

***DIABLO GUARDIÁN Y LA PERVIVENCIA DEL GÉNERO DE NOVELA  
PICARESCA***

**LUIS JULIÁN LEÓN CASTELLANOS**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ, ENERO DE 2012**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

**DECANO ACADÉMICO**

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

**DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

Liliana Ramírez Gómez

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

Jaime Andrés Báez León

**Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:**

**“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.**

Dedico esta tesis de grado a mi Papá y al amor con que me ha acompañado siempre y me ha enseñado a crecer entre los días y a despertar tantas nuevas miradas a cada momento. Lo quiero mucho Papá.

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias Papá por absolutamente todo, por el apoyo incondicional, por los consejos, por cada minuto que hemos compartido juntos, por enseñarme tantas cosas. Papá, cada palabra suya tiene para mí un valor infinito.

Gracias Pao por el cariño con que siempre apoyaste e incentivaste el desarrollo de este trabajo, por indicarme la ruta para llevar a cabo este esfuerzo con alegría y paciencia, por confiar siempre en mí, por tu compañía tan especial para mí.

Gracias a mis amigos del colegio, a mis amigos de barrio y a mis amigos de la universidad, en general a las personas que me han acompañado siempre y que llevo en mi corazón. Gracias por las horas excelentes que también hacen parte de esta etapa.

Gracias tía por estar siempre pendiente de mí y por apoyarme todos estos años.

Gracias a mis amigos David Alvarado y Cinthya Quintero por sus consejos y comentarios que fueron tan importantes para resolver varias dificultades en la elaboración del primer apartado de este texto.

Gracias a mi director de tesis Jaime Báez que siempre guió el desarrollo de esta investigación con orientaciones oportunas, nuevas lecturas, correcciones, comentarios, conversaciones. Gracias por resolver mis dudas aun en las fechas más insólitas.

## **TABLA DE CONTENIDO**

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>1. Descripción de un modelo generativo de la Novela Picaresca</b>	<b>4</b>
<b>2. La Vida Pícara de Violetta</b>	<b>40</b>
<b>3. Violetta y Pig; Corvette, Diablo Guardián</b>	<b>69</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>78</b>
<b>Referencias</b>	<b>81</b>
<b>Epílogo</b>	<b>86</b>

## Introducción

El primer ejemplo del género de Novela Picaresca aparece en el siglo XVI con el *Lazarillo de Tormes*. A pesar de los siglos, de los cambios sociales y espirituales que ha sufrido la humanidad, a pesar de la extensa historia que existe desde entonces hasta el siglo XXI, aún hoy día reconocemos obras que nos revelan rasgos claramente diferenciables como picarescos. ¿Qué tipo de influencia podemos reconocer en estos textos? ¿Es posible y pertinente pensar en Novelas Picarescas escritas hoy día? ¿Es oportuno relacionar a una novela escrita en el siglo XXI con un género novelesco que apareció en el siglo XVI y tuvo su auge principal durante el siglo XVII en España? Con este trabajo se pretende abordar el problema a que apuntan estas preguntas desde el conflicto puntual que existe en relacionar la obra *Diablo Guardián*, del mexicano Xavier Velasco, con la Novela Picaresca<sup>1</sup>. Los interrogantes formulados ahora serán retomados constantemente a lo largo de este texto desde distintos aspectos, para conformar una respuesta que interpreta la Novela Picaresca como un género con capacidad de desarrollo histórico del que siguen escribiéndose nuevas obras hasta nuestros días. Para esto, se reflexionará sobre cómo la capacidad generativa de la picaresca ha resistido el paso de los siglos y posteriormente se analizará la novela señalada desde la perspectiva del género antes descrita.

Se hace necesario, para estudiar la manera en que *Diablo Guardián* se relaciona con el género de Novela Picaresca, hacer un estudio sobre sus obras principales y sobre la crítica que existe sobre el tema, para, seguidamente, poder analizar la posibilidad de la pervivencia del género. Asumiendo como hipótesis que la picaresca es viable en un amplio

---

<sup>1</sup> La relación de *Diablo Guardián* con la Novela Picaresca ha sido señalada por Claudia Macías Rodríguez en su artículo *El diablo guardián y la tradición picaresca*. Sin embargo, las relaciones que lleva a cabo la autora no pasan de ser comparaciones superficiales. Observa Macías cómo la obra es acorde al contexto de la globalización, subraya algunos motivos típicos de la picaresca en *Diablo Guardián*: el hambre, el robo. Señala además, en la obra, la crítica contra la institución religiosa y algunas particularidades del uso del lenguaje “descarado y esplendido” por parte del personaje (2008, primavera, s.d.). En su análisis, Macías Rodríguez comete un grave error al anunciar que “Violetta no cambia a lo largo de la novela”, esta afirmación es completamente errada si pensamos que a pesar de que en los pícaros su temperamento travieso es innato, todos sufren un desarrollo psicológico, y, en el caso de Violetta, este asunto se hace mucho más marcado por la escisión causada por su doble identidad.

rango de periodos históricos, se ha formulado la pregunta: ¿Qué mecanismos harían viable una supuesta pervivencia del género? En el desarrollo de ésta investigación se llega a una propuesta para responder a esta pregunta que abarca los términos de mito, herencia y estructura genéricos.

El mito genérico picaresco se planteará como un mecanismo binario: la relación destino-albedrío en la médula de la vida del pícaro, y se definirá como un dispositivo imaginario generativo. Resulta pertinente la descripción del mito picaresco como el conflicto destino-albedrío, al operar éste como una fuerza generativa de la diégesis picaresca, que por su naturaleza desemboca en una paradoja: los medios de que se vale el pícaro para superar su herencia, son los mismos que le llevan a perpetuarla. La pertinencia de esta definición del mito picaresco se encontraría en no partir de una enumeración de tópicos, sino en definir la fuerza generativa de la diégesis.

La estructura genérica se definirá como el estado histórico material del género, y será pensada como el mecanismo de expansión del mismo que relaciona los distintos receptores de los textos entre ellos y con la obras. La herencia genérica se describirá como el estado de la estructura genérica en la intelección del receptor-escritor de novelas picarescas. La exposición de este esquema hará posible asumir como viable no solo la pervivencia del género, sino también su renovación y expansión, formal y de contenidos, por medio de nuevas obras.

Por su particular conflicto destino-albedrío se expondrá a *Diablo Guardián* como una novela heredera del mito picaresco; por tanto, como una novela que podría ser entendida desde una interpretación que parta del género. Esto llevará a la pregunta sobre las particularidades de éste texto como novela picaresca, por lo que, en el análisis particular, se estudiará la relación que la obra crea entre la picaresca y la cultura de masas de consumo propia del mundo globalizado, que se ha reconocido como su contexto histórico, y, posteriormente, se estudiarán las innovaciones estructurales de la novela en relación al género.

El objetivo de esta tesis será demostrar cómo se puede plantear un modelo teórico que permita entender la pervivencia del género Novela Picaresca; para tal fin se desarrollará el concepto de “mito genérico” y, posteriormente, se problematizará el mismo leyendo una obra que nace en un contexto histórico muy distinto al de las primeras Novelas Picarescas: *Diablo Guardián*. Al mismo tiempo, se confrontará la obra y el concepto con algunas novelas que suelen postularse como aquellas que conforman la tradición picaresca.

## 1. Descripción de un modelo generativo de la Novela Picaresca

En este capítulo se introducirá el tema del género de Novela Picaresca, se definirá el mito picaresco y se planteará un modelo que propondrá una interpretación del dinamismo histórico del género. Éste modelo incluye la exposición de los términos “herencia genérica” y “estructura genérica”. Posteriormente, se expondrá la idea de la viabilidad del género en diversos contextos históricos, la idea de lectura entendida como el desarrollo de la vida del pícaro, y el asunto de la Novela Picaresca como autobiografía ficcional.

La Novela Picaresca aparece con el *Lazarillo de Tormes* a mediados del siglo XVI, constituyéndose como un fenómeno literario que surge bajo condiciones históricas que implican una serie de circunstancias adversas de diverso tipo para un grupo social específico al que pertenece y simboliza el pícaro, adversidades que se han mantenido por algún tipo de condicionamiento político o social. Su aparición implica el reconocimiento, por parte de un autor, de una brecha que ha ido apareciendo en su contexto histórico, por la que le es posible hacer una serie de señalamientos de tipo político, económico, social y moral, desde la narración autobiográfica de su personaje<sup>2</sup>. La Novela Picaresca tiene, entre los fundamentos de su origen, el reconocimiento por parte del autor de cambios sutiles o evidentes en la vida diaria de su entorno. Ésta identificación le permite llevar su experiencia individual de toma de conciencia sobre una realidad social, a ser, por medio de

---

<sup>2</sup> Javier Herrero observa con mayor detenimiento las discusiones en torno a la pobreza que se dieron a mediados del siglo XVI por parte de humanistas y teólogos, describiendo el ambiente social en que irrumpe el pícaro, quien se encontraría con un entorno literario en que predominaban las figuras del pastor y el caballero. Herrero afirma: “We can safely assert, then, that the *Lazarillo*, published in 1554, was composed at a time when the problems of poverty and vagrancy had captured the attention of most of the Spanish urban population”. “The change from the worlds of the shepherd and the knight to the world of the pícaro, from arcadia and chivalry to the desolate urban landscape of misery and hunger: from romance to irony- in fact, the Copernican revolution that produced a new genre- could only have been born of an upheaval that affected men’s lives and forced educated writers to see conditions they had so far ignored. This change stemmed from an increased awareness of human misery, which the urban growth of the Renaissance had made highly visible. The genius of the Spanish author of the *Lazarillo* consists in his having found the literary voice for such a profound transformation of European society. The *Lazarillo*, of course, did not annihilate the past, but it gave artistic form to the all-pervading crisis that was destroying the basis of the traditional order” (1979, octubre, p. 878, p. 884). La picaresca, en adelante, tendrá como inquietud principal confrontar la experiencia de un individuo con la crisis de la sociedad a que pertenece; este tipo de novela hará visibles las dificultades para el desarrollo individual de un personaje que resulta ser blanco directo de los conflictos sociales de su contexto histórico.

la vida del pícaro, una experiencia general para la sociedad. El autor tendría, por tanto, una mirada crítica adaptada a un artefacto textual que ha sido diseñado para tocar las fibras sensibles de los problemas sociales desde la individualidad de cada lector.

La Novela Picaresca es una narración desarrollada desde la perspectiva del pícaro, es la historia de la vida del mismo. El pícaro es, de alguna forma, un personaje proscrito. En la picaresca clásica del Siglo de Oro, la exclusión del personaje depende del deshonor<sup>3</sup>. La condición de este tunante es la de un vagabundo que encuentra en distintos tipos de infracciones de tipo moral o delictivo su medio de supervivencia y ascenso social. Es también éste síntoma de su carácter la forma en que deriva por los problemas de su sociedad. El servicio prestado a distintos amos y situaciones, mostrará cómo la necesidad lo forzaría a cometer faltas que reflejan, simultáneamente, el desamparo propio de su condición y el sometimiento al que lo ha confinado un medio social que a cada momento manifiesta sus propios vicios.

La anterior perspectiva se ajusta a las características propias del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; sin embargo, como expone Garrido Ardila, el caso de *El Buscón* de Quevedo, varía su orientación:

Utilizando la terminología empleada por los taxonomistas de la picaresca, habría que presentar a Lazarillo y Guzmán como personajes sujetos al determinismo, y a Pablos como el pícaro subordinado al albedrío que porfía en el picarismo. Con todo, estas diferencias, irreconciliables en lo aparente, hallan su justificación en las ideologías de los autores, que escriben a favor de tesis dogmáticas dispares, valiéndose de la poética comprometida, la cual, junto al protagonista pícaro que expone un caso, caracteriza el género picaresco por encima de otros rasgos de menor entidad. (2008, p. 237).

Por tanto, encontramos que en estas tres obras consideradas frecuentemente como las principales del género<sup>4</sup>, existe un hecho literario (*Lazarillo de Tormes*), que por medio de otro hecho (*Guzmán de Alfarache*), cobra vida como una dinámica con capacidad de desarrollo histórico cuya longevidad es impredecible. Ocurre el *Guzmán* como una

---

<sup>3</sup> Sobre esto afirma Maurice Molho: “Si el honor se hereda (la sangre noble inclina a la nobleza), el antihonor también se hereda. De tal padre, tal hijo. El pícaro nacido de padres viles está llamado a no ser más que lo que su linaje le permite ser: nacido mal, vivirá mal. Su destino será la abyección” (1972, p. 24).

<sup>4</sup> Puede encontrarse un ejemplo de esta afirmación tantas veces contemplada, en el texto de Gustavo Correa *El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana*: “Las otras dos novelas, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y la *Historia de la vida del Buscón* de Quevedo, las cuales constituyen juntamente con el *Lazarillo* la columna vertebral de la tradición picaresca, amplían e intensifican elementos que se encuentran en la primera” (1993, p. 715).

profundización y ampliación del alcance argumental, estructural e ideológico, y como la consolidación de un género; posteriormente, sucede *El Buscón* como un ejemplo de reorientación del significado del contenido de la picaresca establecida por las obras anteriores. En adelante, cada manifestación del género será una interpretación y un redescubrimiento de sus elementos, una diversificación de los mismos.

La idea bajo la cual se constituye un género literario, requiere contemplar cierta consistente flexibilidad en su interior. Este texto busca analizar una propuesta facultativa de dicha flexibilidad, según argumentos que permitirían reconocer, en los méritos picarescos de una obra del siglo XXI (*Diablo Guardián* de Xavier Velasco), los elementos con que se podría considerar al texto como perteneciente a un aventurado corpus del género (sobre el que no enumeraré sus obras específicas, sino estudiaré apenas la postulación de la obra en discusión). La intención de este texto no será hacer afirmaciones absolutas, sino organizar los planteamientos iniciales de un debate.

### **Novela Picaresca: herencia e influencia**

Es grande la dificultad para determinar hasta qué punto una obra de carácter picaresco no ha sido apenas influida firmemente por lo que se ha buscado llamar Novela Picaresca, o si realmente pertenece a dicho género literario. En el texto de Gustavo Correa, citado anteriormente, encontramos cómo el género picaresco puede influir en obras que no necesariamente son novelas picarescas, es decir, sobre novelas que no se considerarían como parte del género pero que sí son influidas por éste. Sin embargo, W. M. Frohock, después de señalar algunos casos sobre esta tendencia, observa:

Eventually enumeration becomes tedious and one is satisfied to go on record with what is hardly a hyperbole: for every novelist to write a new novel there is at least one critic waiting to find something picaresque in it. (/) But I have read enough to be afflicted by some visceral doubts as to the usefulness of assigning them to the picaresque category, particularly when insistence on real or imagined picaresque elements obscures other elements which more accurately define their type (1969, otoño, p. 64, p. 67).

Por esto, se hace necesario evaluar la pertinencia de confrontar un documento de siglos posteriores al Siglo de Oro con la picaresca clásica, para evitar, en el análisis crítico del texto, darle relevancia inapropiada a rasgos picarescos que sean más accesorios que

fundamentales. Debe contemplarse la naturaleza de la influencia que ejerce la tradición picaresca sobre la novela en discusión, para evidenciar el parentesco del personaje con la misma: sea apenas influido por ella, o sea heredero de esta tradición de que se hace cargo con su comportamiento -que puede ser intrépidamente renovador (como considero es el de Violetta, personaje de la novela *Diablo Guardián*) o pretendidamente conservador-<sup>5</sup>. El pícaro literario debe ser un portador activo de su tradición -sin declararse necesariamente consciente de ello-. Es un personaje que a los ojos del lector puede revelarse como heredero de una estirpe imaginaria<sup>6</sup>; su vida es el medio de expresión del mito picaresco<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> José Ignacio Badenes se refiere a la novela *El laberinto* de Manuel Mujica Láinez como “una novela picaresca escrita como novela picaresca del Siglo de Oro. Su prosa, sin embargo, es una estilización y depuración del arte narrativo propio de la picaresca histórica. Recuerda la de los modernistas finiseculares, aunque salpimentada con parodia. Se le pudiera llamar prosa neomodernista (...)” (1997, diciembre, p. 775). Badenes describe a esta obra como un texto que buscando conservar una escritura como la de las novelas de pícaros del Siglo de Oro, tiene, sin embargo, una marcada influencia estilística del modernismo.

