario, formal, es encontrar una voz propia.

A través de métodos y técnicas como la parodia, la ironía, la risa y el ridículo, más que de la sátira, Moll y Justina intentan encontrar esa voz, esa forma particular de expresión. Justina descubre muy pronto en su vida que las armas para ridiculizar, y tal vez vencer, al enemigo, -e incluso para salvarse de él en momentos de angustia- son el ingenio y la palabra. Esto se ve en su negociación con la Bigornia:

Les propuse que para celebrar el que yo hubiera caído en sus manos prepararan un festín. Me alegré de que lo aceptaran, pues, con tiempo por delante, podía pensar en cómo librarme de que me robaran. La idea del festín fue saludada con silbos y alaridos, con gritos de:

-¡Viva el obispo y su Bigornia!

A lo que yo dije:

-¡Amén!

-Esto sucedía ya entre dos luces, cuando se reía el alba; y tanto más se reía cuanto que veía cerca la burla que yo pensaba hacer a los estudiantes (39).

...Empezó después la comida y todos fueron llenando la barriga de alimento y vino. Yo cuidé mucho de que todos bebieran, sobre todo el obispo que, al poco tiempo, por decirles <<Daos mucha prisa, hermanos>>, manifestaba:

-Daos murria perra, hernandos (1982, 39-40).

Justina es la triunfadora de este diálogo, ventajoso para las pícaras, en dicho y hecho. De pronto es concedora del lenguaje “oficial” de abuso, dominación y libertinaje y lo utiliza revirtiéndolo en contra de sus opresores hombres y, además, supuestamente letrados. Justina hace pública ya no sólo la vida privada de estos estudiantes sino también su lenguaje. Los exhibe y los ridiculiza imitando hasta su modo de pronunciar las erres cuando ya están ebrios, haciendo incluso la transcripción fonética. Justina, además, descubre la impureza de sangre del Obispo y la contrasta con su (no muy convincente) situación de cristiana vieja.

En otra ocasión Justina introduce un lenguaje distinto para vencer rotundamente a un enemigo más: el fullero. Este lenguaje es el silencio, instrumento de los oprimidos, de los marginados, de las mujeres: “...fingiendo que de pura vergüenza tenía caídas las golillas, y que tragaba saliva a duras penas, y tantas que a garabatadas de ruegos era necesario partearme las palabras...” (1977, 417).

En el primer caso, con el obispo y la Bigornia, Justina toma prestado el lenguaje de los hombres -o, mejor dicho, el lenguaje del que se han apropiado los hombres y que parece no corresponder a una mujer humilde y pícara, además-. Sin embargo, como hemos visto, lo utiliza bien para su provecho. Pero en el segundo caso, la pícara busca una nueva forma de expresión; palabras propias que no existen porque los marginados no tienen voz. Decide entonces defenderse, en esta ocasión, con el silencio; un silencio casi total acompañado de unas cuántas tímidas frases que maneja también con maestría. Irónicamente, con este lenguaje mudo que es el “propio de una mujer modesta” -como dice el fullero quien admira a Justina por esto- la pícara sobrevive otra vez.

En *Moll Flanders* vemos también este tipo de ‘diálogos’ en que las pícaras recurren al silencio, y al lenguaje corporal: “...‘Oh, Mrs. Betty,’ said he to me, ‘how do you do, Mrs. Betty? Don’t your cheeks burn, Mrs. Betty?’ I made a curtsy and blushed, but said nothing” (22), o bien toman prestadas expresiones y vocabulario masculinos –sonando por ello doblemente cómicas, ingeniosas u obscenas, según el caso:

One morning he pulls off his diamond ring and writes upon the glass of the sash in my chamber this line:

You I love and you alone

I read it and ask him *to lend me the ring*,⁴ with which I wrote under it thus:

⁴ el subrayado es mío. *Lend me your ring* podría equivaler a *lend me your words, lend me your conquering, masculine language*.

And so in love says everyone.
 He takes his ring again and writes another line thus:
 Virtue alone is an estate.
 I borrowed it again, and wrote under it:
 But money's virtue, gold is fate.
 He coloured as red as fire to see me turn so quick upon him, and in a kind of rage told me he would conquer me, and wrote again thus:
 I scorn your gold, and yet I love.
 I ventured all upon the last cast of poetry, as you'll see, for I wrote boldly under his last:
 I'm poor; let's see how kind you'll prove

This was a sad truth to me; whether he believed me or no I could not tell; I supposed then that he did not. However, he flew to me, took me in his arms, and kissing me very eagerly and with the greatest passion imaginable, he held me fast till he called for a pen and ink and told me he could not wait the tedious writing on a glass, but pulling out a piece of paper, he began and wrote again:

Be mine with all your poverty.
 I took his pen and followed immediately thus:
 Yet secretly you hope I lie.
 He told me that was unkind because it was not just, and that I put him upon contradicting me, which did not consist with good manners, and, therefore, since I had insensibly drawn him into this poetical scribble, he begged I would not oblige him to break it off. So he writes again:
 Let love alone be our debate.

I wrote again:

She loves enough that does not hate. (71-73)

En este intercambio “poético” Moll responde una a una las frases del hombre basándose no sólo en las expresiones masculinas precedentes, y en su contenido, sino hasta en la forma de expresarlas. En la parodia de este lenguaje masculino, de conquista, la respuesta de la pícarra es doblemente irónica. Por ser mujer y estar usando un lenguaje ajeno a su habitual y limitada fraseología, Moll suena, al oído común, muy ingeniosa, así como cuando usa palabras altisonantes se la oye y juzga obscena. El lenguaje que en los hombres es, por lo general, considerado recio, fuerte, firme, en la mujer es obsceno. El lugar común supone al lenguaje masculino como poético o sublime; al femenino, en cambio, lo evalúa como chusco, cursi y hasta ridículo. Pero las pícaras saben manejar muy bien ese lenguaje con ironía; lo adaptan a sus circunstancias, obtienen lo que necesitan y después lo hacen público, lo subvierten, lo desenmascaran, le quitan todo carácter simbólico y todo tinte oficial. Indudablemente que la novela de pícaras -y sobre todo la escrita por hombres- genera a la vez más prejuicios, como aquel, bien justificado, -cuando las pícaras se apoderan del lenguaje y producen un efecto cómico- de que “ironía, tu nombre es mujer” -y cuyo origen ignoro.

Una tercera forma de ‘lenguaje’ adoptado por la mujer -y especie de último recurso- que se maneja en la picaresca es la “retórica de las lágrimas” a la que Moll hace irónica referencia cuando intenta convencer a su esposo Jemmy de cambiar su sentencia por un traslado a América: “I used the utmost of my endeavour to persuade him, and joined that known woman’s rethoric to it -I mean, that of tears” (266). Las lágrimas, sin embargo, sólo deben ser las necesarias para no interferir con la inteligencia. Moll las dosifica convenientemente cuando va a defenderse ante la corte:

...I had never been before any court of justice before; and, in a word, I spoke with much courage than I thought I could have done, and in such a moving tone, and though with tears yet not so many tears as to obstruct my speech, that I could see it moved others to tears that heard me (252-253).