<sup>6</sup> Klaus Meyer-Minnemann señala la importancia del pícaro para el género, una importancia que, según este crítico, había sido desdeñada en el estudio de Cabo Aseguinolaza citado en el presente texto: “A diferencia de Cabo Aseguinolaza (1992) que desestima la importancia de la figura del pícaro y la trayectoria de su vida para la definición de la novela picaresca, consideramos que ambas constituyen el rasgo fundamental del plano de contenido a nivel del género. Sin el pícaro —o la pícaro- y la trayectoria de su vida no hay novela picaresca” (Meyer-Minnemann, p. 23). Considero fundamental, siguiendo a Meyer-Minnemann, la consideración del pícaro en la novela picaresca. La existencia de la novela picaresca depende estrictamente del pícaro ya que aquel es el heredero del mito que es el motivo central del género (según será expuesto en detalle a lo largo del capítulo). El mito genérico necesita ser personificado para hacerse presente en una novela, por esto, la figuración de un personaje que por medio de su herencia familiar infame y de su tendencia innata a la travesura sea identificable con el pícaro, es ineludible para reconocer a un texto como novela picaresca.

<sup>7</sup> El mito picaresco, como será contemplado en este trabajo, se relaciona, aunque de forma no completamente conforme, con el mito picaresco según es planteado por Rudolf van Hoogstraten en su libro *Estructura mítica de la picaresca*. El análisis del pícaro desde la psicocrítica cubre a esta definición del mito de una tendenciosidad narrativa que, considero, le es ajena. Así pues, la relación que observa Hoogstraten entre el pícaro y sus padres, es fundamental, así como la confianza del pícaro en la “sutileza de su intelecto”. No obstante, considero que su elucidación psicocrítica no es del todo pertinente, ya que reduce su potencial expresivo al desplazarlo hacia una narrativa psicoanalítica que puede ajustársele, pero que no le pertenece. Hoogstraten hace frente al mito picaresco desde los siguientes planteamientos:

“Si partimos de la hipótesis de Diel, a saber, que el mito es la proyección del psiquismo humano, y de ahí señal de nuestra propia humanidad, resalta el mito de Edipo, comparable al mito picaresco que parece como estructuralmente idéntico. (/) La genealogía del pícaro equivale al oráculo (en el mito de Edipo); significa que como todo hombre no sabe olvidar la infancia. El padre le corta a Edipo los tendones de los pies, lo que simboliza una disminución de las posibilidades del alma; Edipo queda atrofiado. El alma herida se encuentra analógicamente en el hambre de Lazarillo. (...) Es decir, el héroe picaresco intenta superar una carencia inicial, una inferioridad castrante por la activa búsqueda de una superioridad dominante, lo cual da origen a la deformación psíquica. El pícaro deposita toda la confianza en la sutileza de su intelecto. Con este arma el pícaro se enfrenta con las pruebas a lo largo de la historia, pero la represión de su verdad íntima (el alma herida) lleva consigo que el tormento de la culpabilidad se despeje gradualmente” (1986, p. 108-109, p. 109).

En este punto debe contemplarse el problema de la situación cognitiva del receptor al momento de la lectura de los textos de este tipo. Comenté anteriormente que el personaje puede “revelarse a los ojos del lector” como un pícaro; sin embargo, esto depende de los específicos conocimientos de un lector dado acerca del género, aquel estaría o no en capacidad de relacionar su lectura con la aptitud genérica del texto. El reconocimiento de cualquier novela perteneciente a este género depende para el lector de su capacidad para identificar los códigos propios del tipo discutido. Es muy probable que el lector desconocedor de cualquier reflexión sobre el género pueda, sin embargo, describir al personaje con el adjetivo de “pícaro”, pero considero que el significado habitual de esta palabra (tomaremos el primero dado por el DRAE (2001): “1. adj. Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza”), a pesar de ajustarse en muchas ocasiones al perfil de los personajes, no da cuenta del significado de la palabra pícaro que abarca además el atributo genérico. Es decir, que un lector desprevenido quizás podría describir como un “pícaro” al Buscón, pero ¿qué sería de Berganza en *El coloquio de los perros* o de Pedro de *Periquillo el de las Gallineras* (en quienes no es identificable un comportamiento vil)? ¿Qué sería del mismo personaje discutido por este trabajo: Violeta de *Diablo Guardián* (cuya vileza en el periodo adulto de su narración sobrepasa lo contenible en el significado común de la palabra pícaro)? Un lector desconocedor de la existencia del género no tendría las herramientas que le permitirían contemplar a Violetta no sólo como una arpía oportunista, sino quizás como una legítima heredera del mito picaresco.

A pesar de contemplar esta diferencia, Meyer-Minneman relaciona la variabilidad de la figura del pícaro con la evolución lingüística del término que los denomina: “En la medida en la cual el significado del término pícaro se modifica, se modifican también las características de la figura del pícaro a nivel de la definición del género de la novela picaresca” (2008, p. 26). Considero que esta percepción es imprecisa en cuanto el

---

La formulación del mito picaresco en este trabajo no partirá del psicoanálisis, pero, contemplará la importancia de la “carencia inicial” y la “sutileza del intelecto” del pícaro sobre las que reflexiona Hoogstraten. El mito se formulará desde su singularidad a partir de términos que harán referencia exclusivamente a su constitución intrínseca: se pensará desde la descripción de un destino picaresco y un albedrío picaresco, desde la herencia y el temperamento del pícaro.

significado más divulgado y habitual de la palabra pícaro, no siempre contempla su significado como personaje heredero de un mito genérico literario. Es acertado pensar que la palabra pícaro quizás sufra, en cualquier transformación histórica de sus significados, distintas presiones cuyo origen sea parcialmente explicable por la presencia de los personajes de las novelas picarescas; no por esto el significado habitual dará cuenta cabal de la naturaleza del personaje literario. Sólo rastreando el crecimiento del significado de la palabra pícaro referido al personaje heredero del mito picaresco, podrán contemplarse las transformaciones históricas específicas de la palabra en cuanto al personaje genérico: este significado comprende la historicidad del mito y la mundaneidad (Said, 2004) de las novelas picarescas.

El significado genérico de la palabra pícaro crece con el desarrollo histórico del género. Críticamente la palabra abarca lo representado por los personajes que la definen. Para comprender la palabra no es válido limitarse a contemplar el significado que puede tener gracias a su exponente más reciente históricamente, sino que debe abarcarse el contexto implícito en la existencia de cada uno de sus personajes literarios, el cual se encuentra atravesado por una específica situación histórica.

Antonio A. Gómez Yebra, en su valioso análisis de la infancia del niño-pícaro, tiende en ocasiones a hacer riesgosos puentes entre los pícaros de carne y hueso y los pícaros literarios. De hecho, señala como pertinente en sus reflexiones “fijar el prototipo de niño-pícaro así: tipo humano apaleado, hambriento y resignado, que vivió en la España de los siglos XVI y XVII, rodeado de un ambiente hostil y zarandeado por las clases mejor acomodadas, reflejado en varias novelas del género picaresco pero también en otras de índole costumbrista” (1988, p. 16). Una importante condición del pícaro literario es su propiedad de personaje novelesco. Esto lo distancia enormemente de cualquier individuo fácticamente real. No es del todo conveniente señalar las relaciones entre estos dos tipos de ser, sin contemplar las distancias entre la naturaleza de cada cual y aclarar que se acude a la comparación con el afán de deducir el tipo de soporte histórico contextual de un personaje al observar la vida de hombres reales que tengan un comportamiento hasta cierto punto equiparable. La vida de un individuo real no podría explicar muchas de las características de la compleja entidad literaria que es el pícaro. Meyer-Minnemann señala esta condición

al afirmar que “Debido a que la novela picaresca es una obra de ficción, la trayectoria del pícaro, fundamentalmente, no está sujeta, por raro que parezca, a los vaivenes de la vida que en la realidad extraliteraria fáctica un individuo, a quien resultaba atribuible (o se atribuía) el término pícaro podría experimentar” (2008, p. 26). Por tanto, el pícaro sólo podrá revelarse como heredero de su tradición frente a los ojos del lector que tenga conocimiento de la existencia del género. No busco afirmar con esto que un lector desprevenido no pueda valorar la profundidad de un personaje de cualquier naturaleza y la capacidad del mismo de simbolizar la problematización de una determinada condición humana, pero puedo razonar que este lector no estaría capacitado para estudiar al personaje en cuanto heredero de una tradición literaria.

### **El mito picaresco**

Quizás el linaje imaginario de la picaresca no pueda configurarse por una herencia sanguínea, pero sí por una herencia genérica: para el pícaro el temperamento picaresco es equivalente a un soplo de vida. Por tanto, existe una diferencia entre ser influido por esta tradición (vivirla como una reminiscencia externa al personaje), y heredarla (la tradición habitaría en la esencia misma del personaje como una afinidad connatural).

El mito picaresco<sup>8</sup> tiene manifestaciones anteriores a su aparición genérica, como ha observado la crítica al rastrear los antecedentes del género<sup>9</sup>. El mito sostiene en su interior

---

<sup>8</sup> Garrido Ardila, exponiendo el estudio de Alexander Blackburn, *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, dice: “Blackburn prescinde del concepto género picaresco y emplea mito con el propósito de servirse de la metodología seguida por los estudiosos de los mitos literarios. (/) El mito del pícaro es, en definitiva, una presencia sempiterna, en las varias formas que adopta, a lo largo de la historia de la literatura universal, desde el nacimiento de la novela, que ha adoptado varias formas. (/) (...) Blackburn reconoce dos sentidos al término mito: primero, una narración de validez atemporal y universal; segundo, una estructura diegética concreta. (...) El elemento primordial de la novela de mito picaresco es, para Blackburn, el pícaro, personaje literario caracterizado por: 1. Ser un embaucador; 2. Ser un marginado que pretende integrarse en la sociedad; 3. Ser un individuo solitario; 4. Lograr un ascenso social falso” (2008, p. 205). No ha sido posible, para esta investigación, tener acceso al texto de Alexander Blackburn, por tanto, las ideas expuestas en este escrito no han sido plenamente confrontadas con dicho estudio. Desconozco con exactitud los puntos en común o las discordancias que puedan tener mis argumentos con los de Blackburn, por lo que está pendiente la revisión del texto frente a sus ideas. Desde lo descrito por Garrido Ardila sobre Blackburn, concuerdo con la presencia “sempiterna” del mito en las novelas picarescas, y reafirmo la no presencia en novelas que no pertenezcan al género. Concuerdo con la validez atemporal y universal del mito al reconocer que la novela picaresca es viable en una gran variedad de contextos históricos.

una relación conflictiva entre destino y albedrío; destino y albedrío ya fueron señalados anteriormente desde Garrido en su reflexión sobre las diferencias entre Lázaro y Pablos, y entre Guzmán y Pablos, pero, como veremos, estos términos tienen una implicación de mayor alcance en la conformación del género. Destino y albedrío son expuestos como apoyo formal y temático del *Guzmán de Alfarache* por Carlos Blanco Aguinaga:

Paraíso es, en efecto, este pago de Alfarache; paraíso que, como el primero, sí esconde algún engaño –o lo facilita– en el seno de su belleza. Si el acto libre y el engaño manchan de pecado el origen del hombre sobre la tierra, el acto libre de amor y el engaño marcan desde su principio la vida del pobre Guzmán, hombre símbolo del pecado que define, como destino, la vida de todos los hombres. Es ésta una de esas cosas “esenciales al discurso” que no debemos olvidar. Prehistoria, razón de la historia. De la definición a lo definido. (/) Desde el principio de la novela estamos, pues, en el símbolo del dogma del pecado original, fruto del libre albedrío, que pesa sobre la vida toda y la determina a más libre albedrío y, por alguna razón inescrutable, a más pecado. La cerrazón lógico-formal que se nos anunciaba en las primeras palabras de la novela y la cerrazón temática se funden así como visión del mundo del personaje-novelistas que (*a posteriori*, no lo olvidemos, desde su *atalaya*) cuenta su historia encontrándole su sentido desde el primer principio; primer principio en el que tenemos ya los dos polos contrarios que la lógica de las escuelas y el dogma distinguen claramente, los dos elementos contradictorios en que, como veremos, se apoya formal y temáticamente toda la novela: por un lado, una manera especial de predestinación o determinismo y, por otro, el libre albedrío (1957, pp. 318-319).

Lo observado por Carlos Blanco Aguinaga, en cuanto al conflicto destino-albedrío en el *Guzmán*, es la conexión fundamental que compone al mito picaresco, como veremos. El destino del pícaro está determinado por una herencia familiar, la cual le entrega un lugar en la sociedad que resulta limitante para la expresión de su personalidad. Existe un pulso de

---

Concuerdo con que el mito picaresco tiene una estructura diegética concreta, sin embargo, en este texto esta “estructura” se definirá como un dispositivo generativo. El pícaro es primordial para la “novela de mito picaresco”; sin embargo, el pícaro no explicaría el mito, mientras que el mito sí explicaría el comportamiento del pícaro. Siguiendo la exposición de Garrido sobre Blackburn, no concuerdo con las dos primeras características del pícaro (excluye a pícaros como el de *Periquillo el de las gallineras*, al que en este texto se considera como heredero del mito), estoy de acuerdo con la tercera característica y en cuanto a la cuarta, “lograr un ascenso social falso”, considero que es fundamental en el mito y que se relaciona con lo que describiré como una “paradoja” propia del género. Considero además, contrario a lo afirmado por Garrido sobre la metodología de Blackburn, que “mito” y “género picaresco” no deben ser desligados, como se observará a lo largo de este texto.

<sup>9</sup> Gomez Yebra señala varios antecedentes que pudieron contribuir a la aparición del niño pícaro. Estos antecedentes pueden observarse como propios del mito picaresco. El autor considera a personajes desde textos bíblicos, pasando por *Edipo Rey*, *el Poema del Mio Cid*, *Los Milagros de Nuestra Señora*, *El libro de Alexandre*, hasta el género árabe *Maqamat*. Ver *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, (1988, pp. 170–177). Estimo que a partir de la consolidación del género, el mito no encontrará asidero más que en Novelas Picarescas. El mito y el género tienen una relación que podríamos llamar simbiótica, por la que, en adelante, el mito tendrá en el género un espacio circunstancial-real, receptivo, creativo, de recursos imaginativos y de desarrollo temático, del que no podrá desvincularse más que para ejercer una influencia, no para determinar una herencia, como ha sido expuesto anteriormente. Gracias al mito, el género tendrá al elemento que impulsará su crecimiento, y, en el género, el mito encontrará un espacio de acción y de operatividad histórica.

fuerzas equivalentes entre esta herencia y la personalidad del pícaro. Así, el destino del pícaro se afirma en un temperamento que le es innato: el personaje no está llanamente determinado por la posición social dada por su herencia, son los métodos por los cuales desea superarla, los mismos que lo llevan a permanecer de alguna forma en ella. La relación entre lo que le es impuesto al pícaro por la herencia de sus padres y las acciones en su vida, confeccionan la entidad del mito. El albedrío del pícaro –el cual entenderemos como su tendencia innata a actuar a voluntad, sin embargo, a hacerlo mediante la travesura, se manifiesta como el don connatural de su existencia: su temperamento, un tipo de soledad<sup>10</sup> que no prescinde de una vida en sociedad –aunque nunca se integre completamente o establezca vínculos con ella- y por poseer una tendencia delictiva atravesada por el carácter de travesura; el pícaro buscará trascender el espacio social que oprime su temperamento: el espacio de su herencia, su destino. Es la manifestación libre del temperamento delictivo del pícaro la que lo ata a su herencia, así, cada vez que intenta alejarse del destino que le ha impuesto su herencia familiar, es finalmente halado hacia ella por las consecuencias de sus delitos o artimañas. El pícaro obrará por elección, pero las consecuencias de sus elecciones siempre tendrán una justificación en el destino dado por su herencia. El mito picaresco es un dispositivo imaginario generativo constituido por la confrontación entre destino y albedrío, es el inductor de la diégesis propia del género de Novela Picaresca, es el principio que le da al personaje su identidad de pícaro.