Atreverse a utilizar el lenguaje hegemónico –o en este caso, atreverse a ponerlo en boca de una mujer- constituye, empero, el primer paso hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión. Primero usar ese lenguaje, pedirlo prestado o arrebatarlo, aunque suene mal, aunque suene obsceno o ridículo. Después vendrá la nueva expresión, la expresión propia que tal vez se logrará algún día, sin silencios, sin lágrimas. Elfriede Jelinek aun con su premio Nóbel la anda buscando y confiesa fracasos en el trance.

En este sentido se advierte otra doble modificación en los géneros: En el literario, porque la pícara -aunque provenga de la pluma de un hombre- pone en evidencia lo que sucede cuando una mujer utiliza, con ironía, expresiones canónicas de los hombres: lo hace para divertir, y no para moralizar. Y en el género en términos de sexos, porque invita a una reflexión sobre el lenguaje como un fenómeno no sólo literario sino social; un fenómeno que concierne a hombres y mujeres y que pone de manifiesto la opresión que se ejerce también por medio del lenguaje dominante, que las mujeres no podemos sino pedir prestado -o arrebatarlo- aun a costa de sonar obscenas, estridentes o chuscas; aun a costa de producir un efecto diferente del esperado cuando los hombres hablan o escriben. Algo así como cuando ciertas mujeres forman una banda de rock y aparecen en un escenario tocando una guitarra eléctrica, tienen que salir generalmente semidesnudas para evitar que las bajen a golpes o tomatazos. Y con esto sólo consiguen que el público –incluidas otras mujeres- las vea, pero no las escuche. Después de usar inútilmente todos sus recursos retóricos (el lenguaje del silencio, el oficial –incluido el legal- y las lágrimas), Moll recibe sentencia de muerte:

...They asked me what I had to say why sentence should not pass. I stood mute awhile... I told them I had much to say to bespeak the mercy of the court... that it was the first offence... I spoke with... courage and... with tears. The judges sat grave and mute, gave me an easy hearsaying and time to say all that I would, but... pronounced the sentence of death upon me. (252)

Pero un poco más tarde, con su propio ingenio, la intercesión de un ministro, y otra retórica, la del dinero, Moll consigue ser escuchada y trasladada a Virginia en circunstancias magníficas:

I... obtained the favour, by the help of money, nothing being to be done in that place without it... to have a little dirty chamber to myself... and the minister had brought me a reprieve for transportation. (256-259)

Justina es también otra experta en moverse en las cortes usando todos los recursos de comunicación posibles: lenguaje oficial, silencios, lágrimas y dinero, sobre todo este último para agilizar la acción de la justicia:

¡Qué vieja cosa es entre oficiales de Audiencia untar con manteca los pleitos para que den de sí! Como los de cierto pueblo, que untaron un banco con manteca para que diese de sí y cupiese más gente, y sí cupo, mas fue porque se quitaron los capotes. Pero la untura destos escribas hace que quepa un mundo en sus manos, y todo con capote de justicia. ¡Ah, vara de justicia!, que siendo tan delgada, hace sombra más que el árbol de Nabico de Sorna, como dijo el bobo, y con ella se disimulan y encubren hartas cosas... Es el caso que, pensando que mi negocio era más breve...(1977, 638)... no fue muy poco el que tardó... Yo tenía mucha cuenta de cebar la lámpara con dinero... Nunca daba dinero adelantado... aguardaba a la puerta de la Audiencia con el dinero en la mano, y con esto era como llevar cascabeles para que a mi son danzasen... (640). El corazón se me hinchó de esperanzas y la bolsa se me vació de dineros a pocos días andados después de que entré en Rioseco... (641) Con tan buena ayuda de costa (la herencia de la vieja morisca)⁵ concluiría bien mi pleito y sacaría sentencia en mi favor (679).

Con Justina y luego Moll, comienza a vislumbrarse un proceso de apertura hacia la expresión femenina: para representar verbalmente pensamientos, sentimientos, ideas propias; para aspirar a crear símbolos y metáforas no ajenas; desarrollar la creatividad, el ingenio y la sensibilidad; manejar incluso términos del lenguaje especializado como el legal, o el médico. En fin, para utilizar todo tipo de expresiones verbales incluyendo “cursing, praying, huzzing,

⁵ Nota mía.

wishing, damning, pitying,” que Moll aprende de los condenados a muerte, sin distinción de sexo, en Newgate. Las relaciones entre hombres y mujeres presentadas más abiertamente por las pícaras motivan -al menos- a una reflexión profunda sobre los roles de la mujer impuestos por la sociedad y su capacidad para sobrevivir y triunfar, como lo propone, tal vez sin pretenderlo, la novela picaresca.

En la búsqueda, picaresca al fin, de expresión propia, Moll y Justina realizan algunas innovaciones un tanto absurdas. Justina introduce, por ejemplo, el diálogo con un lector en una especie de metadiscurso que, para divertir, se burla de su propio discurso narrativo, empatando además el tiempo de la escritura y el de la historia: “Páreceme que te leo los labios, hermano lector”. ¿Quiéresme dejar?... ¿Dinero das?” (1977, 235). Si Justina es una escritora, pícara, absurda, y mujer, además, su discurso no tiene por qué ser coherente. Y así nos encontramos con todo tipo de interrupciones, prolepsis que no se cumplen (“no enterré así a mis dos maridos. Veráslo”. –y nunca lo vemos). Justina es prolija también en todo tipo de expresiones y vocablos disparatados, absurdos -neologismos, al fin-, pero que obedecen fielmente al propósito fundamental y explícito de la picaresca, sobre todo la femenina: divertir, dar gusto.

Es interesante notar que en la narrativa picaresca predominan los verbos de acción y son escasos los de reflexión. El estilo mismo de la picaresca favorece que haya mucho movimiento, un ritmo ágil y por lo tanto se utilizan mucho los verbos que denotan actividad. Ello hace participar a las mujeres, actuar, y por lo tanto incide en el género como relación entre los sexos. La mujer utiliza, hace suyos verbos y frases dinámicas que tradicional y oficialmente no van bien con su posición pasiva en la sociedad. Defoe y López de Ubeda logran –quizá involuntariamente- que se abra un espacio para expresar lo que sienten las mujeres, sus impulsos -por lo menos, pues en esta fase y en este subgénero no se favorece mucho la introspección-, los pensamientos o los juicios profundos. El ritmo de la picaresca y su narrador -en primera persona tamizando todo el relato-, no lo permiten:

At length she put me to practice. She had shown me her art, and I had several times unhooked a watch from her own side with great dexterity. At last she showed me a prize, and this was a young lady with child who had a charming watch. The thing was to be done as she came out of the church. She goes on one side of the lady and pretends, just as she came to the steps, to fall, and fell against the lady with so much violence as put her into a great fright, and both cried out terribly. In the very moment she had jostled the lady, I had hold of the watch, and holding it the right way, the start she gave drew the hook out, and she never felt it. I made

off immediately and left my schoolmistress to come out of her fright gradually, and the lady too; and presently the watch was missed.

...And thus I was entered a complete thief, hardened to a pitch above all the reflections of conscience or modesty... (178-179)

Llama la atención también la afluencia de verbos que tienen que ver con actos de locución que dan cuenta de aventuras verbales, de confesiones de viejos secretos:

He told me I had given him a mortal wound with my tongue and he had only one thing to ask before he desired an explanation. I interrupted him and told him I was sorry I had gone so far, since I saw what disorder it put him into, but I desired him not to talk to me of explanations, for that would but make things worse... (84)

Moll se separa, la abandonan o mueren sus esposos, sus protectores y, en todos los casos, una vez superado el trauma, se libera. Defoe cambia la situación miserable de una viuda de la época, por la de una mujer que, en un mundo hostil a su sexo y al marginado en general, se convierte en dueña de su destino. Defoe transforma el discurso suplicante de la viuda tradicional por el de una nueva “dama” que sale a buscar su propio sustento, comerciando hasta con lo único que posee: su propio cuerpo. Moll entonces habla de bancos, amigos, amigas, viajes, ahorros, compras, gastos, etc. Moll maneja su dinero y vida personal tal y como ella lo desea.

Justina consigue trabajo –aparentemente, no cae tan bajo como Moll- pero ambas logran su independencia y el derecho a decidir qué hacer con su vida. Y si bien Moll y Justina ayudan a modificar el género literario para que se escuche con atención a la mujer, a su vez, el género literario modifica los papeles del hombre y la mujer en una época en que el mundo está experimentando cambios drásticos y el concepto del honor, de la honra tanto masculina como femenina, desciende por debajo del dinero. El verdadero poder lo da ahora, hemos dicho, la solvencia económica.

Por supuesto, una vez liberadas, Justina y Moll buscan marido que las proteja –*como debe ser*- y terminan ambas novelas. Pero en ningún momento se menciona que estén dispuestas a ser sometidas. Los esposos, al fin pícaros a quienes no les duele romper reglas ni las críticas que esto les pudiera acarrear, ceden terreno a la mujer. Y esto viene desde Lázaro quien cómodamente comparte a su mujer, con tal de que lo dejen en paz. Lázaro le hereda a Justina y a Moll el poder. Ese es el gran diálogo que sostienen Lazarillo, Justina y Moll. El mundo es el del más astuto, del más pícaro, sea hombre o mujer.

La inseguridad es, sin embargo, y a pesar de su arrojo, característica de la conducta de las pícaras cuando jóvenes, y atmósfera constante de su mundo al revés. Parte de su aprendizaje consiste, precisamente, en sobreponerse a esta sensación, así como a otras emociones que son manifestación de *debilidad* -trampa cultural favorita del machismo para justificar el abuso-. Cuando en alguna ocasión los parientes de Justina la humillan, ella guarda silencio “avergonzada”, pero después se desquita. La humillación y la vergüenza se transforman en energía creativa que la lleva incluso -y a Moll también- a narrar sus aventuras. Esta es una constante de los pícaros en general, pero las afrentas que las pícaras sufren corren, además, por cuenta de los hombres; de otros pícaros incluso. Dentro del sentimiento de inseguridad tenemos, por ejemplo, la envidia que Justina experimenta con su muy ornamentada burra y que le hace declarar como flaqueza de mujer (1977, 367). Otras la envidian a ella.

Moll por su parte sufre una gran confusión cuando su primer amante pone dinero en su mano para compensar favores sexuales. Moll siente moverse entre el amor y el interés, pero el dinero la tienta definitivamente en ese momento. Esta confusión la expresa en un estilo ligero, de frases balanceadas, equilibradas, que le dan un ritmo muy ágil a la narración y preparan al lector, poco a poco, para la escena climática del “crimen”:

I was more confounded with the money than I was before with the love, and began to be so elevated that I scarce knew the ground I stood on. I am the more particular in this that if it comes to be read by any innocent young body, they may learn from it to guard themselves against the mischiefs which attend an early knowledge of their own beauty. If a young woman once thinks herself handsome, she never doubts the truth of any man that tells her he is in love with her; for if she believes herself charming enough to captivate him, 'tis natural to expect the effects of it.(25)

La forma de contrarrestar la inseguridad o la incertidumbre es, según Justina, la superioridad de ingenio y de obra aunque ésta sea “por palabra y por escrito” (1977, 457), - argumento que Moll respalda ampliamente-. Puede observarse cómo esa palabra, ya sea oral, escrita, inexistente (silenciosa), lastimera o ‘prestada’ modifica al género literario, expande sus posibilidades de hacer públicas las esferas más íntimas de los personajes. Muchos personajes masculinos aprenderán más tarde de este par de pícaras a expresar cuestiones anímicas en la novela, no sólo en el drama. Las mujeres aprenden, a su vez, a vencer la debilidad y el miedo, cuando menos en la ficción.

Las pícaras son mujeres fuertes, que caen y se levantan una y otra vez, que pasan por alto humillaciones que otras mujeres no soportarían, y sin embargo tienen momentos de gran depresión: Desde que recibe el golpe del jarro en la espalda, Justina queda muy dolida por esta actitud y deja de llorar –sólo puede fingir que llora y derramar alguna lágrima con gran trabajo-. Sin embargo, esa actitud le da carácter, norma su conducta y sus sentimientos a partir de entonces. Lo que sí le provoca llorar, en una mezcla de angustia e impotencia, es el hecho de que sus hermanos la despojen de su herencia junto con las demás mujeres de la casa que no hacen nada por impedirlo. No llora la muerte de sus padres, llora el desamparo. Moll igualmente, se siente deprimida en extremo ante la idea de quedarse sin dinero, y pasa, como hemos visto, del temor a la locura en cosa de minutos.

Las pícaras contrarrestan y transforman sus inseguridades y depresiones en triunfos a su favor. Moll, por ejemplo, se las ingenia para ser transportada a Virginia, donde encontrará la libertad, escapará de la muerte y hará muy buenos negocios. Ellas dominan sus emociones, no las ocultan ni las reprimen, las controlan ante la presencia, entre otros estímulos, del dinero: el ídolo de una nueva sociedad en gestación. Ejemplos de este dominio lo tenemos cuando Justina se enfrenta al fullero o cuando Moll comparece ante la corte.

Tradicionalmente a los caballeros no se les permite expresar los sentimientos; sienten miedo, impotencia, pero eso no es bien visto por la sociedad y menos en esos tiempos. Muchos resuelven la inseguridad o el temor expresando enojo, una emoción equivocada. En el pasado, cuando Jemmy, pretendiente de Moll, se da cuenta que ha cometido un error por culpa de una cómplice y supuesta hermana, sufre un ataque de ira por haberse casado con quien creía ser una mujer muy rica y reacciona violentamente:

He...flew out in the most furious pasión that ever I saw a man in my life, cursing her and calling her all the whores and hard names he could think of, and that she ruined him ...He then added, directing his speech to me, that she was non of his sister, but had been his whore for two years before...and in his raving he swore he would let her heart's blood out immediately, which frightened her and me too (131).

En otra ocasión el mismo Jemmy, marido de Moll, es llevado a la prisión donde ésta se encuentra recluida. Para poder verlo, la pícara finge que va a testificar en su contra. Cuando los enfrentan se desata toda una gama de emociones derivadas de que, en ese momento, la mujer tiene todo el poder:

“My dear,” said I, “do you not know me?” He turned pale and stood speechless, like one thunderstruck, and not able to conquer the surprise, said no more but this...he cast up his eyes towards me and said, “How could you be so cruel?...to come to me,” says he, “in such a place as this –is it not to insult me? (262)

En ambos casos, Moll logra con su discurso persuasivo hacer que el hombre reflexione, medite las cosas, se tranquilice, cambie de opinión, se alegre y siga al pie de la letra las instrucciones –siempre acertadas- de la pícara. Su docilidad, su buena disposición para escuchar a Moll y la fascinación que el discurso de ésta ejerce sobre Jemmy lo llevan, al final de la novela, a compartir el triunfo -y las ganancias- con su pareja.