Así como el destino del pícaro se alimenta del albedrío que presumiblemente podría disiparlo, el albedrío picaresco de cierta forma está coartado por su destino: el pícaro es un delincuente<sup>11</sup>, pero no es un criminal. Los delitos del pícaro generalmente no son crímenes contra la libertad o la vida, son delitos contra el patrimonio, o delitos administrativos, o, en

---

<sup>10</sup> Cabo Aseguinolaza recuerda como Robert Alter “partiendo también de Guillén, ve en la soledad del protagonista lo definitorio de la picaresca” (1992, p. 43)

<sup>11</sup> Sobre el comportamiento del pícaro señala Alexander Parker: “Con esta palabra [i.e. *delincuente*] designo a un trasgresor de las leyes morales y civiles. No un criminal vicioso, como un gángster o un asesino, sino un tipo sin honra y antisocial pero menos violento” (Alexander Parker, citado en Garrido Ardila, 2008, p. 180). Considero importante desarrollar un poco más esta apreciación de Parker, de manera que permita considerar algunos casos particulares. Pienso que el delinquir necesita ser entendido como una forma de contradecir un orden moral, cívico, legal o comportamental constituido en el mundo de la novela; la palabra delinquir debe contemplarse como una expresión flexible en cuanto la señalada transgresión puede significar, y pongo como ejemplo un caso extremo, tener un comportamiento formidablemente impecable, como el que encontramos en el personaje de *Periquillo el de las gallineras*.

el caso de las pícaras, son delitos sexuales (específicamente la prostitución). Siguiendo a Parker, hago la diferencia entre crimen y delito para asignarle a la palabra crimen una gravedad especial y poder señalar que el pícaro delinque, pero no con actos de una gravedad atroz, sino desde un temperamento travieso que se desarrolla a medida que el pícaro crece. Este personaje no tiene una tendencia al crimen, porque por su herencia conoce que su deseo más profundo es superar la condición de clase en que ha nacido, por su temple travieso reconoce que su inteligencia podrá orientarse hacia la astucia delictiva, pero no hacia la brutal violencia. El crimen implica una gravedad que inicialmente lo llevaría a un nivel más bajo que el de su propia herencia. Así pues, el pícaro es un delincuente vigilado por su conciencia, una conciencia que en parte se explica por su deseo de superar su herencia.

La “situación final” de la autobiografía del pícaro (Garrido, 2008, p. 233) es una resolución aparente entre el conflicto destino-albedrío. En el *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, el pícaro se hace pregonero en el tratado séptimo; en el aparato crítico de la decimonovena edición de Cátedra, Francisco Rico señala que “El de pregonero ‘es oficio muy vil y bajo’ (Dicc. De Autoridades)” (*Lazarillo de Tormes*, p. 129); Lázaro además declara que refiriéndose a la relación entre su mujer y el arcipreste: “Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer” (*Lazarillo de Tormes*, p. 132); por tanto el oficio del pícaro es bajo y de su esposa hablan las “malas lenguas”: el estado de deshonor que debía superarse por el oficio y el matrimonio, solo encuentra una nueva forma de manifestarse desde la afectación que el oficio vil y la presencia de una esposa señalada de adulterio causa a la honra del personaje.

La consolidación del género picaresco por parte del *Lazarillo* y el Guzmán, le entrega al mito las primeras propuestas de estructura y contenidos, dándole también su condición autobiográfica. Con la autobiografía como uno de los elementos base del género, se alcanza una condición que le permitirá al personaje cobrar vida para defender, con su desarrollo personal como pícaro, el mito genérico. Cabo Aseguinolaza precisa sobre esta condición autobiográfica que:

“Lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que ésta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de la narración. (/) Únicamente este envoltorio ficticio puede explicar que el yo de un desarraigado pueda convertirse en literario (1992, p. 63).<sup>12</sup>

Puede pensarse en esta condición como el mecanismo alcanzado por el *Lazarillo de Tormes* con el cual, posteriormente, desde la instancia del género, el mito adquiere la posibilidad de expresarse. La situación de la narración es exterior al mito picaresco, es el mecanismo que, desde el género, induce al mito a su desarrollo por medio de la vida escrita de un personaje. El “yo de la situación de la narración”, el hecho de ser un relato motivado, es el desarrollo imaginario a partir del cual el mito ha alcanzado su facultad genérica<sup>13</sup>. El

---

<sup>12</sup> En *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi hay una ingeniosa interpretación de cómo un personaje induce al pícaro a la narración de su vida. Hay una división fundamental en la vida del personaje. Desde la situación final encontramos a un personaje que ha dejado atrás su vida como pícaro. La superioridad social se encuentra en él mismo; el pícaro ha logrado trascender su picardía por las mismas condiciones de su herencia benigna, y en él mismo (en un estado de superioridad social) encuentra el llamado que lo induce a contar su vida de pícaro como medio para educar a sus hijos, aún siendo su ejemplo un ejemplo inverso. Llama la atención la nacionalidad de los autores de *Diablo Guardián* y *El Periquillo Sarniento*, en cuanto resalta el retrato de pícaros de personalidades escindidas por parte de los dos autores mexicanos, como si existiese una inquietud orientada por una tradición literaria nacional.

<sup>13</sup> Es importante señalar que en este estudio se siguen las ideas de Cabo Aseguinolaza, quien define el género como: “REFERENTE INSTITUCIONALIZADO, cuyo lugar es la enunciación, y que, a través de los distintos agentes sostenedores de la interacción comunicativa, fundamenta la posibilidad misma de la comunicación literaria. Un referente que es requisito insoslayable para que pueda haber una comunicación que jamás podría establecerse en un vacío referencial” (1992, p. 157). Sin embargo, la aproximación que hacemos ahora se distancia de manera importante del sentido de las tesis de Cabo, ya que no solo reconoce al género como referente institucionalizado, sino, para el caso del género de Novela Picaresca (debido a la descripción del mito picaresco y la interpretación aquí dada de la “situación de la narración” de Cabo), como un elemento inherente a las obras. El género picaresco se hace referente institucionalizado en la situación en que concurre junto a las teorías sobre sí mismo, para expandir su comprensión como fenómeno literario. A su vez reconozco a éstas teorías como posibilidades del fenómeno mismo, que se hacen referente al ser abordadas desde un lenguaje crítico y teórico.

A diferencia de las ciencias naturales –en las que las teorías tienen validez por su capacidad predictiva sobre sus objetos de estudio- puede reflexionarse sobre cómo en la crítica literaria el objeto de estudio es a su vez parte de la disciplina misma que lo describe en cuanto él mismo, por su naturaleza, se da a la interpretación: el objeto de estudio es parte del lenguaje –en su acepción literaria-, como un objeto esencialmente dispuesto a ser interpretado. Aún a pesar de los metalenguajes manejados por la crítica, éstos, en sí mismos, no dejan de ser manifestaciones de un lenguaje literario y, por lo tanto, elementos que sobrevienen al interior mismo del objeto de estudio. Podemos pensar, que a diferencia de las ciencias naturales –que no crean su objeto de estudio: los fenómenos de la naturaleza- la crítica crea y recrea su objeto: los fenómenos lingüísticos en la escritura creativa de diversos tipos. Puede pensarse, en consecuencia, sobre la capacidad crítica de las obras de ficción en cuanto pueden entrar en diálogo con la tradición. Puede pensarse, como derivación, sobre cómo a la crítica puede reconocérsele un valor estético.

personaje es un pícaro por ser heredero del mito, pero alcanza la narración por este mecanismo dialógico del género.

La contradicción destino-albedrío conformará una paradoja<sup>14</sup>. Podría pensarse tal paradoja dentro del mito picaresco y analizarla como si fuese un sistema semiológico con dos significantes<sup>15</sup> (destino y albedrío), que serían vistos en conflicto en el espacio del significado en el que se conformaría la mencionada paradoja. El estado irresoluble del conflicto propio del mito es insuperable y esta irresolución funcionará como una armazón de defensa histórica: cualquier periodo histórico enfrentará al mito picaresco como un problema irresoluble. Este conflicto contribuye a la pervivencia del género, ya que plantea un desafío que no encontraría un periodo histórico y un autor que le haga frente y resuelva la paradoja –aunque los intentos den como resultado un logro que sería la escritura de una novela, la cual en sí misma contribuye al crecimiento del género-.

---

El objeto de estudio de las ciencias naturales no tiene entre sus cualidades el existir específicamente para ser comprendido por el hombre, éste lo estudia por una preocupación propia de su existencia; el objeto de estudio de la crítica literaria es diseñado por el ser humano y entre sus propiedades se encuentra la de ser un objeto del lenguaje dado por y para la intelección del mismo: el objeto reincide sobre sí mismo para ser creado gracias a las cualidades intelectuales del hombre. El objeto de estudio está en expansión constante acusado por una dinámica receptivo-creativa.

El texto *es* por naturaleza presto a ser descrito, y, como consecuencia, al mismo tiempo, es presto a ser recreado. La obra tiene como cualidad el darse a la interpretación, por consecuencia puede generar un metalenguaje que expanda la realidad interna de sus fenómenos. Por esto, se piensa en este trabajo que el género de Novela Picaresca no sólo es referente institucionalizado, sino que se hace tal, gracias a que la obra misma tiene entre sus cualidades al fenómeno genérico. La comunicación derivada de la obra no sólo es exterior a ella, el crítico también se comunica con la obra, lo que llevaría a pensar en el texto como emisor, mensaje y receptor al mismo tiempo (y en la crítica como un dialogo en desarrollo con los textos).

<sup>14</sup> Sobre este punto señala Blanco Aguinaga, refiriéndose al *Guzmán*: “Hablo de un libre albedrío que determina inevitablemente un mundo de pecado anterior a cualquier posible salvación, es decir, de un dogma en apariencia paradójico que, en su expresión formal en esta novela, la determina desde la primera página hasta la última palabra, puesto que en toda ella, aunque oportunidades no le faltan, no logra Guzmán librarse ni de la mancha de su herencia ni de las circunstancias que, creadas a su vez por la misma herencia, lo van empujando más y más a vivir en el pecado del mundo” (/). “Como es bien sabido, el desengaño se logra estilísticamente en la literatura española del siglo XVII a base de paradojas, juegos de palabras y por la oposición paralelística de contrarios” (1957, p. 319, p. 323). La paradoja del mito picaresco no será un elemento que encontremos únicamente en el *Guzmán*, estará desde el *Lazarillo de Tormes* en cada novela heredera del mito.

<sup>15</sup> Ya en *Mitologías* (2006), Roland Barthes ha hecho una construcción teórica sobre el mito definiéndolo como sistema semiológico segundo. Sin embargo, a pesar de pensar el mito picaresco como sistema semiológico, encuentro en él una organización que no tiene relación con el mito sobre el que reflexiona Barthes. El mito picaresco, como es pensando en este texto, no se construye a partir de una cadena semiológica previa como el mito de Barthes, sino que se instaura como una excentricidad conflictiva: la disputa de dos elementos (destino y albedrío) por el espacio del significante en un fenómeno de interferencia; y un contrasentido en el espacio del significado: una paradoja.

## Crecimiento del género

El mito picaresco es viable en otros espacios sociales y en otras épocas; no parecen existir en su interior restricciones que debieran limitarlo al Siglo de Oro español<sup>16</sup>. Sin embargo, las condiciones culturales y sociales semejantes, las cortas distancias históricas, la proliferación de obras del género (que le entregarían un corpus críticamente considerable) y las semejanzas relativas que el idioma español y su uso pudieron tener durante este periodo, hacen del Siglo de Oro una etapa especial para la Novela Picaresca. Sobre la discusión acerca de la extensión del género, señala Fernando Cabo Aseguinolaza que:

En realidad, hay grados muy diversos en la extensión posible del género: desde la picaresca española –en sí misma de alcance variable–, pasando por la inclusión de obras de la literatura alemana del XVII e inglesa y francesa del XVIII, hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura, que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado picaresco, como la estructura episódica y el antihéroe como protagonista. Todas las situaciones intermedias son posibles. Es probable que, de hecho, un cierto grado de relajamiento conceptual sea estrictamente necesario para el estudio comparativo de la picaresca, y tanto más cuanto más abarcador sea éste (1992, pp. 41-42).

Siguiendo a Cabo, concuerdo con la posible inclusión de diversos periodos en el estudio del género; sin embargo, en la interpretación de éste a partir del mito picaresco, no considero necesario este relajamiento conceptual, ya que dicho planteamiento del género resulta flexible para el análisis de textos de distintos periodos históricos, sin debilitarse teórica o conceptualmente, por ello, se asumirán las posibilidades de lectura que se exponen en esta tesis.

Las obras del periodo generativo y afianzador tienen un espacio privilegiado en el género por ser precisamente éstas sus cualidades: generación y afianzamiento. Este espacio

---

<sup>16</sup> Klaus Meyer-Minnemann es uno de los autores que señala el éxito de la serie genérica posterior a la consolidación del género: “Después de este momento, la serie ha continuado (casi) sin interrupción, llegando hasta la segunda mitad del siglo XX” (2008, p. 20). Señala Garrido Ardila Sobre el libro de Richard Bjornson *The Picaresque Heroe in European Fiction*: “No en vano asegura Bjornson que no existe el pícaro prototípico o la novela picaresca modélica, por lo que prefiere la denominación mito o modo picaresco, que define como el componente esencial de las novelas asociadas a la tradición picaresca española. (/) Toda vez que el mito picaresco brota en otros países además de en España, las circunstancias de esas otras naciones fuerzan diferencias, siendo la más apreciable la posibilidad de ascenso social que se percibe en *Simplicissimus*, *Gil Blas*, *Moll Flanders* y *Roderick Random*” (2008, p. 202). Como se ha observado, el término de mito picaresco se ha entendido de distintas formas por la crítica: modo, estructura diegética, etc. En este texto será entendido como dispositivo imaginario generativo de la Novela Picaresca, que consiste en la confrontación destino-albedrío dispuesta en la médula de la vida de todo pícaro literario. El mito picaresco hace viable la conservación del género, al ser expresable desde distintos contextos sociales e históricos por los autores en cada época.

genérico puede presentarse de forma rápida y básica, en cuanto es aquel que abarca las novelas picarescas escritas en el Siglo de Oro. Quizás la ausencia de otro amplio corpus de novelas picarescas aferradas a un periodo específico podría inducirnos a darle la categoría de absoluto al corpus clásico. Quizá no exista un corpus picaresco posterior al Siglo de Oro que tenga entre sus obras relaciones de afinidad tan cercanas como las que tienen las primeras novelas picarescas españolas; no hay, en la tradición reconocida de occidente, un corpus que tenga una presencia tan firme en la historia crítica como el que conforman las novelas de pícaros del Siglo de Oro. La relación que tienen estas obras por pertenecer a contextos históricos y lingüísticos tan cercanos, ha contribuido a robustecer su relevancia para toda la historia del género. No obstante, debería entrar en consideración de esta discusión el hecho de que algunas obras que pueden ser reconocidas como pertenecientes a este género, han surgido posteriormente como eventos literarios aislados, lo que también posibilita hacer categorizaciones críticas de preeminencia acerca del corpus clásico, en detrimento de los textos más recientes. La importancia del corpus clásico es innegable; no obstante, es discutible la determinación de otorgarle la categoría de absoluto. Por tanto, para este punto, creo necesario evaluar, en un texto que se pretende analizar críticamente desde la categoría genérica, la presencia de una influencia corriente o la presencia de una obra heredera del mito.