Moll vuelve corderos a las fieras más peligrosas. En los matrimonios de pícaras y pícaros hay una aceptable equidad de género; el poder y el dinero se comparten, así como el oficio, el ingenio, los secretos. Ambos trabajan, aportan, disfrutan y se apoyan mutuamente. Ambos dialogan y viven juntos sus silencios, lágrimas y picardías. Sin una honra que defender, los hombre pícaros pueden llorar o guardar silencio a voluntad: “He told me with great concern, and I thought I saw tears in his eyes, that he would not touch it (Moll’s money). Y callan para escuchar a la mujer, o para reflexionar después que ellas han hablado: “He shook his head and remained silent (133).”

Y si el contenido picaresco parece tan actual, los aspectos formales no se quedan atrás. López de Úbeda, por ejemplo, interviene constantemente en *La Picara Justina*, pasando por encima de su narradora ficcional: “Mil años ha que hice esta obrecilla...más ¡ay! Que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina. Vayan con Dios que estábamos hablando yo y el papel de culebrilla” (1977, 129). Como puede verse en el mismo ejemplo, a veces dialoga con el papel, o con la pluma, y en otras ocasiones lo hace con un lector explícito, con el que incluso discute modificaciones a la forma o al contenido de la novela. Todo esto con el propósito de divertir: (“Dirásme: -Pues ¿cómo se partió Justina tan de súpito?-. Aguarda, amigo interrogatorio, verás que tomé gentil carrera para el salto...” 1977, 632). La ambivalencia que existe en Justina y en Moll –y que hemos mencionado en distintas ocasiones-, también habrá de prefigurar a novelas más modernas.

Por lo que respecta a Moll, nunca se puede asegurar cuáles son sus auténticos pensamientos. Lo mismo abandona a sus propios hijos, que critica a las autoridades inglesas por no cuidar de los huérfanos; o bien se compara favorablemente con cierto grupo de

hombres viciosos y desobligados a quienes no les importa que su familia muera de hambre. Moll se pronuncia a favor un entorno familiar como medio de estabilidad económica, social y moral y, sin embargo, no es capaz de conservar una familia propia, en parte porque la vida no se lo permite. Una y otra vez pierde sus nexos filiales y no es sino hasta el final de la novela cuando logra la estabilidad con un marido a modo, pero sin hijos; nunca los busca, excepto al que la salva económicamente. En alguna ocasión, Moll regresa a Colchester -lugar donde pasó toda la infancia y juventud- y pregunta por el paradero y suerte de todos los miembros de su familia adoptiva -incluido el antiguo amante- pero jamás se acuerda de sus propios hijos que quedaron en poder de los abuelos al morir el primer esposo. ¿Descuido de Defoe? Probablemente, pero incide de forma contundente en la percepción que se tiene de Moll Flanders a partir de ahí.

En la picaresca en general, los pícaros hablan de sus aventuras, de sus hazañas y no se detienen a “mostrarnos su alma” -como dice e intenta Justina, de quien vemos si acaso sus mañas-. Las obras, además, quedan abiertas a muchas aventuras más. Si bien *Moll*, *Justina* y *Lazarillo* culminan con sus respectivos matrimonios picarescos, existe siempre la posibilidad de que un nuevo capítulo pudiera abrirse (de ahí la existencia de nuevas versiones del *Lazarillo* en una franca invitación a la parodia).

La condición de obra abierta es característica del tiempo de pícaros. Es muy común en estas novelas que el pícaro o la pícaro mencione que ha omitido contar muchas de sus hazañas. Respecto a la Moll escritora, Defoe nunca nos va a dar “the worst part of her expressions... To this purpose some of the vicious parts of her life, which could not be modestly told, is quite left out” (v, vi). Queda establecido que las partes recortadas u omitidas en las novelas de pícaras se refieren principalmente a la obscenidad y a la vida priápica. Defoe hace uso de la abreviación para no narrar episodios aún más pecaminosos de la vida de Moll, creando, amén de economía, una atmósfera de mayor vileza rodeando a la pícaro En Moll ya no se narran todas sus aventuras “criminales”, sino sólo aquellas “que se pueden contar”; las demás son impublicables. Esto abre la obra, la deja inconclusa. El final es ambiguo también: Moll se vuelve penitente “but not so extraordinary...” (ix).

El temperamento austero habitual de Moll Flanders contrasta con el desenfreno al que se entrega en muchas de sus acciones. La pícaro vieja, experta, escritora contrasta con la Moll de la acción. Moll parece ver -y Justina también- la vida picaresca como una etapa, como una

transición -¿cómo un ciclo?- hacia la estabilidad que en una mujer de esa época sólo puede conseguirse a través del matrimonio, con un buen marido que la proteja -y la trate bien, las pícaras son exigentes y no se dejan humillar tan fácilmente-.

En el cambio de género a género, la picaresca pasa de una marcada misoginia, a una postura un tanto ambigua que parece favorecer a la mujer y hay una indudable simpatía por las pícaras (disfrazada comprensiblemente de condena moral o de ironía). Esto descubre una veta importante para comenzar a reunir y presentar material de la conciencia femenina. Por ejemplo, ideologías aparte, el destino y el cuidado de los niños huérfanos -e incluso el de los que no lo son- es, a pesar de todo, a pesar de ella misma, una constante preocupación en Moll, que no ocurre con los pícaros hombres. Se le concede a la mujer de ficción, incluso a la más pícara, una conciencia social que poco tiene que ver, en este caso, con el llamado instinto materno.

La estigmatización de género queda descubierta y expuesta al juicio del lector, bajo la apariencia de simple y llano divertimento. El primer efecto cómico que provoca Justina es la mención, desde el prólogo mismo, de las intenciones de este personaje femenino por escribir sus memorias: “Empezaba yo a contar mi historia cuando llegó un fisgón llamado Perlícaro (11)”. Nadie espera que la historia de una persona del pueblo y mucho menos una pícara pobre tenga ninguna relevancia, hasta el intento es, en esos tiempos, hilarante. Los lectores querrían saber de historias de caballeros y de amor “courtly”. Este proceso ‘creativo’ de Justina se ve interrumpido por el culto Perlícaro, quien a toda costa trata de evitar que la mujer escriba aludiendo que lo que va a narrar es abominable “pues no tiene prólogo ni título”, y sobre todo, la autora es una sinvergüenza, bruja y vieja. Estos tres adjetivos son de los más socorridos para descalificar al género femenino. Todavía no se escribe la historia y Perlícaro ya ha atacado su contenido y estructura. Sólo le falta mencionar el convencional estilo “grosero” al que modestamente aluden los escritores de la época, y que Defoe, en *Moll Flanders*, no olvida para nada y “corrige”, natural y literalmente.