Debe reflexionarse sobre la condición de aislamiento de algunas obras picarescas posteriores al periodo clásico del género<sup>17</sup>, y debe reflexionarse acerca de cómo, aún a

---

<sup>17</sup> La novela *Diablo Guardián* del escritor mexicano Xavier Velasco es un ejemplo muy interesante de este accidente en la historia del género. *Diablo Guardián*, al ser estudiada críticamente desde la perspectiva de la novela picaresca, enseña a un personaje en el que se encuentran muestras claras de la presencia del mito genérico. Violetta tiene una herencia familiar que la deja en una situación que ella claramente vive y sustenta como un estado de deshonor; tiene además una fuerte tendencia a la travesura y al comportamiento delictivo. Es fascinante la forma en que Xavier Velasco ha logrado reinterpretar a la picaresca desde el contexto histórico de la sociedad posmoderna y de la cultura de consumo de finales del siglo XX. En el desarrollo de la vida del personaje se hacen manifiestos un destino y un albedrío picarescos. En una interpretación de la novela *Diablo Guardián* como novela picaresca, encontramos que soportaría dicha condición de aislamiento al interior del género, ya que el siglo XX y el siglo XXI no se caracterizan desde su literatura por ser tiempos históricos prolíficos en la escritura de textos de este género, por lo menos de textos que la crítica haya hecho marcadamente visibles componiendo un actual corpus de la novela picaresca. La novela picaresca parece no ser una inquietud urgente para la escritura creativa de esta época, aun cuando la picaresca como influencia haya sido resaltada en varias ocasiones (un ejemplo de ello es el texto de Gustavo Correa citado anteriormente), la escritura crítica no ha discutido con detalle la relación entre aquellas novelas del siglo XX que considera picarescas.

pesar de la distancia que puedan tener históricamente con el corpus clásico, hoy en día pueden resultar aún más ejemplares como exponentes del mito picaresco; quizás aún más ejemplares que algunas de las mismas obras pertenecientes al corpus del Siglo de Oro y que quizás hayan sido favorecidas, en una especie de fenómeno de arrastre genérico, por el valor literario y el éxito divulgativo que tuvieron sus obras principales. Pero, es también importante considerar la magnitud temporal de la permanencia de las obras en el mundo, y la influencia que esta longevidad puede provocar sobre la estructura genérica. Ante esto, podemos tomar la noción de mundaneidad planteada por Edward Said en su texto *El mundo, el texto y el crítico*:

La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos. Si durante un período de tiempo un texto se preserva o se deja de lado, si está en el estante de una biblioteca o no, si se lo considera peligroso o no, todo ello tiene que ver con el ser en el mundo de un texto, lo cual es un asunto más complicado que el del proceso privado de lectura. Esas mismas implicaciones son indudablemente válidas para los críticos en los que se refiere a sus dotes como lectores y escritores en el mundo (2004, p. 54).

Los textos del corpus clásico de la Novela Picaresca se han beneficiado por una permanencia en el mundo de cuatro siglos, aproximadamente. La relevancia literaria que han tenido por la influencia que ejercen sobre la escritura creativa y, también, por ser objeto de estudio para la escritura crítica es muy extendida. Las investigaciones sobre estas novelas y sobre las novelas posteriores del género son innumerables. La historia de la mundaneidad y la historia de la recepción de los textos determinan la fuerza que cada texto tiene como señal al interior del género. Esta fuerza dispone, hasta cierto punto, su capacidad de influir al género: una señal más fuerte tiende a ser más leída. No es difícil suponer que el *Lazarillo de Tormes* haya sido más leído que *Periquillo el de las gallineras* o que *Diablo Guardián*. Algunas obras tienen mayor capacidad de influir sobre la escritura del género al ser su señal más fuerte al interior del mismo.

### **Herencia genérica y herencia familiar**

Encuentro conveniente señalar dos tipos distintos de herencia que enfrentarán las obras picarescas: primero, una herencia genérica que intervendrá en la escritura de una obra

dada, según haya formado un panorama de imágenes en el receptor-escritor de novelas picarescas; ésta se hará presente en la ocasión de creación del texto (aunque no necesariamente de forma consciente para quien lo escribe). En el receptor-escritor de novelas picarescas, la herencia genérica consiste en un entramado de reminiscencias afines que conforman un estado expresivo abstracto del mito picaresco<sup>18</sup>. Esta imagen es el resultado de un proceso de conocimiento del mito que abarcaría lecturas, vivencias, conversaciones o cualquier evento comunicativo que se refiera a la picaresca o a sus maneras, o que tenga algún tipo de compatibilidad con ella; así como también abarcaría las relaciones que en la intelección de un individuo existan entre cada conocimiento que tenga sobre el género. El mito cobra vitalidad a partir de la primera obra que ostenta un personaje que lo defiende: en el *Lázaro de Tormes* se da forma a un pacto vital entre texto, novela, héroe-personaje central, autobiografía y mito; este convenio es retomado por el *Guzmán de Alfarache* el cual reacciona recreando efectivamente su entidad y reexplora por primera vez sus posibilidades; de este movimiento surge el dinamismo genérico. El mito, a modo de mensaje, en el estado abstracto señalado anteriormente, es un conocimiento vivo que se reinterpreta en cada contacto con cualquier individuo que de él se haga consciente, en cada acción comunicativa que lo transporte. Así, la picaresca no solo habita en sus obras, sino que vive en forma de interpretación cambiante en todos aquellos que han sido alcanzados por su mensaje. No obstante, la escritura y la efectiva difusión de sus textos son para el mito su principal fuerza de conservación histórica. La fortaleza del mito picaresco se evidencia en su capacidad de proliferación (efectuado como dos tipos de recepción, una en la que el lector no es inducido a la escritura y otra que desemboca en la escritura crítica o de ficción), en su capacidad de consolidación histórica y en su capacidad para sostener su vigencia en la profundidad de sus contenidos humanos y en su vitalidad referencial (real) sostenida por la existencia de fenómenos como la desigualdad social, los conflictos entre

---

<sup>18</sup> Cabo Aseguinolaza, en su exposición sobre la expresión picaresca afirma que: “El discurso picaresco nace, pues, en el interior de una vorágine de otros discursos, donde debe, supuestamente, afianzarse, y que no excluye ni siquiera, como veremos, el conflicto entre los más o menos objetivados del yo-personaje y del yo-narrador, y aun el de éstos frente a los implícitos del autor y del lector” (1992, p. 77). Esta vorágine, como expone Aseguinolaza, se encuentra en la situación de la herencia genérica. Sin embargo, la herencia genérica tiene una temporalidad que abarca desde el primer momento en que el receptor-escritor se relaciona con el mito genérico, hasta el momento en que toma la decisión de la escritura de una novela. Este proceso puede tomar años y durante este tiempo tiene una relación dinámica con la estructura genérica.

clases sociales y la dinámica de las ciudades y la miseria individual. Al poder sostenerse contextualmente por fenómenos que encontramos en un marco histórico tan extendido (en la historia posterior a la escritura del *Lazarillo*, sería difícil esperar un mundo sin ciudades o de sociedades sin conflictos de clase), reconocemos que la picaresca es viable en un amplio rango de situaciones históricas posteriores al contexto de escritura de su primera novela.

El mito picaresco, por ahora, como dispositivo generativo, parece inmutable: consistirá en el conflicto destino-albedrío, personificado por un pícaro cuya herencia familiar es deshonrosa y cuyo temperamento tiende a la travesura y al desplazamiento errante. El mito, como se ha expuesto, es un dispositivo generativo al que se aferra la vida del personaje, por lo que en las novelas picarescas motiva la diégesis de los relatos. Las novelas picarescas serían la manifestación narrativa del conflicto propio del mito, por esto, tanto en el centro de las novelas, como del género, encontramos al mito.

Después de encontrar asidero en la intelección de un individuo, la herencia genérica del mito picaresco (las narrativas del mito con las que ha estado en contacto la persona) puede enriquecerse con cualquier información o conocimiento que le sea compatible. En la mente del receptor, el mito puede sostenerse en una especie de estado especulativo de sí mismo: una confrontación de su complejidad genérica, una reconfiguración o ampliación de sus contenidos. Éste acercamiento individual tendría la cualidad de ser único, inestable y mutable. El único estadio de estabilidad relativa de lo que llamaremos estructura genérica<sup>19</sup>, se encuentra en la especificidad de la dimensión significante del texto picaresco, en la organización específica de las palabras que lo componen (sin embargo, la variación histórica de los significados en los textos haría parte de la historia receptiva de los mismos): hablo de la estabilidad dada por la invariabilidad de los significantes y la distribución de las palabras que conforman los textos (se esperaría, por ejemplo, que las ediciones del *Lazarillo* lo presentaran íntegro en el mismo español del siglo XVI en que fue escrito, indiferentemente de la presencia o no de un aparato crítico en la edición); sin embargo, no

---

<sup>19</sup> Llamaré “estructura genérica” a la red de relaciones existentes entre las señales del género (novelas picarescas), todos los mensajes que se deriven de ellas (conversaciones, noticias, etc.) y todos los individuos que han entrado en contacto con el mito (dimensiones receptoras). La estructura genérica será expuesta con más detalle más adelante en el capítulo.

hay estabilidad en la mundaneidad de los textos. Digo estabilidad relativa porque el texto solo se conservaría estable en cuanto a su integridad compositiva: se conserva en cuanto es íntegro textualmente, aunque cobre vida al ser leído e interpretado y por consiguiente prolifere como mensaje en transformación, como movimiento de la estructura genérica. Los significantes en las palabras de los textos serán siempre los mismos, en igual distribución, pero, variarán siempre las condiciones, las consecuencias y la historicidad de su lectura.

La recepción de cualquier mensaje que contenga el mito picaresco no solo se transforma en el receptor al ser interpretado. La interpretación en este caso tiene una facultad de mayor alcance: la diferencia en la recepción del mito genérico picaresco radica en el esfuerzo de autoconservación que éste tendría en la intelección del receptor. En la picaresca, la cohesión entre los componentes del mensaje es mucho más fuerte, puesto que se encuentran aferrados a la figura del pícaro, a su temperamento, que para el género sería un dominio especial ya que tiene su suelo en la condición ontológica del personaje, en la que no solo entra en juego la contradicción paradójica del mito (destino-albedrío), sino también otras dos consecuencias paradójicas: la primera consiste en la ubicación de un personaje ficticio cuyo afán de verdad está dispuesto en un contexto real. Cabo Aseguinolaza observa sobre este punto: “Cualquier narración de forma autobiográfica tiende a ser tomada, salvo indicio o evidencia en contrario, como real e, incluso si aparece firmada por su verdadero autor, algo conduce a identificar, si no hay contradicción, a éste con el narrador. Y ello es algo de importancia en la evolución de la serie picaresca y en la propia conformación de cada una de las obras que la integran” (1992, p. 58). Por tanto, la ficción acude a un contexto real para narrar una supuesta vida verdadera que el lector puede reconocer como una invención. Se esperaríamos de Lázaro, por ejemplo, que dijese la verdad, ya que su confesión sitúa los hechos de su vida en un contexto real; no obstante, su vida es una ficción. La historia que surge de un contexto real es un soporte para la ilusión de verdad pretendida por el relato del personaje. Leemos en el *Lazarillo de Tormes* la historia verdadera de un hombre ficticio; esta confrontación sobre lo verdadero está ligada al carácter autobiográfico de estas novelas.

La segunda paradoja resulta ser el hecho mismo de la confesión a un narratario específico: La confesión se realiza frente a otra entidad implícita en la narración<sup>20</sup>; sin embargo, se hace pública como obra literaria: es el acontecer público de un texto privado<sup>21</sup>. La finalidad de ser públicamente expuesto como texto literario hace también parte de la obra, éste es un hecho que crea nuevas implicaciones para la significación del texto, y en el caso del género picaresco debe ser tenido en cuenta como un elemento más que le consolida (ya que por su condición autobiográfica el lector puede verse tentado imaginariamente a cuestionar las cualidades de verdadero y de privado que tiene el relato). Si se ha admitido, desde un comienzo, la partida del texto picaresco de un contexto histórico real, también deberá tenerse en cuenta su posterior aproximación a este contexto como documento terminado, es decir, la relación entre el territorio novelesco (la realidad de la vida del pícaro dada por la lectura) y la mundaneidad del texto: la forma en que su pretensión de verdad entra en conflicto con su permanencia histórica; la pretendida verdad en la autobiografía del pícaro lo pone en relación contextual con el entorno histórico en que se sustenta su historia y con su aventura histórica como texto en el mundo: el texto es la vida activa del pícaro, no es solo su verdad pretendida, sino su verdad absoluta (si entendemos la lectura como el desarrollo inmediato de la vida del personaje); no obstante, el texto enfrentará lecturas que partirán de contextos futuros alejados del contexto que originó la novela; eventualmente el pícaro se verá condenado a vivir su vida y su realidad en un mundo que le es ajeno, como si viviera siendo ontológicamente anacrónico al ser leído por personas que no pertenecen a su contexto histórico: el pícaro cobra vida en el contexto histórico del receptor; aun estando el contexto novelesco integrado a la vida del pícaro, el pícaro y su mundo cobran vida por la lectura, en el mundo del receptor.

Así como el contexto es tenido en cuenta para la reflexión sobre la obra, también tiene un significado el hecho de que en la “realidad” el texto no esté diseñado

---

<sup>20</sup> Cabo Aseguinolaza observa sobre el narratario: “El narratario queda así relacionado con la situación narrativa, al mismo tiempo que diferenciado de ella. Ni en la enunciación ni en la situación de la narración encuentra su lugar el narratario. Es en la narración propiamente dicha donde hay que situarlo (...)” (1992, p. 118).

<sup>21</sup> Cabo Aseguinolaza reflexiona: “No es extraño, pues, que esta tensión entre lo público y lo privado sea especialmente notoria cuando son pícaros los protagonistas y narradores. Quizá por eso sea frecuente el recurso a narratarios privados (...). Pero, incluso, en estos casos la virtualidad de una recepción pública deja a veces su rastro en la configuración del narratario” (1992, p. 130).

exclusivamente para las manos del narratario, sino de un hipotético grupo lector<sup>22</sup>. Con la lectura se desarrolla la vida del pícaro, pero esta vida confronta su realidad ficticia con la realidad del mundo fáctico. Así pues, las paradojas del género se encuentran en la intelección del receptor como un artefacto de autoconservación del mito, ya que evitan, por medio del conflicto que habita al personaje, que se desintegre su entidad; ocasionando, a su vez, que el paso del tiempo haga más intrincados sus conflictos por la manifestación del mencionado anacronismo.

Así pues, la desarticulación del mensaje se hace inviable siempre que se tenga presente como reminiscencia básica la figura del pícaro. En las obras picarescas los elementos estructurales y de contenido se encuentran subordinados a la vida de su personaje, los conocimientos que engloba el mito picaresco tienen la facultad de desplazarse de forma difusa pero compacta gracias a su asidero en el pícaro. Es ésta una importante cualidad de la picaresca que le entrega solidez como género novelesco: toda su complejidad se encuentra aferrada a la imagen de un personaje que es el soporte de la estructura narrativa propia del género. El temperamento picaresco no puede desarticularse ya que sus conocimientos y principios están ligados al mito, por tanto, el pícaro será identificable como entidad plena. Quizás, el anecdótico de las obras podría viajar desarticulado en forma de mensajes independientes y por tanto desnaturalizados del mito de la picaresca. Estos mensajes solo encontrarían de nuevo su comprensión al entrar en contacto con el mito en su estado difuso transformativo en la intelección de un receptor dado, quien les asignaría un nuevo sentido de pertenencia. El mito encuentra su soporte, como se ha dicho, en la existencia de un personaje: el pícaro.

La herencia genérica se construye desde el estado transformativo que ha alcanzado el mito en la intelección del receptor-escritor de novelas picarescas, es aquello que constituye la presencia de la tradición picaresca, y por extensión literaria, en una novela del género al

---

<sup>22</sup> Cabo Aseguinolaza describe con detalle esta situación en el apartado “2.3. La recepción inmanente” del libro que ha sido una referencia constante para este estudio. Al preguntarse sobre la situación de la lectura desde la enunciación, señala que “Nuestra hipótesis es que ésta queda definida por el distanciamiento, más o menos grande según los casos, pero siempre existente, ante la narración y, por tanto, ante el narrador y el narratario. La posición del lector implícito en este sentido sería la de un espectador que asiste al acto autobiográfico, la narración autobiográfica de un narrador a un narratario, como aun espectáculo” (1992, p. 113)

momento de la escritura; la herencia genérica de una obra dada no depende de una genealogía de la Novela Picaresca, no existe tal genealogía ya que la herencia picaresca no se transmite de una obra a otra, sino que ocurre como un entramado de conocimientos, ideas e informaciones que han logrado relacionarse con el mito en la mente del receptor-escritor (este tejido puede estar dado por la lectura de una o varias novelas del género, y aun por una conversación sobre un texto). Este entramado picaresco que constituye la herencia genérica; tiene además una historicidad: las consecuencias de escribir en un siglo u otro, en un marco sociocultural u otro, se hacen evidentes en la escritura y la recepción, y aun cuando no sean plenamente identificables, permiten una interpretación que podría contemplar un estado de desarrollo del género por medio de métodos comparativos e historiográficos. En el receptor, el mito se encuentra en un estado transformativo que puede tener dos formas: una forma latente en la que el mito tiene un lugar en la memoria pero no es motivo de comunicación o de reflexión constante, y una forma en desarrollo en la que el mito es analizado constantemente y comprendido a partir del contexto y los conocimientos del receptor. El receptor-escritor evaluaría el mito en un periodo de desarrollo de gran intensidad que llevaría a discernir una nueva identidad picaresca, sobre la que el receptor tomaría la decisión de la escritura. El receptor-crítico también observaría al mito en un periodo de desarrollo que apuntaría a la reflexión sobre sus diferentes identidades narrativas y los textos que las contienen.

El segundo tipo de herencia, la herencia familiar, es particular a cada novela específica. Es la herencia que le entregan al pícaro sus padres. Constituye, con el temperamento picaresco del personaje, el conflicto concreto de la novela en cuestión; la herencia familiar estará formada desde la herencia genérica que habita en la intelección del autor al momento de la escritura, motivando al temperamento del personaje para dar forma a la estructura específica del texto. Inevitablemente, el mito picaresco habitará en la médula de la novela.

## La estructura genérica

La manifestación que el mito picaresco ha encontrado en forma de obras a lo largo de los siglos posteriores a la aparición del *Lazarillo de Tormes*, hace viable una interpretación histórica de la Novela Picaresca, que abarcaría desde el *Lazarillo* del siglo XVI, hasta las novelas que hayan sido escritas en el siglo XXI y que guarden en su médula, como una especie de talismán, al mito picaresco. El pícaro, quien es la estructura misma de la obra en que vive, es un portador de su mito y con su existencia resulta ser un defensor de la entidad del mismo. En la novela en que exista un pícaro que no logre dar cuenta cabalmente del mito (un personaje en el que no se manifieste el conflicto destino-albedrío), no encontraremos novela picaresca, encontraremos un texto de otro género que quizás se encuentre influenciado tangencial y no fundamentalmente por la picaresca, no encontraremos un personaje heredero del mito.

A partir de la consolidación de la picaresca como género, el mito es un artefacto imaginario inmutable: es el elemento basal que estaría contenido por toda obra picaresca; es anterior a toda interpretación, aun cuando en la interpretación se confecciona su diversidad significativa, ya que por medio de esta, se crea una secuencia narrativa que propone una nueva identidad para un pícaro, es decir, una nueva novela. El mito funcionaría como un elemento del lenguaje literario capaz de expresarse para crear nuevos textos: de la misma forma que el oro puede moldearse para dar forma a una joya sin dejar de ser oro. El mito puede moldearse, de hecho puede dársele una forma que comprenda el dinamismo de otro género, pero siempre consistirá en el conflicto destino-albedrío y en la paradoja que resulta de este. Por otro lado, la inmutabilidad del mito no implica que su comprensión histórica no varíe.

Como existe una herencia genérica, existe también una estructura genérica de la que se origina. La estructura genérica consiste en la condición material e histórica del género; en su libro *Marxismo y Literatura*, en el apartado sobre los géneros, Raymond Williams señala que:

Para cualquier teoría social adecuada, la cuestión está definida por el reconocimiento de dos hechos: primero, que existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y períodos en que se originaron o practicaron; segundo, que existen

indudables continuidades de las formas literarias entre –y más allá de- las sociedades y los períodos con que mantienen tales relaciones. En la teoría del género todo depende del carácter y del proceso de tales continuidades (1997, p. 209).

Siguiendo a Raymond Williams, no es posible obviar, al momento de pensar la estructura genérica, las relaciones sociales e históricas que cada texto picaresco ha enfrentado. Tampoco podría ignorarse que, la estructura genérica, como será aquí pensada, consiste no sólo en la mundaneidad de los textos, sino también, en la presencia de los mensajes que están inmersos en los mismos en un número indeterminado de receptores, y en la red –en algunos casos intangible en cuanto algunas conversaciones o pensamientos no dejan huellas históricas grabadas o escritas- que existe entre estas instancias. Debe contemplarse que cada dimensión de la estructura (cada situación en que se manifieste desde la intelección de un receptor), está fuertemente condicionada por la situación social e histórica del específico receptor. Así, en su conjunto, la estructura genérica tiene su continuidad gracias a la pervivencia histórica del mito y a la capacidad que tiene éste de ser expresado desde distintos periodos históricos; la estructura genérica es revitalizada por cada texto que emite una nueva señal propia del género.

La estructura genérica se caracteriza por su multidimensionalidad (en cuanto que cada receptor representa una dimensión estructural, ya que implica un estado interpretativo único), también se caracteriza por encontrarse siempre en transformación y crecimiento, y por la presencia central que en ella tiene el mito. La estructura genérica tiene vida histórica; sin embargo, no es plenamente rastreable historiográficamente por su fluidez (parte de la cual no deja huellas por no manifestarse más allá de la intelección de los receptores), la estructura genérica es un sistema dinámico, en este caso un sistema que es fundamentalmente cambiante e histórico; es dinámica por su tendencia a la comunicación, al crecimiento, a establecer relaciones entre las distintas dimensiones receptoras y a generar otras nuevas, a crear nuevas señales (novelas picarescas) y textos críticos.

La estructura genérica está configurada a partir de todas las acciones creativas e interpretativas que se han dado partiendo del mito picaresco. Siguiendo las reflexiones de Fernando Lázaro Carreter y citando un fragmento de sus investigaciones, Cabo Aseguinolaza observa que: “El género debe ser captado ‘como un proceso dinámico, con su

dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética' (1972: 199). Poética que es el resultado de la interacción entre el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*" (Lázaro Carreter, citado en Cabo Aseguinolaza, 1992, p. 37). La estructura del género es un complejo generativo que se manifiesta como un acto expansivo en la intelección de los individuos que con él entran en contacto por conversaciones o lecturas. Tiene una marcada naturaleza de crecimiento histórico: es dinámica; no es un conjunto de directrices o normas, sino la actividad de los mensajes que han surgido a partir de las narrativas propias de los exponentes del mito picaresco. En este sentido es multidimensional, ya que tiene una configuración cambiante definida por las relaciones que acerca de ella se alcancen en cada receptor del mito<sup>23</sup>. Las novelas picarescas son en la estructura genérica, señales que se definen por ser herederas del mito y por su integridad compositiva.

El estado particular de la estructura en las reflexiones de un individuo dado, no exige el conocimiento, de parte de éste, de todas las obras que contienen el mito picaresco. En el receptor-escritor de novelas picarescas, el estado estructural del mito que le es propio, es decir, la herencia genérica, interactúa con los medios particulares de que dispone en su intelección para la creación literaria. La condición histórica de la creación de novelas picarescas abarca la situación del receptor-escritor en el mundo, los conocimientos y técnicas literarias de que dispone, su personal estilo creativo. La creación de una novela picaresca depende de los medios específicos con los que se relaciona el mito desde la dimensión de la estructura genérica propia del receptor-escritor. La específica manifestación de la estructura del género picaresco en la creación de una obra, equivale a las particularidades de la herencia genérica en la misma. La vida del mito estaría enfrentada, en el nacimiento de cada una de sus obras, al azar histórico del receptor-creador.

La estructura genérica resulta de cualquier movimiento derivado del mito picaresco. Es histórica en cuanto sus movimientos están ligados a las interpretaciones de los

---

<sup>23</sup> Esta cualidad multidimensional se sostiene en la necesidad de poner en relación el tiempo histórico y los tiempos personales individuales que, en la circunstancia del género, entran juntos en escena.

individuos que pertenecen a un espacio y tiempo dados, y representan simultáneamente redistribuciones y ampliaciones de su territorio. En la estructura genérica, las obras son señales estrictamente definidas por los textos, algunas con una historia receptiva más profusa que otras, por lo que no solo suelen ser reconocidas como obras pertenecientes al corpus picaresco, sino que además, han adquirido una consideración receptiva canónica (*Lazarillo, Guzmán, Buscón*). Cada obra picaresca se encuentra atravesada por su condición histórica y por su mundaneidad, por ello adquiere un dominio específico dentro de la estructura genérica (por el que además tiene una relación cronológica con las demás novelas picarescas).

### **Sobre el pícaro y la Novela Picaresca**

Señalar una obra como influida por este género (sin que tenga en su centro al mito picaresco), o considerada como parte del mismo, no debe rehuir al análisis de los demás factores que contribuirían a la comprensión del texto, y de los accidentes al interior del género. La estructura de la Novela Picaresca, que llamaré temperamento picaresco, es una tendencia comportamental viva que tiene sus antecedentes en las manifestaciones del mito anteriores a la concepción del género, y encuentra por primera vez la plenitud de su potencial narrativo y su capacidad novelesca con la escritura del *Lazarillo de Tormes* y adquiere dimensión genérica con la escritura del *Guzmán de Alfarache*<sup>24</sup>. Puede considerarse al *Lazarillo* como la estructura novelesca matriz de la estructura genérica, estable como prototipo de su especie, que cobraría vida cuando el *Guzmán* pone en movimiento dicha estructura. Este movimiento tiene una doble incidencia que puede identificarse desde la crítica: su capacidad de develar en las novelas ascendentes condiciones pasadas por alto (cada novela puede entenderse como una respuesta crítica frente al género), y su capacidad de fundamentar parcialmente el origen de nuevas

---

<sup>24</sup> Alfonso Rey señala sobre esto: “Cuando se afirma que el género picaresco nace de la asociación del *Lazarillo* y del *Guzmán*, se subraya implícitamente lo que de común tienen ambas obras. Que no es poco, pues Alemán, para escribir su diatriba a la humanidad, encontró en la novelita anónima varios elementos que facilitaban su propósito: el informe de un desventurado sin escrúpulos, el relato como explicación de un estado final de deshonor y la fusión de la autobiografía con el muestrario de diversos sectores sociales” (1979, invierno, p. 55)

condiciones que surjan en novelas posteriores. Tal movimiento tiene también una incidencia fundamental sobre la escritura de novelas picarescas: le entrega la vida, el dinamismo que permite la renovación y la posibilidad de complejizar las estructuras picarescas por medio de los elementos exógenos que son incorporados y en algunos casos naturalizados como elementos picarescos. Con cada novela de esta especie han sido extendidas las fronteras del territorio imaginario picaresco, es decir, de las actividades y los espacios que han sido reconocidos por el mundo de los distintos personajes<sup>25</sup>. Este movimiento tiene una incidencia sobre la escritura: para concebir a un nuevo personaje de este tipo, un autor podría haber sido influido por la lectura de cualquiera de las obras picarescas o apenas por la presencia de los contenidos de la picaresca en la realidad académica, literaria o cotidiana<sup>26</sup>.

Quizás, de la misma forma en que Garrido expone las diferencias en la posición ideológica de los autores y cómo ésta influye en la forma en que abordan el deshonor del pícaro, las delimitaciones que los autores críticos asignan al concepto del género, pueden ampliar o reducir su corpus de obras. Este debate, sostenido a lo largo de la historia crítica sobre la picaresca -según exponen autores como Garrido o Aseguinolaza en los textos citados anteriormente- es relevante para este estudio, ya que tiene como uno de sus objetivos reflexionar sobre la relación de una novela de carácter picaresco muy posterior al

---

<sup>25</sup> El territorio picaresco se entenderá como el conjunto de imágenes, espacios, características, contenidos, formas, tópicos, estructuras, etc., de las novelas picarescas. Es un espacio que se funda con el *Lazarillo de Tormes* y que con cada nueva Novela Picaresca sufre una expansión de sus fronteras. Una novela como *Diablo Guardián*, por ejemplo, integraría al territorio picaresco la posibilidad del consumo, de los centros comerciales, de los hoteles de lujo, de la posmodernidad, etc. Para las Novelas Picarescas que están por escribirse, el territorio picaresco será un repertorio de imágenes que pueden integrarse en su herencia genérica. Así, quizás una novela pueda tener componentes, que atravesados por la interpretación, vengan heredados algunos del *Lazarillo de Tormes*, otros del *Guzmán* o del *Buscón*, por ejemplo. Al mismo tiempo, los elementos novedosos serán nuevas conquistas del territorio picaresco. Éste será el espacio definido por las novelas del género dentro de la estructura genérica.

<sup>26</sup> Fernando Cabo Aseguinolaza propone con detalle una distinción entre género autorial, de la recepción y género crítico en su libro *El concepto de género y la literatura picaresca*. En la conclusión del texto, Cabo Aseguinolaza afirma: “Pero no es ahí donde se puede situar teóricamente el concepto de género. Su lugar está en la enunciación, y se define como un referente institucional que hace posible la comunicación literaria al fundarse en él, en los distintos géneros, la fuerza ilocucionaria de los macroactos aparejados a los textos. A su vez, y dada la concepción de aquella como una pluralidad de acciones, es absolutamente preciso reconocer la distinta plasmación del género en la relación con esa variedad agencial. Tal distinción se revela necesaria tanto para evitar el peligro de la naturalización infundamentada de la actividad crítica en ámbitos ajenos a ella, como para resaltar la profunda interacción entre (y recurrimos a la terminología de Schmidt) productores, receptores y postprocesadores o transformadores. Es así como se evidencia la necesidad de distinguir entre los conceptos de género autorial, género de la recepción y género crítico” (1992, p. 309–310)

Siglo de Oro, con las que se consideran las principales novelas del corpus clásico del género de Novela Picaresca; este estudio plantea un análisis explicativo de la propuesta picaresca en dicha obra en relación con los elementos por medio de los cuales se ha intentado comprender el género.

Un factor determinante en la condición del género, es la presencia rectora del personaje picaresco, el carácter errante del mismo en situaciones de diversa naturaleza que tratan las preocupaciones específicas de cada autor con respecto a su sociedad. Encontramos que la deriva del pícaro tiene cualidades especiales, ya que el personaje va errante por el mundo, pero siempre seguirá la ruta de las preocupaciones del autor con respecto a los problemas que él encuentra en su entorno. Klaus Meyer-Minnemann señala que, como obra de ficción, la novela picaresca debe ser concebida como

(...) una construcción artística al servicio de la intencionalidad del autor, que en la obra se expresa. De esto resulta que sería erróneo considerar para la definición de la novela picaresca los episodios de la vida del pícaro como regidos por el azar, como a menudo se ha dicho. Son, al contrario, la obra de una invención (o intervención) autorial, en la cual los sucesos narrados, en vez de producirse casualmente 'en sarta', evolucionan (en principio) con determinada finalidad uno del otro según el diseño del género en general y la intencionalidad del autor (implícito) de la obra en particular (2008, p. 27).

Anteriormente he observado que la escritura de una novela picaresca implica la existencia del mito en un estado transformativo en la intelección del escritor de novelas del género. Puede pensarse en el proceso de escritura como la primera instancia en que ocurre el pícaro y en que se manifiesta su carácter errante: el desarrollo del pícaro ocurre por primera vez en la escritura del texto. Quizás la vida del pícaro no esté regida por el azar desde la posición autorial, pero puede matizarse este punto desde la experiencia de lectura. Observa Wolfgang Iser:

(...) la obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector. A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que de hecho debe situarse a medio camino entre los dos. (/) (...) la actividad de la lectura puede describirse como una especie de caleidoscopio de perspectivas, preintenciones, recuerdos. Toda oración contiene un avance de la siguiente y forma una especie de visor de lo que ha de venir; y esto a su vez altera el 'avance' y se convierte así en 'visor' de lo que se ha leído. (/) Mientras que las expectativas pueden continuamente modificarse y las imágenes continuamente expandirse, el lector siempre se esforzará, aunque sólo sea inconscientemente, por encajar todo en un esquema coherente (1987, p. 215, p. 221, p. 228).