López de Úbeda y Defoe subvierten la convención literaria de humildad autorial -que ya ha sido previamente objeto de ironía al atreverse el pícaro Lázaro a emplearla en su obra-. López la ignora, Defoe la lleva a ún más allá de la mención: se atreve a “editar” -a corregir- a la pícara y su estilo inconveniente, “grosero”, tanto temática como retóricamente.

Siendo Moll y Justina personajes humildes, mujeres, pícaras que por supuesto no tienen nada que ver con reyes, príncipes o demás nobles, deciden no sólo escribir sino publicar la crónica de sus hazañas como si la vida de un paria, y hasta de una prostituta, fueran algo digno de conocerse. Esta osadía tiene sus frutos: es tal el efecto novedoso –y cómico, habíamos dicho ya- que ver a estas ‘descocadas’ en roles protagónicos constituye un éxito de recepción ayer y ahora. La discusión que tiene lugar entre Perlícaro y Justina da cuenta de una reacción de sorpresa, envidia e indignación por parte del poderoso ante el atrevimiento de una mujer incursionando en terrenos masculinos y, además, de gente capaz, culta, letrada. Justina le responde con su “peculiar” estilo: primero con una fábula absurda y luego con “tales amenazas” que el hombre sale corriendo. En esta misma escena vemos el trastocamiento del duelo convencional de caballeros con Justina retando a Perlícaro con un arma diferente de la espada. Y al igual que la amante-cómplice-hermana de Jemmy, cuando éste amenaza con matarla, Perlícaro evade la confrontación huyendo despavorido.

Lázaro antes ha hecho pública la burla que de él hacen el arcipreste y la esposa, pero bajo el disfraz de convertir el duelo tradicional en un ridículo reto a “todo aquel que ofenda” a su mujer: “Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él” (145). Dicho sea de paso, con este juramento falso Lázaro deja en claro la opinión real que tiene de todas las mujeres de Toledo, no muy favorable, provocando la hilaridad con su generalización.

El “duelo” de Justina es mucho más irónico en cuanto a que se trata de una mujer contra un hombre. “Desde que se inventaron las armas –dicen en los pueblos- se acabaron los cobardes y se igualaron las fuerzas” y Justina se coloca, desde un principio, con su pluma - literaria y de tinta-, en equidad de condiciones. Los duelos de Moll Flanders ocurren en otro tipo de arenas, con otro tipo de armas, y –con excepción de las veces que sale embarazada contra su voluntad- siempre gana: la contienda y buen dinero.

Desde esta especie de prólogo inserto en el primer capítulo de *Justina*, así como desde el paratexto que introduce la obra, varias situaciones quedan claras: La estructura de la novela se basará –en cuanto a contenidos- en acciones de agravio y venganza (los agresores son casi siempre “machos” y las agresoras “mulas”), subversión o confirmación de prejuicios en contra de las mujeres, la exageración de adjetivos insultantes en contra de cualquiera que se interponga en los planes de la pícaro (la exageración burlona de las características de las

personas es un rasgo de suprema ironía; es un recurso retórico que vemos también en el *Lazarillo de Tormes* y forma parte del arte de la época, incluida la pintura), el descrédito y la burla pública de todo hombre que agreda a Justina (buen secreto revelado, además), la forma en que a partir de ahí Justina empleará para hacerse respetar, la falta de pulcritud en las decisiones estructurales y estilísticas en la redacción de esta novela pseudoautobiográfica. Todo esto se presenta aderezado con fábulas, chistes y comentarios de muy poca importancia, pero de gran efectividad para destacar el absurdo de todo el conjunto. De manera similar, Moll incurrirá en todo tipo de omisiones, confusiones, olvidos, que conforman el discurso esperado de una pícara, prostituta, convicta...mujer.

Fieles a su intención prioritaria de entretener, Justina y Moll no sólo desafían todo tipo de convenciones (religiosas, cortesanas, del amor noble, del lenguaje machista, de la estigmatización de género), sino que utilizan cuanto recurso estilístico tienen a la mano para causar la hilaridad y transformar el sentido original de esos discursos hegemónicos. Cuando Justina dice, por ejemplo, que Perlícaro entró como “perro perdiguero, suavemente, como si caminara pisando huevos”, López de Úbeda está calificando el enunciado, redefiniendo la oración. Su intención no es la convencional de precisión, sino de hacer más cómica la escena, y más grande el sobresalto de Justina quien no lo oye acercarse porque está muy concentrada escribiendo. Perlícaro le espeta, súbitamente: “te quieres parecer a “Santa Teresa, como si tú tuvieras las mismas devociones que ella nos contó de sí”. Justina contesta una vez más entre dientes: “cansada estoy de batallar con un necio, con un asno tan grande...” (1982, 16). Aquí vuelve a calificar al ‘necio’ como ‘asno’, y utiliza -como lo hará muchas veces más- la imagen de un animal muy común en la picaresca y hasta en sus antecesores: el burro.

Sin embargo, “el consejo que da un necio es como el oro, que no pierde su valor aunque se halle entre lodo y cieno. El consejo, aunque sea de un necio es de gran estima. Así que me aprovecharé del que me dio Perlícaro referente a que contase mi abolengo. ¡Y claro que lo voy a contar!” (1982, 16). Justina insinúa que si se puede aprender y divertirse con lo que dice un necio, mucho más se podría conseguir de una pícara de “raro ingenio” (1982, 7). Se puede aprender algo “hasta” de los consejos de una mujer. A partir de ahí Justina nos hace toda esa reseña de vida y milagros de sus pariente pícaros y sus estrategias de vida o de muerte. Justina es la estrella que absorbe toda la “justa” picaresca. Es la heroína de esa batalla constante que es la supervivencia.

La ambigüedad heredada del *Lazarillo*, acompaña a Justina desde la portada de su libro donde se ve a la pícara en la embarcación que dice “me lleva el gusto”. Ella emprende un viaje por mar, desafiando a la *tormenta* o a la *fortuna*, términos sinónimos en el léxico de la época. El significado puede ser uno, otro o ambos. No importa. La ambigüedad es parte de la esencia de picaresca desde el *Lazarillo* a quien más que fortuna, fuerza y maña llevaron “a buen puerto” (37). Pero a Justina la lleva el gusto y el gusto debe llevar a sus lectores también.

El tipo de metáfora como aquella de la literatura como navegación o justa guerrera (picaresca) es de carácter prosaico, según Bajtín, y apunta también a llamar la atención del lector sobre lo inadecuado, exagerado, chusco o ridículo del asunto. Cuando Justina describe, por ejemplo, a alguna persona para denostarla no duda en recurrir a la metáfora prosaica: “los anillos de sus manos eran verrugas” (1977, 553).

Prosaicas son también las anécdotas chistosas del hablar absurdo de los pícaros:

Mi tatarabuelo...por entretener a la gente y, por hacer gracia, dijo como si fuera gitano:

-¡Garda la bulza!