Seguendo a Iser, podemos pensar que la vida del pícaro tendría un estado potencial en el texto, un estado latente (contemplando que, por otro lado, también su sustancia es albergada por un texto, por tanto tiene una mundaneidad, lo que nos lleva al anacronismo anteriormente mencionado). Durante el proceso de lectura la imagen del personaje se hace manifiesta para el lector, y se ve alterada por el “avance” y el “visor” que señala Iser. Imaginariamente el personaje supera su estado potencial y cobra vida manifiesta en la intelección del receptor. En el proceso de lectura, el pícaro sí tendería a mostrarse imaginariamente errante. Con la lectura estamos presenciando el desarrollo de la vida del pícaro desde su nacimiento, pasando por su niñez, adolescencia y en algunos casos adultez; una vida contenida y posibilitada por la “situación de la narración” expuesta por Cabo Aseguinolaza y motivada por la “situación final” o el “caso” de que habla Garrido Ardila (2008, p. 233). Puede pensarse, por tanto, que el personaje enfrentará el azar que el escritor de tal novela dispuso para él. El pícaro tendría tantas vidas, como lecturas encuentre el texto. El punto crucial está en que el pícaro vive por la conjunción del texto y la lectura del mismo: su testimonio es su realidad, es decir, es su verdad de vida (debemos recordar que el texto es autobiográfico y al mismo tiempo ficcional, no está antecedido por una vida fáctica real, la vida del pícaro se hace al leerse su autobiografía: cuando el texto entra, gracias al lector, en un ciclo de lectura, el pícaro entra en un periodo de vida)<sup>27</sup>. En el texto la vida del pícaro es potencialmente siempre presente: puede elegirse cualquier apartado del texto para leerlo y así reavivar cualquier episodio de su existencia. El desarrollo del pícaro tiene una secuencia dada por el texto, pero en el “esquema coherente” que se hace el lector sobre la lectura, hay un presente y un pasado de la vida del pícaro, que se hacen manifiestos como un todo, y que pueden reavivarse por relecturas específicas. Así, este “esquema coherente” contemplaría imaginariamente la vida del pícaro como un todo activo en el que las relaciones entre todos los episodios vitales, son determinantes para la imagen plena que del personaje se hace el lector. Esta imagen plena conforma una de las identidades

---

<sup>27</sup> Si reflexionamos en el proceso de lectura como la forma en que se desarrolla la vida del pícaro, debemos también tener en cuenta la siguiente observación de Cabo Aseguinolaza: “El protagonista picaresco no actúa; habla. O, si se quiere, actúa hablando. Todas sus andanzas- sus fortunas y adversidades- son, en primer lugar, parte de un discurso” (1992, p. 74). En este sentido la vida del pícaro ocurre como la interpretación de un discurso por medio del proceso de lectura.

particulares del mito y se alojará, a partir de la experiencia de lectura, en la memoria del receptor.

En cada obra la inclinación moral del personaje picaresco, su noción moral acerca de la sociedad a la cual pertenece, se hará evidente episodio tras episodio e irá esclareciéndose a los ojos del lector por la representatividad de las situaciones a que se ve enfrentado el personaje. El problema del pícaro, como se señaló previamente desde la reflexión de Molho, es la herencia, y, en el caso de la picaresca clásica, el deshonor dado por la herencia de una sangre innoble. Sin embargo, el tema de la herencia y otras características del género reciben nuevos tratos en novelas que pueden fácilmente ser identificadas desde la perspectiva de la picaresca, pero que son posteriores al Siglo de Oro. El ejemplo que será analizado por medio de este estudio, es la novela *Diablo Guardián* (2003), de Xavier Velasco. La finalidad de esta reflexión no será hacer una afirmación definitiva sobre la pertenencia de esta obra al género. Sin embargo, se buscará analizar las consecuencias críticas que caen sobre el estudio de la obra y del género picaresco, al observar este texto como perteneciente a su corpus. Reitero que no intento hacer afirmaciones absolutas, busco establecer un punto que permita generar controversia sobre dicha apreciación y sobre el desarrollo de la picaresca. Busco encontrar las incidencias de este género en novelas muy posteriores a las fechas de composición de su corpus clásico, ya que por simple intuición (para un lector que tiene algún conocimiento sobre las novelas de pícaros), es casi inevitable relacionar novelas como *Diablo Guardián* con la picaresca a pesar de sus evidentes distancias con la picaresca del Siglo de Oro.

Es claro, entonces, por factores como el manejo del lenguaje, del personaje o de los elementos característicos de las novelas de pícaros de la tradición del *Lazarillo de Tormes*, que hay distancias importantes entre los textos clásicos y los textos posteriores; sin embargo, es la presencia de estos principios de la picaresca que han sido extensamente discutidos por la crítica<sup>28</sup>, lo que hace preguntarse inicialmente sobre la forma en que se

---

<sup>28</sup> La siguiente enumeración es opcional. Varios críticos han hecho relaciones sobre las características de la picaresca o han desarrollado alguno de los asuntos específicos señalados. Todos los puntos ahora enumerados han sido discutidos anteriormente, por tanto, pertenecen a la tradición crítica. Esta lista es un recurso auxiliar para el desarrollo del presente texto. El texto de Garrido Ardila (2008), citado en este artículo, desarrolla detenidamente los descubrimientos de la crítica literaria sobre la picaresca, es un texto que puede ser consultado para la comprensión de la historia crítica sobre el tema.

relacionan unos textos con otros. Así, es posible ver que en el caso de la picaresca ha existido un fenómeno histórico de actualización y recontextualización del mito picaresco, que ha tenido lugar en las novelas posteriores al Siglo de Oro (para dar otro ejemplo, puede mencionarse a *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi)<sup>29</sup>. La

- 
1. El pícaro que narra su vida en primera persona como una autobiografía que parte de su nacimiento.
  2. La estructura episódica.
  3. La aspiración del pícaro a ascender socialmente.
  4. La condición vil de los padres.
  5. El servicio a distintos “amos”.
  6. El desplazamiento geográfico.
  7. El temperamento “travieso” del pícaro.
  8. La soledad del pícaro.

<sup>29</sup> El caso de *El Periquillo Sarniento*, como novela picaresca, ha sido extensamente discutido, plasmando en la historia crítica varias posiciones encontradas. Recientemente Javier Sánchez Zapatero ha señalado que “Aunque comparte con las novelas picarescas ciertas similitudes formales, como la estructura episódica marcada por un ritmo pendular donde se alternan similitudes formales, la condición “pícaro” del protagonista o la narración en primera persona- sólo modificada en la última parte de la obra, en la que, para poder relatar la muerte del protagonista, se produce un cambio de voz-, una de las características aceptadas como básicas por la crítica para poder adscribir a una obra al género picaresco no aparece, al menos como primordial, en el texto de Lizardi. Lázaro de Tormes, por ejemplo, escribe su vida para explicar un estado de deshonor y muestra a lo largo del texto su constante intención de medrar, pero Periquillo lo hace para instruir a sus hijos. El didactismo del siglo XVIII, (...), es el verdadero motor de la novela, dentro y fuera de la ficción” (2006, noviembre-2007, febrero, s.d.). Sin embargo, es clara la condición pícaro del Periquillo en las historias que relata y el didactismo en la picaresca clásica había sido discutido ya por Blanco Aguinaga: “Pero para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y su engaño; hay que conocerlo *a fondo* para poder hablar con autoridad. Ésta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda y, muy especialmente, del *Guzmán*. Por ello es tan importante la forma biográfica: el novelista puede juzgar y decidir porque en cuanto personaje, en cuanto pícaro, lo que conoce es, precisamente, el más bajo fondo de la vida” (1957, pp. 325-326). Considero que debe contemplarse el hecho del tipo de herencia que el Periquillo recibía de sus padres “que nací en esta rica y populosa ciudad por los años de 1771 a 73, de unos padres no opulentos, pero no constituidos en la miseria; al mismo tiempo que eran de una limpia sangre, la hacían lucir y conocer por su virtud” (2005, p. 13). La herencia de clase y de sangre que Periquillo recibe, entrega a este pícaro un destino que le posibilita escapar de un estado de deshonor que le es dado por su cualidad innata de pícaro, a la que no se verá sujeto al final de su vida (a pesar de tener una mancha en su pasado que transforma en ejemplo para sus hijos), gracias a las cualidades de su herencia familiar que definen su condición en los últimos años de su vida entregándonos una especial interpretación del destino picaresco. Beatriz de Alba-Koch observa que “Si del Periquillo se desprenden elementos claramente identificables con la picaresca y con la novela educativa, una lectura atenta de la novela permite afirmar que Fernández de Lizardi no se atiene ni a los lineamientos de los clásicos españoles, ni a la fórmula de Lesage, ni al proceder de Montegón. Siendo ecléctico en la creación de su obra, Fernández de Lizardi logra unir dos modos narrativos opuestos, el romance y la picaresca, al hacer del Periquillo lo que podría llamarse una ‘novela educativa apicarada’”. (1999, p. 43). Aun siendo evidentes el didactismo en la novela y la relación de este con las necesidades históricas que Fernández de Lizardi reconocía en la escritura de su texto, y la presencia de otros temas literarios como la utopía, como observa también en su estudio de Alba-Koch, considero que la manifestación del mito picaresco ocurre en el *Periquillo Sarniento* de una forma muy especial que busco sugerir ahora (sin tener en este momento el espacio para hacer la investigación que evalúe la pertinencia de esta idea), como semejante a la teorización que Roland Barthes hace acerca del mito: “En el mito reencontramos el esquema

influencia que ejercen las novelas picarescas clásicas sobre la interpretación de un texto como *Diablo Guardián*, puede ser tan importante como el estudio de los textos clásicos desde las perspectivas que nos entregan los textos más recientes. El género de Novela Picaresca es un territorio de exploración en sí mismo, un espacio al que pueden acceder escritores de distintas épocas. Para el caso de estas novelas recientes, la influencia de los textos picarescos clásicos no cae sobre un nuevo territorio literario que podría ser creado, la influencia recae sobre sí misma: sobre el antiguo territorio literario que describen las obras –territorio cuya existencia y crecimiento se debe a cada narración derivada del mito-y que se conserva vivo, que puede complejizarse y expandir sus espacios haciendo una especie de remodelación de las ideas que lo componen, valiéndose de la condición de la estructura genérica en la intelección del receptor-escritor. Estas novelas no son novelas picarescas como lo son las de la picaresca clásica, empezando por la importante razón de las implicaciones que trae para las obras el distinto contexto en que fueron creadas; sin embargo, se encuentran ligadas por la intención de explorar un mismo territorio imaginario (el territorio dado por el potencial diegético del mito, el mismo que exploran y expanden las narraciones de los pícaros), modificando los significados de sus espacios, sus secuencias, y sus temas.

En cuanto a la importancia del contexto de escritura en la novela picaresca, ya ha señalado Fernando Cabo Aseguinolaza, pensando en su cualidad de autobiográfica, que “(...) deberemos aceptar que en una autobiografía (¿solo en una autobiografía?) habrá una situación narrativa o ‘histórica’ inserta en una situación discursiva o, de otra manera, que el relato autobiográfico está siempre –ya implícita ya explícitamente- motivado”. (1992, p.61). En este caso, el elemento autobiográfico se encuentra claramente ligado a un

---

tridimensional al que acabo de referirme: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se identifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo*. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (2006, p. 205). Puede ser tema para una reflexión futura, la posibilidad de reconocer el mito picaresco, según se expresa en la novela de Fernández de Lizardi, en el espacio del significante del segundo sistema semiológico del mito propuesto por Barthes, lo que permitiría una reflexión particular sobre la situación de otras condiciones genéricas en esta novela, que de esta forma podría ser reconocida como novela picaresca. El mito, en este caso, se convertiría en un recurso para escenificar las inquietudes sociales y políticas de Fernández de Lizardi, quien escribía con el contexto de independentista en mente, con propósitos con respecto al mismo.

elemento histórico-contextual. Cabo Aseguinolaza, siguiendo las ideas de Jean Starobinski, señala que el elemento histórico-contextual es una cualidad del relato autobiográfico.

Es propio de la Novela Picaresca desde su primera obra, el *Lazarillo de Tormes*, que el relato como una autobiografía del personaje (que tomaremos como ficticio a pesar de ser anónimo el texto<sup>30</sup>), tenga vínculos con el contexto histórico real (de una fecha generalmente próxima a su composición). El relato autobiográfico pide como requisito su vinculación a un contexto histórico; por esto, la Novela Picaresca funciona como un símbolo de las aflicciones humanas de un específico periodo histórico, su contexto es una representación de un periodo y parte de la concepción que el receptor-escritor de novelas picarescas tiene del mismo y que se integra a la herencia genérica para con ella inducir narrativamente al mito.

Es también notable, cómo el tipo de personaje del que encontramos un primer ejemplo novelesco en el *Lazarillo de Tormes*, no está limitado por un contexto histórico específico. El pícaro es un personaje viable en el siglo XVI y en una gran cantidad de situaciones históricas posteriores; por tanto, lo que variará serán las maneras picarescas del personaje para adaptarse a cada contexto, según le sea dictado por su herencia genérica. El carácter histórico de la transformación de las sociedades, implica, para el género, la posibilidad de poner en juego el mito en ambientes cada vez distintos. Por medio de la vida del personaje, el mito puesto en juego por el receptor-escritor, gracias a la herencia genérica, podrá explorar siempre nuevos espacios. Cada lugar y momento histórico posterior a la aparición de novelas como el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* en el que haya una sociedad con condiciones de miseria y necesidad, es un terreno fértil para la aparición de un pícaro.

---

<sup>30</sup> Maurice Molho observa sobre el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* “¿No puede considerarse que lo haya escrito el propio Lázaro? El personaje-autor ocupa él solo el escenario, relegando en la sombra (el juego literario sería aquí llevado hasta donde se pudiese) al creador que le ha dado vida” (1972, p. 28–29). Puede considerarse relevante la posibilidad imaginaria que implica pensar a Lázaro como un hombre real; la cualidad de anónimo del relato puede potenciar al *Lazarillo de Tormes* como matriz del género, en cuanto crea una posición conflictiva sobre la paradoja que existe en la aspiración de verdad del texto por su condición de autobiografía ficcional; como si fuese la autobiografía de un real personaje de ficción. El personaje adquiriría un estatus de individuo real, al que quizás, desde esta perspectiva, podríamos idear que los pícaros posteriores, al ser llevados a la escritura, evocarían como un anhelo.

Garrido Ardila propone tres rasgos esenciales de la picaresca (2008, p. 233): la relación de un caso o situación final, la presentación de una tesis dogmática y el protagonismo de un pícaro. Siguiendo estos tres puntos contemplados por Garrido, puede observarse cómo en el *Lazarillo de Tormes* hay una propuesta estructural que los abarca todos. La relación del caso del *Lazarillo* -“la relación del relato como explicación de un estado final de deshonor” (2008, p. 234)-, según recuerda Garrido, fue propuesta por Lázaro Carreter (también refiriéndose al *Guzmán*); depende de un recorrido narrativo por diversos episodios, en el que la narración en primera persona responde a la condición interior del personaje en cada estación de lo narrado. Cada episodio, por estar ligado al caso final, no solo es el reporte de una anécdota, sino una razón que soporta al mismo. Las anécdotas son expuestas en cuanto son relevantes para crear la situación final. La narración se encuentra determinada por el caso, ya que hacia éste se orienta. A su vez, la vida del pícaro se encuentra determinada por la herencia social que le entregan sus padres desde su nacimiento. El deseo de superar esta condición primordial y de sustentar una solución problemática de la misma, se explica desde el temperamento picaresco. La vida del pícaro tiene mérito en cuanto él la descubre digna de ser contada –respondiendo a una demanda del narratorio- por las condiciones de su situación final, esta decisión es el fundamento de la “tesis dogmática” en la picaresca de que habla Garrido. El personaje es pícaro porque además de delinquir para superar las situaciones adversas que encuentra, tiene un motivo para contar su vida. No se queda en el anonimato porque tiene algo que sustentar, esta tendencia está inserta en su temperamento como personaje. Su vida se convierte en un logro en cuanto la narra, al narrarla se torna huída aparente de su situación deshonrosa, y, así, se convierte también en denuncia y en ejemplo. La tesis dogmática de la picaresca se relaciona con la condición abyecta del personaje, su autobiografía cobra sentido por la gracia de lo narrado y por ser una justificación de la trayectoria vital que resulta ser una representación de los conflictos sociales del contexto histórico en que se sitúa.