Es como decir <<¡guarda la bolsa!>>. Oyólo un hombre y, creyendo que de veras le querían robar su dinero, lanzó un torniscón que le derribó al titiritero un par de muelas y, de vuelta, el sombrero que tenía en la cabeza.(18)

El efecto cómico se acentúa por la traducción obvia de “garda la bulza” y la especificación ociosa de que el sombrero lo tenía en la cabeza. O bien simplezas como cuando dice: “Nabico de Sorna” en vez de Nabucodonosor, son parte de los chistes de Justina, quien confiesa que una vez que empieza, no sabe como parar y que está consciente de que algo que en un principio causa hilaridad, puede aburrir más tarde:

Pero sucedió que, al tiempo que reían, iban envidiando mis agudezas y resfriando la risa hasta morir de puro fría. Yo no me daba cuenta de que no era ya tiempo de hacer gracias y, con motivo de preguntarles a ver si sabían por qué a Baco lo pintaban con una mona, un primo mío me dijo:

-Justina, dos cosas voy a contestarte: una, que eres como un pistolete italiano, que apunta a los pies y da en las narices, pues tu pregunta tiene doble intención; otra, que si alguien merece el nombre de mona eres tú, que tienes la bota de vino al lado... (36)

Coincide aquí el estilo de la narración, con la anécdota y el efecto que ésta provoca tanto en los primos de Justina como en los lectores.

Pero también los sucesos verdaderamente trágicos como la muerte de los pícaros ocurren en una especie de anticlímax que, en vez de hacer llorar hace reír. En la noche de truenos en que muere la vieja morisca, en vez de aumentar el temor de Justina a la muerte, el deceso de la mujer la tranquiliza. De inmediato se pone a saquear lo que puede obteniendo de ahí su dote y los recursos necesarios para hacerse Justicia. El dinero, para una mujer, significa libertad y equidad:

En fin, que de una y otra forma, aseguré mi herencia, por lo que se puede decir que no ha habido en el mundo lloradora mejor pagada que Justina... (109)

...Con la ayuda que la herencia representó concluyó el pleito con sentencia a mi favor Partí de Rioseco a Mancilla en burra propia, con sentencia favorable y con trescientos Ducados poco más o menos. ¿Qué te faltaba Justina, sino sarna? Iba cantando... (113)

En *Moll Flanders* el anticlímax es una figura recurrente en la narración. En el momento terrible de la antesala de la muerte un sacerdote intenta convencer a la pícara de que se arrepienta. La hace reflexionar sobre la vida pecaminosa que ha llevado, y tiene lugar ahí una discusión en la que Moll muestra momentos de arrepentimiento mezclados con la esperanza de que Dios le ayude a que le conmuten la pena de muerte. Los pasajes son intensos y por momentos Moll parece haberse convencido totalmente y hasta estar dispuesta a aceptar su terrible destino, pero siempre hay una velada expresión de conveniencia, de cierta hipocresía, que nos devuelve al carácter ambiguo característico de la picaresca, creándose así el consiguiente efecto humorístico. Veamos estos pasajes:

A su llegada a Newgate Moll es abordada por un capellán que pretende consolarla, pero sólo consigue el efecto contrario:

The ordinary of Newgate came to me and talked a little in his way, but all his divinity run upon confessing my crime, as he called it (though he knew not what I was in for), making a full discovery, and the like, without which he told me God would never forgive me; and he said so little to the purpose that I had no manner of consolation from him; and then to observe the poor creature preaching confession and repentance to me in the morning and find him drunk with brandy by noon –this had something in it so shocking that I began to nauseate the man and his work too by degrees for the sake of the man; so that I desired him to trouble me no more (245-246).

Más adelante Moll entra en contacto con un sacerdote que sí logra conmoverla y la acompaña en un momento muy doloroso –ella va a morir pero parece estar totalmente

confortada, arrepentida y puesta en manos de Dios-, sin embargo el ministro *no* se queda con ella a pasar la noche en prisión:

The good gentleman was so moved with a view of the influence which he saw these things had on me that he blessed God he had come to visit me, and resolved not to leave me until the last moment. It was no less than twelve days after our receiving sentence before any were ordered for execution, and then the dead warrant, as they call it, came down, and I found my name was among them. A terrible blow this was to my new resolutions; indeed my heart sunk within me, and I swooned away twice, one after another, but spoke not a word. The good minister was sorely afflicted for me and did what he could to comfort me with the same arguments and the same moving eloquence that he did before, and left me not that evening so long as the prison-keepers would suffer him to stay in the prison, unless he would be locked up with me all night, which he was not willing to be (256).

Otro momento anticlimático sucede cuando Moll expresa sus dudas sobre su arrepentimiento:

I had a weight of guilt upon me, enough to sink any creature who had the least power of reflection left and had any sense upon them of the happiness of this life or the misery of another. I had at first some remorse indeed, but no repentance; I had now neither remorse nor repentance. I had a crime charged on me, the punishment of which was death; the proof so evident that there was no room for me so much as to plead not guilty. I had the name of an old offender, so that I had nothing to expect but death, neither had I myself any thought of escaping; and yet a certain strange lethargy of soul possessed me. I had no trouble, no apprehensions, no sorrow about me; the first surprise was gone...I was become a mere Newgate-bird, as wicked and as outrageous as any of them... (246-247)

Antes, como antecedente de su propia reacción, Moll había mencionado el comportamiento de una mujer a punto de ser ejecutada y su propia reflexión al respecto:

“Well,” says I, “and are you thus easy?” “Aye,” says she, “I can’t help myself. What signifies being sad? If I am hanged, there’s and end of me”. And away she turned, dancing, and sings as she goes, the following piece of Newgate wit:

“If I swing by the string,
I shall hear the bell ring,
And there’s and end of poor Jenny.”

I mention this because it would be worth the observation of any prisoner who shall hereafter fall into the same misfortune and come to that dreadful place of Newgate -how time, necessity, and conversing with the wretches that are there familiarizes the place to them, how at last they become reconciled to that which at first was the greatest dread upon their spirits in the world, and are as impudently cheerful and merry in their misery as they were when out of it... (244).

Este anticlímax que caracteriza a la novela picaresca es aprovechado genialmente por las pícaras mujeres, quienes explotan su mayor libertad para la expresión de sentimientos más íntimos, de estados afectivos que provocan conmoción, llanto. López de Úbeda lo intenta con anterioridad, si bien de forma más burda, con un humor menos fino que el de Defoe. Estas escenas que acabamos de comentar se ven desprovistas del pathos esperado. Cervantes lo hace también. El pretendido efecto doloroso, solemne, se convierte en una situación prosaica, desprovista de toda conmoción; cuando Don Quijote se está muriendo y Sancho, el ama y la sobrina comen y beben esperando la herencia.

Moll no tiene el recurso del embarazo para salvarse de la muerte y ser transportada a las plantaciones. Pero posee dinero, parte del cual procede de su madre, quien así devuelve a Moll el favor que ésta le hiciera un día, salvándole la vida con su futuro nacimiento.

Justina, hemos visto, se construye no sólo a partir de la codificación de elementos estructurales del *Lazarillo de Tormes*, sino estilísticos también, subvirtiéndolos, modificando el género literario e insistiendo en esta estigmatización del género femenino consciente o inconscientemente.

“Quise mal al mal ciego” -dice Lázaro (51). Este equilibrio sintáctico y conceptual que proviene en forma natural de la retórica popular, hace muy ligero y memorable el discurso que caracteriza a este personaje. El efecto es agradable. En Justina se da esa misma simetría en muchas ocasiones, pero el efecto es diferente. Hay una escena en la que Justina chantajea a un maleante que se dice ermitaño y le dicen el Pavón. Cuando éste le niega una caridad Justina dice: “Respondióme y díjome muchas cosas..., (pero) sólo colegí que, en buen romance, me aconsejaba que muriese de hambre en amor de Dios;... dijo que tenía gota y no podía andar; y cuanto a darme de su dinero, que él no lo tenía” (1977, 435).

Hasta aquí Justina reproduce los argumentos sintácticamente bien equilibrados de la conversación, pero en cuanto la pícara le comenta al Pavón que viene el corregidor a aprehenderlo el hombre entra en pánico, comienza –según Justina- a reflexionar, se altera, y el estilo de la narración también pierde equilibrio: “Él en oyendo corregidor de cerca de León, criado del Almirante, luego sospechó (como culpado y temeroso) si era el de Mansilla y preguntóme: ... ‘¿Es Mansilla?’ Respondíle: -Sí, sí, sí, ese es el pueblo... él se inquietó y azoró... porque se le traslució que le venía a buscar y a prender” ... “A esto le respondí:- Padre, el corregidor dice que vendrá al mesón esta noche” (1977, 436-437). Justina presenta

una situación hilarante. En otra ocasión Justina narra el “velorio” de su padre en este modo de vaivén, ágil y atractivo:

Con el muerto dejamos un perrillo para que lo cuidara; pero en cuento olió la carne, comenzó a ladrar por salir; viendo que no le abríamos se fue a quejar a su amo que estaba tendido en el duro suelo; como no le oía, el perrillo se le acercó más a la oreja y, como vio que no le hacía caso, comenzó a tirarle de ella hasta que se la arrancó de raíz y la tragó. Por si oía del otro lado, acudió a la otra oreja... (25)

En este párrafo, además, Justina hace uso de la tradicional transferencia de cualidades -y responsabilidades- humanas a un animal, con los efectos de “humor” -negro- deseados, pues en realidad es ella quien interpreta la acción del perro. Cuando muere la madre, Justina y sus hermanas “transfieren” sus obligaciones de duelo, ya no al “perrillo”, sino a unos niños:

Mi madre murió con el gáznate tapado por flauta de longaniza...lloré algo su muerte, no mucho...Misas tampoco le dijimos muchas...partimos una hogaza (de pan) entre más de mil (niños de la doctrina), lo que suponía de mil misas para arriba. Del dinero que había en casa no nos atrevimos a gastar nada en cosas de iglesia, porque como no había sido ganado limpiamente temíamos ofender a Dios (27).

Lo obvio es que las hijas no querían malgastar el dinero en algo inútil. Y poco les dura el gusto porque luego vienen los hermanos hombres a quitarles todo. Queda aquí testimonio de la impunidad con que los hombres abusan y roban a sus propias hermanas, apoyados en su fuerza y el poder que les da el miedo que las mujeres les tienen.

El llorar vino después, cuando vinieron de Italia mis hermanos, rotos de vestido y de vergüenza. En seguida se apoderaron de las llaves de la casa, entraron en habitaciones y desvanes y abrieron huchas y arcas. No tuvimos más defensa que soltar la rienda al lloro... (27)

En este ejemplo lo que se transfiere ahora es el dinero del débil al poderoso, la hacienda de las mujeres a los hombres que vienen de fracasar en la guerra. Esta situación es la que echa a Justina a andar el camino. “Justina busca justicia”, podría ser la frase que resumiera esta crónica de una hazaña picaresca. A partir de ahí Justina no volverá a someterse al dominio de ningún hombre. Pero no actuará visceralmente, ella tiene un plan y lo llevará a cabo.

Ese episodio, al mismo tiempo y para hacer evidente la esencial ambigüedad de la picaresca, da cuenta del principio de la degradación moral de Justina: Como Lázaro, golpeado

en la cabeza por el toro de piedra y la maldad del “mal ciego”, Justina emprende el camino con un “tapón en los ojos” y despojada de su herencia. El “tapón” es a un tiempo la ausencia de lágrimas por la agresión del padre y la marca más fuerte de su carácter firme e indomable. El robo de su herencia es su motivación para lograr justicia.

Moll Flanders, engañada por un hombre y vendida a otro es echada a la calle “felizmente” despojada de los hijos que tuvo con un hombre bueno, pero a quien ella no amaba. Ese “felizmente” es una expresión mucho más impactante y dura que el “tapón en los ojos” de Justina. Ese “felizmente” da cuenta del daño moral que Moll ha sufrido y su transformación en un ser egoísta, calculador, preocupado únicamente por su propia supervivencia.

La degradación moral es rasgo característico de la necesaria ambigüedad picaresca. Es inútil discutir si el pícaro es malo o bueno. Los pícaros son seres muy dañados moral y psicológicamente, y en el caso de las mujeres, estigmatizadas además por cuestión de género. Sus valores son diferentes. El satisfacer las necesidades primarias pasa a ser preocupación fundamental. Conseguir o no afectos, amor, es ya algo secundario.

Y aunque, paradójicamente, Justina invoca a la justicia, dicho valor es sólo para su beneficio y tiende a mezclarse mucho con la venganza. Justina y Moll llegan incluso a hacer daño incluso a aquellos que no les han causado ningún perjuicio. La pícara está muy consciente de esta situación cuando se ensaña con Sancha Gómez. Exagerando los adjetivos vituperativos en contra de la pobre mujer que no hace más que confiar en ella, Justina dice:

Era la dueña deste mesón viuda de dos maridos... Parecióme algo coja, y no lo era, sino que las gordas siempre cojean un poco, porque como traen tanta carne en el peso, nunca pueden andar tan en el fiel, que no se desquilate una balanza más que otra... Y esta era gorda en tanto extremo, que de cuando en cuando la sacaban el unto para que no se ahogase... (1977, 551-552)

Yo la tuve un adarme de compasión, y quisiera acudir a su consuelo viendo lo que por ella pasaba. Verdad es que, si alguna era mi compasión, mayor era la pasión que yo tenía por mirar en cuál lugar ponía la mesonera el tusón, digo el cordelejo untado, con... la llave de la alacena... (1977, 560)

Justina abusa de Sancha, la engaña, y añade al final: “Muchas veces se me ha acusado de esta gatada y estoy bien en que me culpen...bien sé que es gran pecado... pero excusable, (pues) procede de la necesidad de comida y sustento...” (1977, 574). Siguiendo este código sui géneris donde el delito está justificado, Moll dirá más tarde: “Give me no poverty, lest I steal”.

Ambas pícaras superan con creces al pobre Lázaro cuyo delito mayor es alegrarse de que haya velorios para poder comer.

Justina y Moll compiten con las novelas de delincuencia y con las picarescas de hombres desde su perspectiva especial y desde un punto de vista supuesta, pero convincentemente, femenino. *Justina y Moll* constituyen un esfuerzo importante que influye en la modificación de las convenciones literarias, sociales y hasta educativas de sus respectivas épocas. Ambas contribuyen –como sus contrapartes masculinas- a subvertir la obligación tradicional de la narrativa –hasta entonces- de preservar el conocimiento de hazañas famosas y novedosas generalmente de hombres poderosos; pero a partir de ellas, las hazañas famosas y las novedades en la literatura estarán a cargo también de las heroínas -¿antiheroínas?- mujeres desde la narración y el papel protagónico principal y se deja abierta la invitación para que las autoras se animen a continuar la obra de los Chaucer, Rojas, Defoe y López de Úbeda.