## Autobiografía picaresca

Por ser narrados con miras a sustentar un caso, que es un caso autobiográfico, los episodios deben ser idóneos para la situación final. Sin embargo, la situación final también debe ser idónea para los casos, ya que en sí misma hace parte de la narración. Esta observación se hace relevante en cuanto contemplamos que la narración es una autobiografía imaginaria<sup>31</sup>, cuyo resultado no es precisamente la evidencia de una vida ejemplar, sino la denuncia de una condición social que, por su rigidez, es desfavorable para el personaje, quien por su temperamento picaresco enfrenta esta condición mediante la astucia de su comportamiento.

Encontramos en el prólogo del *Lazarillo*: “Y todo desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesara que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” (*Lazarillo de Tormes*, p. 8). Para Lázaro, su vida es ejemplar por lograr sobrevivir a las adversidades que le han entregado las condiciones de su nacimiento; sin embargo, es ejemplar de forma inversa, ya que el logro y ejemplo de su supervivencia se debe a una conducta reprochable, y las cualidades de su ascenso son triviales, dejándolo aún en el estado de deshonor que se había originado con la herencia que le fue dada de nacimiento. La consolidación de esta contradicción por medio de cada episodio y situación -que es la contradicción misma del mito picaresco: la confrontación entre destino y albedrío-, compondrá el caso.

Como ya he mencionado, la vida de Lázaro, como autobiografía, tiene la particularidad de ser imaginaria. Es de carácter realista, sin embargo, no pertenece a la vida de un hombre real. Sobre el género de la autobiografía afirma Georges Gusdorf:

---

<sup>31</sup> Es determinante la naturaleza de autobiografía ficcional de la Novela Picaresca. Meyer-Minnemamm considera sobre este punto que, “La esencial continuabilidad de la trayectoria vital del pícaro, que, por ende, se debe al hecho de que sea el protagonista (escarmentado o no) quien cuenta la historia de su vida, conduce al rasgo distintivo fundamental del plano de la expresión del género de la novela picaresca, esto es, a la autobiografía ficcional. También aquí es preciso subrayar que sin autobiografía ficcional no hay novela picaresca” (2008, p. 29). Cabo Aseguinolaza observa que “Las obras picarescas son, o, quizá sea mejor decir, contienen relatos autobiográficos. Esta es una de sus características más destacadas. Tanto es así que se podría decir que no hay obra picaresca, en el sentido genérico del adjetivo ‘picaresca’, (...), sin tal componente autobiográfico” (1992, p. 48)

La autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio. (/) (...) la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos, o tal vez ninguno (1991, p. 13, p. 15).

En la picaresca, la situación final es un caso, un suceso significativo para el resto de la historia. Para la autobiografía corriente no necesariamente será un caso, puede ser simplemente un momento apropiado para que el autor se dedique a la escritura sobre su vida. Para el Lazarillo, en su autobiografía, no existe un momento posterior desde el que se observa un pasado, ya que no hay una vida vivida en un sentido fáctico, como sí ocurre en las autobiografías de personajes cuya existencia es concretamente real. La situación final es, al igual que cada uno de los episodios relacionados con distintos amos, una situación creada desde la herencia genérica. En la escritura los episodios crean también la situación final y deben ser idóneos para ella, como la situación final debe ser idónea para ellos, aun estando condicionada por ser un caso imaginario en proceso de ser creado. Los episodios crean la situación final, pero en la escritura su condición no consiste en estar rígidamente sujetos a la perspectiva de la misma en cuanto la están creando. Así como no hay un personaje fácticamente real, tampoco hay una situación final anterior y definitiva porque no existe una especificidad diegética anticipada al texto, especificidad que para la autobiografía común es dada por la vida vivida del autor quien se ve de cualquier forma obligado a considerarla e interpretarla como la serie específica de hechos que serían parte del material que usaría para narrar su historia. El pícaro vive su vida por primera vez mientras el autor la escribe, la vida del pícaro no tiene sustento fáctico, pero sí sustento imaginario, en la composición de su vida el todo se está creando simultáneamente: no hay espacio para cuestionar el carácter de verdad de la autobiografía del pícaro, ya que su autobiografía es la manifestación de su vida siendo: la lectura del texto es el acontecer de la vida del pícaro, es su vida imaginariamente verdadera, ya que se está desarrollando con la lectura misma; no se da en este caso la segunda lectura de que habla Gusdorf, aunque en el texto definitivo la situación final sí le otorga un sentido último a la narración. La vida del pícaro no existe en una realidad previa al texto, no es de naturaleza fáctica sino textual, por

esto la lectura es su ser definitivo: la novela picaresca no es la autobiografía que nace de la vida de un hombre real, es la vida misma de un personaje que desarrolla toda su humanidad desde la realidad de la estructura novelesca por medio de la lectura. El texto no es la prueba de una vida vivida de un hombre, sino la certeza latente de la vida del personaje.

El temperamento picaresco es innato al pícaro y la estructura de la narración es su expresión justa: la forma de ser del personaje, su temperamento picaresco, es la estructura misma de la historia. El género puede complejizarse para textos futuros con la proposición de añadidos estructurales apropiados para el planteamiento de nuevos casos y tesis dogmáticas, ampliando así el territorio imaginario del género. El *Lazarillo de Tormes* funda el territorio picaresco, el espacio imaginario que crecerá con la escritura de las novelas y en que acontecerán las mismas. Estas novelas componen un género capaz de ampliar de forma indefinida su corpus.

Como mencionamos a lo largo del texto, uno de los atributos de la novela picaresca es poseer un mito genérico constitutivo. Existen géneros que también parecen encontrarse motivados por un mito (cada mito tendría una constitución particular y única), ejemplo de ellos es el género de novela caballerescas. Pero existen géneros que no están motivados por un mito, sino por una estética, como la novela de costumbres, o una determinación formal como la novela epistolar. Existen mitos que no se consolidaron en un género específico, como el mito de Don Juan<sup>32</sup>. Resulta importante en la picaresca que gracias al mito, el héroe, es decir, el pícaro, alberga en su individualidad solitaria la totalidad del conflicto genérico. La estructura de la novela es, como se ha expuesto, de cierta forma él mismo, su temperamento, y se encuentra motivada por la herencia genérica para conformar una señal en la estructura del género. En la picaresca, toda la novela consiste en una historia que ha

---

<sup>32</sup> Haciendo una reflexión anterior al señalamiento de los casos y tesis dogmáticas propias de la Novela Picaresca, sobre la existente variedad de géneros novelísticos, Garrido Ardila observa que: “Un atisbo sobre las anteriores variedades novelísticas arroja un dato harto significativo: ninguna cuenta con una taxonomía descrita tan minuciosamente como la picaresca. La inmensa mayoría de las categorías novelescas responden a momentos históricos determinados: la impresionista y la realista al siglo XIX, la caballerescas al Medievo y el XVI, la sentimental a esos mismos períodos y, en Europa, hasta el Romanticismo. Las que han perdurado requieren apenas un molde formal: la epistolar no exige más que de la compilación de cartas como soporte estructural; la histórica desarrolla una trama ficticia ambientada en un marco histórico determinado. Otras recogen motivos universales y muy generales, como es el caso del *Bildungsroman* que pretende, simple y llanamente, instruir. Y cuando un artista protagoniza una novela educativa, esta recibe el nombre de *Künstlerroman*” (2008, p. 223).

brotado del mito por el que vive el personaje, el pícaro comprende en su ser la constitución total de la obra: el texto es su vida misma en estado latente, a la espera de una próxima lectura; en la narración, los elementos que en la lectura puedan resultar aparentemente externos a él, son, al contrario, manifestaciones complejas de su hábitat y de su vida. La novela picaresca es un fenómeno literario que se manifiesta íntegro: todos sus elementos se encuentran estrictamente ligados a su personaje; él es el heredero del mito, y es su vida la estructura misma del texto. Ésta es una particularidad definitiva del género.

## 2. La Vida Pícara de Violetta

En este capítulo se analizará el contenido de *Diablo Guardián* observando la manera en que se emparenta con el género de Novela Picaresca. Se hará una descripción general del personaje para después pasar a analizar cómo habita en Violetta el conflicto destino-albedrío del mito genérico. Esta comprensión de la obra abarcará el análisis de la escisión del personaje, que parte de su doble nombre; estudiará también la relación de Violetta con su deseo de ascenso, que consiste más en desvincularse de toda clase social al tener un comportamiento obsesivo con respecto al dinero, y más precisamente, con respecto al consumo desenfrenado por el que el personaje busca una vida auténtica para vivir como una pícara. El capítulo estudiará cómo *Diablo Guardián* relaciona al género de Novela Picaresca con la que se definirá como cultura de masas de consumo, y se estudiará la forma en que el amor emparenta a narrador y narratario para construir la situación final propia de la picaresca.

*Diablo Guardián* tiene las virtudes necesarias para ser leída temática y estructuralmente como una Novela Picaresca. En la primera página, en que leemos las palabras de Violetta, encontramos:

Ave María Purísima: me acuso de ser yo por todas partes. O sea de querer siempre ser otra. Y hasta peor: conseguirlo, ¿aja? Me acuso de bitchear, withcheear y rascuacheear, de ser barata como vino en tetra-pack, y al mismo tiempo cara, como cualquier coatlicue traicionera. Me acuso de haber robado, no una ni dos veces sino a toda hora y en todo lugar, como chingado pac-man cocainómano. Me acuso de acusar al confesor por mis pecados, y de haberlo nombrado Demonio de Mi Guarda sin siquiera explicarle la clase de alimaña que estaba contrayendo. Porque a las mujeres como yo no las conoces; las contraes. Como los matrimonios y las enfermedades y las deudas. Ay, mi Diablo Guardián: Dios te lo pague (Velasco, 2003, pp. 11, 12)<sup>33</sup>.

En *Diablo Guardián* asuntos como el personaje y el narrador, vistos en relación con la picaresca clásica, han sido reinterpretados haciendo uso de elementos propios de la vida reciente en las sociedades de las ciudades contemporáneas<sup>34</sup>; han sido llevados a un nuevo

---

<sup>33</sup> Todas las citas de *Diablo Guardián* serán tomadas de la siguiente edición: Velasco, X. (2003), *Diablo Guardián*, México, D. F., Alfaguara.

<sup>34</sup> *Diablo Guardián* ha sido trabajada por Gabriel Cabello en el ensayo *Una estética para el vacío: Diablo Guardián o la necesidad de la ficción*, donde reflexiona sobre la relación de la novela con el

plano de manera lúcida e ingeniosa: el vínculo entre el pícaro y el presunto narrador, por ejemplo, tiene las propiedades de una relación amorosa con concesiones y privilegios que se ajustan al perfil de la sociedad del mundo globalizado (según observaré con más detalle más adelante en este capítulo); el juego de ficción-realidad que involucra al pícaro y al destinatario de su relato se agudiza al ser el pícaro quien, por herencia, tiene la tendencia a ser el narrador de su propia vida, no obstante, en *Diablo Guardián*, la pícaro cuenta su vida a su narratario solicitándole a él que sea quien la narre. El “vuestra merced” y el “señor” a quienes están dirigidos los textos autobiográficos del Lazarillo y el Buscón, equivalen, en la novela de Xavier Velasco, a Pig, quien Violetta ha descubierto como su “Diablo Guardián”. Anteriormente, en algunas obras de la picaresca clásica, ésta relación narrador-narratario era de naturaleza servicial y era la respuesta a una solicitud:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, (...) (*Lazarillo de Tormes*, 2006, pp. 9 – 10). Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, (...) (Quevedo, 2007, p. 94). *Berganza*.-Siempre, Cipión, te he tenido por discreto y por amigo, y ahora más que nunca, pues como amigo quieres decirme tus sucesos y saber los míos, y como discreto has repartido el tiempo donde podamos manifestarlos. Pero advierte primero si nos oye alguno (Cervantes, 2005, p. 301).

Ahora, en *Diablo Guardián*, la relación tiene una condición diferente, es un acto subordinante en tono familiar: “Ya sé que me detestas por decirte mentiras, y más por esconderte las verdades. Por eso ahora me toca contarte la verdad. Enterita, ¿me entiendes? Escríbela, revuélvela, llénala de calumnias, hazle lo que tú quieras” (p. 11). El acto narrativo ya no consiste en un servicio resultado de un encargo, ahora es una liberación del narrador por la que el narratario obtendrá un beneficio, es una acción con la cual se sujeta a Pig a la escritura. Violetta ata a Pig a la historia por medio de la narración misma; la presencia de Pig se fundamenta en un servicio que no podrá evitar ya que, al mismo tiempo,

---

desagrado del personaje por su clase, el deseo de independencia del personaje, el dinero, sobre la idea de ficción que existe en la novela y cómo se relaciona con la vida, la mercantilización de la vida; sobre la relación oralidad-vida del personaje. La novela también ha sido estudiada por Leila Lehnen en su ensayo *Entre ángeles y demonios: La fragmentación de la subjetividad contemporánea en Diablo guardián de Xavier Velasco*, en que trabaja la relación de la obra con la cultura posmoderna, la cultura de consumo, la identidad nacional y las identidades individuales. En este capítulo de la tesis se hablará de algunos puntos tocados en estos ensayos; sin embargo, estos temas serán enfocados principalmente hacia su comprensión desde la picaresca.

consiste en un beneficio: la historia de Violetta es la que el narratario necesitaba para poder escribir su novela. Violetta subordina a Pig en un acto que a él le reportará el enorme beneficio de adquirir el material anecdótico para la escritura de su texto. Como con todos los que, a lo largo de la historia, podríamos identificar como equivalentes a “amos picarescos”, Violetta invierte el sentido de las relaciones: en este caso, Pig está su servicio como su Diablo Guardián<sup>35</sup>.

Violetta encuentra una forma particular de amar: entregarse por completo y para siempre mediante el acto narrativo que le permite huir de aquello que no es, el mismo acto con el que reafirma su identidad de pícara. La historia que relaciona a Lázaro con su narratario y la que relaciona a Pablos con el suyo, no imposibilita un hipotético encuentro futuro entre ellos; la historia de Violetta implica, desde la perspectiva de Pig, el rompimiento de la relación física entre ella y él, impide un encuentro futuro: “Descartar a Violetta, sacarla del tablero, regalarle precisamente la coartada que no lo dejaría volver a verla” (p. 498); sin embargo, implica también la perpetuación de ella en la memoria de él. Este fragmento nos hace creer que los personajes no se volverán a encontrar, pero, es notable que ella se entrega por completo a él al darle la historia verdadera de su vida, historia que si no era contada por ella a él, no sería plenamente conocida por nadie más. A pesar del pensamiento de Pig, en las últimas frases de la novela, Violetta quebrará la idea de su desaparición. Encontramos en la narración aludiendo a Pig: “Saberla lejos, saberse usado, saber que nadie supo lo que él sabe. (Saber: qué verbo amargo.) Y lo sabe tan bien

---

<sup>35</sup> Violetta llama a su narratario Diablo Guardián, dándose en el texto una imitación paródica del Ángel de la Guarda católico. Violetta necesita de un ser que cuide su vida textual -que además es una vida llena de excesos y delitos-; no puede ser un Ángel de la Guarda corriente, debe ser un “Diablo Guardián” dispuesto a guardar y cuidar sus pecados y a rescatarlos para construir su vida. De lo narrado sobre la escritura de Pig afirma Gabriel Cabello que “irá perfeccionando de tal modo esas copias que al final, lejos de enamorarse de la persona, Pig terminó enamorándose de su propia ficción, e incluso más bien de la idea de la *idea* de la ficción” (2004, s.d.), Cabello se refiere al proceso que se narra sobre Pig como escritor y sobre el hecho de que se enamorara de aquello que para él estaba por escribirse. El Diablo Guardián sería capaz de preservar a Violetta, y aún más, enamorarse de su vida pícara. El nombre del narratario no es el único ataque o parodia crítica de la novela hacia las creencias y costumbres católicas. Está, por ejemplo, el hecho de que un sacerdote también robe el dinero de la Cruz Roja, como habían hecho sus padres; o el hecho de que la pícara muchas veces consiga sus “mariditos” yendo a misa. La relación del texto con el catolicismo es principalmente una tendencia a la desacralización sarcástica. Ya ha señalado Macías Rodríguez que “el autor recurre con obsesión en el discurso desacralizador de la religión” (2008, primavera, s.d.), dando a su vez, otros ejemplos al respecto en la novela.

que apenas si repara en el retrovisor, donde desde hace un rato se encienden y se apagan los faros de un Corvette amarillo” (p. 500). El Corvette amarillo, que simboliza la libertad de Violetta, ha alcanzado a Pig. El Diablo Guardián es tocado por su protegida, aquella por quien fue usado para desaparecer no se pierde en la sombra, ya Violetta había renunciado al silencio con un acto que reivindica su picardía: la narración de su vida.