CONCLUSIONES

Hay signos en cada novela picaresca que sólo tienen sentido en el mundo al revés y que se nos presentan también a través de la risa y/o la ironía. Sólo así podemos nosotros, los del mundo “como debe ser”, comprender las motivaciones de los pícaros. Esos elementos semióticos son, por ejemplo, la burla, los chistes ramplones, la pluralidad discursiva, el carnaval. Las leyes que rigen al mundo objetivo se rompen, se violan. El carnaval es el mecanismo que nos presenta al pícaro en plenitud; es el “mundo al revés” donde las máscaras y la apariencia constituyen la realidad. El mundo objetivo real se ve subvertido por ese otro mundo bizarro. Las reglas se rompen mediante lo cómico, lo chusco, lo absurdo. En el caso de la novela, la risa a la que nos referimos es la de la gente común, una risa con gradaciones que van desde lo reverencial hasta lo ridículo.

El pícaro es en gran parte producto de una sociedad injusta que tarde o temprano lo lleva a delinquir. El criminal, en cambio, es un ser desalmado que tiene una predisposición -incluso genética- para el delito y puede no ser, necesariamente, una persona pobre, indigente, necesitada. Las cárceles están llenas de pobres pícaros. Los delincuentes reales, los verdaderos asesinos andan sueltos.

Pese al carácter tradicionalista de la novela picaresca en cuanto a convención y estructura, la subversión tanto ideológica como formal es evidente. El cambio de pícaro a pícaro descubre esta doble cara del género literario, a la vez que activa una interesante perspectiva de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, partiendo desde los seres más desamparados. Un enfoque de tal naturaleza, un enfoque de género en términos de sexo, puede constituirse como categoría de análisis de aquellos textos literarios donde una mujer participa como escritora, narradora, editora, o personaje principal, aun cuando su génesis provenga de la pluma de un hombre. Esta categoría -que pretende ir un poco más allá del ejercicio lúdico con el doble significado de la palabra *género* en español- presenta una alternativa interesante a la pretensión arriesgada y muy difícil de tratar de probar la existencia de un lenguaje distintivamente “femenino”, empresa donde las variables -sobre todo las estilísticas- son infinitas, y donde, ni siquiera ciertos experimentos modernos sobre la búsqueda de la

identidad sexual autorial en textos ficcionales, no ficcionales y hasta en los llamados *WebBlogs* (formas nuevas y populares de comunicación en *internet*) han tenido mayor fortuna. La picaresca pasa así, de una marcada y evidente misoginia, a una veta importante para recoger y presentar material de la conciencia y de la voz femenina, así como nuevos cauces de expresión.

López de Úbeda y Defoe conocen bien la convención picaresca y la transgreden al incorporar a una mujer en el papel protagónico, abordando con ello un asunto de construcción sociocultural valorativa -voluntariamente o no- de la diferencia sexual. Justina y Moll dejarán definitivamente el papel de testigas al asumirse como protagonistas de un discurso nuevo que abarca más esferas de la vida y la sociedad humanas que se extienden más allá de las aventuras cotidianas a los terrenos del sexo y de la noche.

Ambas novelas, amén de imitar el género lo transforman. Después de leer estas dos obras ya no es posible volver a mirar al Lazarillo de forma igual. Surge entonces toda una serie de cuestionamientos sobre los personajes del Lazarillo, se le da una nueva importancia, por ejemplo a la mujer de Lázaro ¿es una pícara o una prostituta? Las fronteras genéricas -sociales y sexuales- donde tiene lugar la pluralidad discursiva, la polifonía se cruzan inevitablemente.

Y pese a todo lo dicho, si alguna palabra puede definir la narrativa picaresca, esa es la ambigüedad, que puede hacerla ver seria o absurda, crítica o complaciente, misógina o a favor de la mujer, moralista o corruptora. Lo mismo sucede con su tipo característico: el pícaro o la pícara. Es por esto que la parodia es el recurso privilegiado de este género, con su estrategia favorita: la ironía y sus dos efectos contundentes: la transformación y la risa

BIBLIOGRAFÍA

- Alter, Robert. 1965. *Rogué's Progress, Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Anónimo. 1976. *Lazarillo de Tormes*. México: Aguilar. (Fecha original 1554).
- Bajtín, Mijail. 1968. *Rabelais and his World*, trad. Héléne Iswolsky, Cambridge, Mass: MIT Press.
- _____ 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin y Londres: University of Texas Press.
- _____ 1986. *Speech Genders, and Other Late Essays*, trad. Vern W. Mc. Gee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin y Londres: University of Texas Press.
- Bataillon, Marcel. 1969. *Pícaros y picaresca: La pícaro Justina*. trad. Francisco R. Badillo. Madrid: Taurus ediciones.
- Beristáin, Helena. 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bubnova, Tatiana 1987. Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La lozana andaluza. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas).
- Carrter, Lázaro. 1960. *Tres historias de España. Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache y Pablos de Segovia*. Discurso. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cazés, Daniel. 2005. *La perspectiva de género*. México: UNAM.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. EUA: Princenton University Press.
- Defoe, Daniel. 1981. *Moll Flanders*. Nueva York: The New American Library. (Fecha original 1722).
- Dekker, Thomas y Middleton, Thomas 2001. *The Roaring Girl*. Oxford World's Classics, Oxford, Inglaterra: Oxford University Press Inc.

- Genette, Gérard. 1977. "Discours du récit", *Figures III*, París: Seuil.
 _____ *Palimpsests, Literature in the Second Degree*, EUA: traducida por la University of Nebraska Press.
- _____ 1979. *Introducción a l'architexte*, París, Seuil (Poétique). p. 87
- González, Israel. 2000. Reseña del libro *La Sabiduría de los Idiotas*, de Hernán Lavín Cerda. México: "Parentesis", p. 83 Año 1, Número 2.
- Hutcheon, Linda. 1986. *A Theory of Parody The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres, Gran Bretaña: Methuen and Co. Ltd.
- _____ 2006. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge. p.p. 21-22
- López de Úbeda, Francisco. 1977. *La Pícaro Justina*, Edición preparada por Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional.
- _____ 1982. *La Pícaro Justina*, Madrid, España: Everest. (Fecha original 1605).
- Nagy, Silvia, 1995. "Del 'indio pendejo' al 'indio legítimo': La subversión del poder mediante la parodia en 'Mi tío Atahualpa' de Paulo de Carvahlo-Neto", Ensayo "prepared for delivery at the 1995 meeting of the Latin American Studies Association, The Sheraton Washington, September 28-30.
- Rose, Margaret A., 1995. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press.
- Souiller, Didier, 1980. *La novela picaresca*, Trad. Beatriz Pillado-Salas, Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica
- Trousseau, Raymond, 1965. *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de Méthodologie*. Lettres Modernes, París.
- Rivera, Amalia, 2005. "La genial misoginia del descubridor de la relatividad", Triple Jornada. México: suplemento mensual de *La Jornada* No. 78, lunes 7 de Febrero.
- Weisstein, Ulrich, 1968. *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington y Londres: Indiana University Press.
- Wellek, Austin y Warren, Rene, 1974. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.