### **Preámbulo: presentación del personaje**

Violetta, a su manera, es una pícara con estilo<sup>36</sup>, es una consumidora impulsiva<sup>37</sup>, sueña con lujos materiales, ya que los vive como objetos de dominio y de gozo, así se apasiona por el dinero<sup>38</sup>; y es, al mismo tiempo, un personaje que no puede ser atrapado por nadie: los conflictos internos que han resultado de su pasado, la escisión de sí misma que existe en el centro de su existencia, define su identidad picaresca como escurridiza: su mundo interno parece una casa de espejos y Violetta parece ser un mundo distinto en cada perspectiva, como si su cuerpo eludiera al mundo gracias a la astucia de sus reflejos, es un personaje que se nos presenta cargado de máscaras<sup>39</sup>. Los objetos que llega a poseer no le garantizan una mayor dignidad social, pero le proporcionan privilegios sociales de imagen, de apariencia; privilegios individuales de mérito, de carácter; que, para su caso, son más importantes que la misma dignidad social: la hacen sentirse digna de sí misma en cuanto a su capacidad para obtener lo que quiera<sup>40</sup>. Los objetos le dan el placer individual de sentirse

---

<sup>36</sup> “Ser puta es como bailar: cuestión de agarrar el ritmo” (p. 30)

<sup>37</sup> “Claro, ya sé, sólo quiero ir a un mall. Quería ir al más grande, comprarme unas maletas y llenarlas de ropa” (p. 121).

<sup>38</sup> “Sólo hay algo mejor que gastar el dinero: contarlo. Porque sólo lo gastas una vez, pero puedes contarlo todas las que quieras, y decir: Es mío” (p. 87).

<sup>39</sup> Puede pensarse en los rostros que creó para acercarse a sus “mariditos” (como llamaba a algunos de los que serían equivalentes a sus “amos”): “*Good morning, Sir, this is Violetta Schimidt. Smith? S-c-h-m-i-d-t, my father was form Germany. Me? I’m from New York.* Iba en la calle con el walkman puesto, ensayando mi nuevo papel” (p. 209). El conflicto entre destino y albedrío, y la que es la aparente resolución del mismo, pueden observarse en el afán que tiene el personaje al final de su narración por resolver su escisión: “En realidad lo que yo necesito es exactamente eso: dejar de ser quien soy. Para los administradores del hotel soy la señora Ferreiro. Para mis papás soy Rosa del Alba. Para Paul soy Rosalba Posturopedic. Para ti soy Violetta. Para Ferreiro soy su peor enemiga Y ya no lo soporto, ya me pinche cansé. Son demasiadas máscaras para alguien que nunca ha sabido quién chingados es, ni de dónde viene, ni para dónde va” (pp. 486-487).

<sup>40</sup> “Por eso te decía que el dinero te arregla ese problema de un día para otro. Cómprate unos jabones en Saks y un encendedor Dunhill y a ver si andas robándote pendejaditas” (p. 243).

en la cima del mundo<sup>41</sup>. Por eso es una consumidora desenfrenada<sup>42</sup>; al escuchar su voz en las palabras del texto, se percibe nítidamente su deseo por devorarlo todo, un deseo que se encuentra en el contexto histórico del mismo afán de la sociedad consumista por comprar más y más, éste es su territorio<sup>43</sup>. Violetta domina desde el velo del anonimato (aunque en ocasiones el anonimato altere sus emociones)<sup>44</sup>, los actos que narra no tienen pretensión de fama, aunque su historia, que supuestamente sería contada por su narrador elegido, Pig, sí aspira a ser pública, a pesar de que, fácticamente, como texto, lo que se hace público es su voz que pretendía ser privada: la voz grabada, que procuraba ser sólo para su Diablo Guardián, Pig, fue transcrita para componer el libro mismo -que Pig, presuntamente, escribiría-, conservando, de esta forma, la narración autobiográfica en primera persona<sup>45</sup>. En la historia de su vida el anonimato es para ella una ventaja; así pasa desapercibida en cualquier ciudad, evade la ley sin convertirse en prófuga, sin ser una criminal reconocida puede ser ella misma con desenvoltura, aun a pesar de saber que las personas que han pasado por su vida la podrán reconocer. Para ella, como para los pícaros de la tradición clásica, la fama sería un obstáculo que pondría un ojo vigilante sobre su picardía. La fama implicaría perder el margen de acción para brillar por sus mentiras, por sus travesuras y sus astucias, les impediría esconder, frente a su contexto, su verdadero lugar de origen: su herencia.

---

<sup>41</sup> “Ahora piensa en la cara de felicidad que traía cuando estrené mi primer coche: un Intrepid del año, color rojo, de esos que todo el mundo voltea a ver en la calle. Me pasé la semana dando vueltas de día y de noche; pensaba en el cartel que me iba armar el domingo en la misa de una y media. Si hasta ese día algún imbécil me había confundido con no sé qué putita, ahora me iba a ver como una igual” (p. 376).

<sup>42</sup> “Si no como quieres que justifique los ocho mil dólares que me boté. Y con Eric pegado, todo el tiempo. A él le tocó un traje increíble, más zapatos, corbata, camisa y mancuernillas. Armani, Ferragamo, Boss, ya sabes. Era todo tan loco, tan rápido, tan sin motivo, que nos moríamos de risa con cada nueva compra” (p. 132)

<sup>43</sup> “(...) no en Saks, ni en Bloomingdale’s, ni en ninguna de las tiendas que me habían hecho tan feliz por diez días” (p. 156). El territorio del personaje son los almacenes, los hoteles, los barrios exclusivos y, en general, los lugares de lujo.

<sup>44</sup> “Pero no podían ser peores que estar solita y pobre en un octavo piso, sin perro que te ladre. Ilegal, además. Ni siquiera podía escaparme a una playa, porque igual me agarraban y no volvía nunca. Era menor de edad, ¿aja?, Y mi único papel era un pinche pasaporte robado” (p. 181).

<sup>45</sup> La voz escrita de Violetta implica la transcripción de las grabaciones que ella le había dejado a Pig sobre su vida. Los capítulos en primera persona en que Violetta habla, son las palabras mismas que se encontrarían en los casetes: “Why should I long for any pennies from heaven when I can get some real bucks on Earth? ¿Crees que tengo un acento muy terrible? Carajo, yo también” (p. 226).

El pícaro siente una necesidad por huir de las implicaciones de su herencia, de allí también la necesidad de mantenerla oculta. En *El coloquio de los perros* encontramos una interesante interpretación de esta condición: “Pero advierte primero si nos oye alguno” dice Berganza, antes de empezar a contar su vida: su herencia se encontraba en su condición canina, su travesura y su picardía estaban en hablar con Cipion como hombres sabios y prudentes (algo que no se esperarían de un perro). Su travesura pícaro no consistiría en robarse los panes del mercado, o acciones similares, sino precisamente en tener un comportamiento ético, en ser capaces, siendo perros, de hacer uso de razón. Para Violetta, su particular situación final, es en sí misma un acto de picardía<sup>46</sup>: es conseguir por medio de su narración, un intenso anhelo por ella -que se manifiesta en Pig-, en el que afirma su existencia textual.

El mundo de Violetta es el de la cultura de masas de consumo<sup>47</sup>, Violetta no necesita ser más trascendental que una niña que compra y se divierte, y no necesita más que ser de esta forma para sentirse lo suficientemente fuerte y adueñarse de sí misma, para, desde su posesión definitiva como Violetta, sustentar su vida en el estilo y la insolencia: Rosa del Alba (su verdadero nombre<sup>48</sup>), al ser Violetta, *se vive libre y es ella en el desenfreno de su*

---

<sup>46</sup> Violetta planea simular su propia muerte frente a su contexto, usando como cómplice a su Diablo Guardián, y desapareciendo después de haber robado dos millones de dólares.

<sup>47</sup> En el contexto de *Diablo Guardián* se entenderá lo masivo como la capacidad del mercado globalizado de reconocer su zona objetivo de clientes potenciales, como una aglomeración mundial de posibles compradores, como una masa conformada por consumidores de diverso origen. La cultura de masas de consumo estaría dada por el conjunto de acciones comerciales, de esta zona objetivo y de los productores, que definen una dinámica consumista. Sobre el sistema económico de la posmodernidad consumista, señala Jorge Polo: “Esa función corrosiva que deshace todos los centros estables del yo procede, sin duda, de las necesidades de un sistema económico que necesita a toda costa fabricar sujetos consumistas hiperestimulados, permanentemente excitados, seducidos por el juego mercantil devorador (...)” (Polo, 2009, p. 320). Siguiendo el contexto descrito por Polo, encontramos que en *Diablo Guardián*, Violetta es una consumidora frenética; los productos de consumo masivo están representados en la novela por el rock, las industrias culturales (historietas), la moda y las grandes marcas, principalmente: “Hablar inglés, tener el pelo negro, no vivir en mi casa. Creo que esas tres cosas eran las importantes cuando llegó Iggy Pop” (p. 45). “Llegué hablando en inglés, y ya sabrás que había un tlahuica de cajero: *Yo Jane y tú Tarzán, pinche nativo*” (p. 65). “Nunca me pregunté si de verdad quería ser novia de Supermán; tenía que serlo, y que desearlo, y que lograrlo, ¿ajá?, porque no había ninguna otra salida” (p. 105).

<sup>48</sup> En el nombre descansa la escisión del mundo interno del personaje, tanto como si en Rosa del Alba habitara un personaje corriente y en Violetta el peso de su herencia y su albedrío: es una pícaro que se quiebra en el intento por adueñarse de su destino. Violetta narra el origen de su nombre como: “el caso es que el papá de mi papá sugirió que me pusieran Rosalba, y ya al final en eso quedaron de acuerdo: Rosa del Alba. Imagínate yo, con ese nombre. Pero mi mamá me llamaba a escondidas Violetta, aunque me hubiera

personalidad de pícara. Se hace vertiginosa e imperante. Es una seductora oportunista<sup>49</sup> capaz de dominar la voluntad de muchos, jugar con la de otros y valerse de la todos. Violetta no cae porque su mundo son los fondos subterráneos. La dificultad de su vida estriba en esquivar la carga en la ambición misma de su desenfreno<sup>50</sup>; solo saldrá a la superficie (textualmente) para ocultarse por siempre de su mundo (el contexto novelesco de padres y conocidos): en su vida, como pícara, recorre el mundo forzando el momento preciso mediante el cual conseguiría embaucar a su destino; en la situación desde la cual narra, se ha adueñado de un nuevo espacio de conciencia<sup>51</sup>; Violetta abandonará el anonimato para desvanecerse completamente dejando atrás nada más que una voz provocadora capaz de despertar un anhelo por ella: su narración<sup>52</sup>.

Igual que Lázaro o Pablos, Violetta carga con el peso de una herencia familiar que la determina y siembra en ella un deseo por rebasar una condición social desfavorable. Pero, a diferencia de Lázaro o Pablos, Violetta no pertenece al sector más innoble y bajo de la

---

registrado como Rosa del Alba. Y a lo mejor de ahí viene mi maldición, porque el alba es mi peor momento del día” (p. 20).

<sup>49</sup> “Por eso me le pegué a Richie Ranch: el único cristiano que me había ligado en Tecamachalco. Un cinicazo de veinticinco años que al día siguiente que nos conocimos me llevó con su mamá. (...) Tenía una casa alucinante, a la vuelta de Palmas. Y yo feliz, pensando: ya la armé” (p. 405).

<sup>50</sup> En Las Vegas reconoce un límite: “Cuando llegaba al cuarto me veía en el espejo y movía la boca: si tenía el labio tieso de algún lado, le paraba a la coca y me iba a la alberquita. Por eso te decía que no podía durar, era un suicidio. (...) ¿Sabes que hice? Le pedí a Supermario quinientos prestados, le saqué tres gramitos para el postre, le dije que volviera en un par de horas y en poco más de media me largué al aeropuerto” (p. 257).

<sup>51</sup> La pícara resuelve la escisión que parte de su nombre, construyendo, ayudada por Pig, la muerte de Rosa del Alba; con la muerte de su otro yo, su conciencia -en un futuro hipotético- ya no estaría intervenida, sería sólo su conciencia de pícara. Pig ayudará a Violetta llevando a cabo las acciones que hacen posible la supuesta muerte de Rosa del Alba en el contexto novelesco. Al ser ésta una muerte fingida, muere Rosa del Alba, quedando viva Violetta.

<sup>52</sup> Garrido Ardila señalaba sobre la situación final del texto picaresco: “Y el texto picaresco relata la biografía del protagonista (las más de las veces protagonista-narrador) por la perentoria necesidad de dar cuenta de su situación final y de las acciones que han llevado a ella. Esa situación final es el caso, a que el narrador del *Lazarillo* se refiere explícita e inequívocamente. El caso tiene que ver con la trayectoria vital e intrahistórica del protagonista: el adulterio en el *Lazarillo*, la conversión en el *Guzmán*, la reinserción social en *Moll Flanders*, el asesinato en *Roxana* o la conversión en *Ferdinand Count Fathom*” (2008, p. 230). En el caso de la pícara de *Diablo Guardián*, es la experiencia de perder de vista a Violetta al comportarse como Rosa del Alba y el enamorarse de Pig, lo que la impulsa a alcanzar una existencia textual, es el mismo afán de preservarse como pícara lo que la impulsa a convertirse en un personaje. La pícara decide narrar su historia para afirmar su temperamento picaresco de una forma tan contundente como lo es su intención de que el relato se haga público en una novela escrita por Pig. Su caso consiste en alcanzar a Pig en su Corvette, después de que se ha consolidado en el texto su realidad. La tesis dogmática de Garrido, se relacionaría en Violetta con las posibilidades ficción-realidad, con la búsqueda del texto desde el texto mismo.

sociedad<sup>53</sup>. Según veremos, Violetta es una pícara posmoderna<sup>54</sup> de clase media a quien todo lo que representa su familia le resulta desagradable. Como los padres de Lázaro, Pablos o Guzmán, los padres de Violetta delinquen, pero sus delitos no son conocidos públicamente<sup>55</sup>. Como otros pícaros Violetta siente vergüenza de su familia (Pablos), que para su caso, es más el desprecio por la forma en que sus padres pretenden pertenecer a una clase social (clase alta), valiéndose de apariencias extravagantes que los llevan al arribismo más vulgar (fingirse extranjeros)<sup>56</sup>. Son ladrones en la impunidad, como lo será ella, con la diferencia de que ellos roban para poder aparentar un estatus social y ella roba para gastarse el dinero y al hacerlo sentirse desenfadada y auténtica. La impunidad de su familia le permite al personaje no crecer entre señalamientos. Desde pequeña es anónima, como cualquier ciudadano corriente, y, en secreto, su niñez transcurre en familiarizarse con su propio temperamento de pícara. Lo que es para Lázaro o Pablos la vergüenza pública de la vida de sus padres, para Violetta es el desprecio por el vulgar arribismo de los suyos, por la exhibición de sus méritos fraudulentos y aparentes.

La vida de los pícaros está integrada por una serie de personajes que definen periodos diferenciados de su historia. Para Lázaro y Berganza serán cada uno de sus amos. Para Pablos los distintos personajes que acompañan un momento dado de la narración. Daré como ejemplo sobre este tipo de personajes, -que por seguir al *Lazarillo* llamaré “amos”- el tercer tratado del *Lazarillo de Tormes*, en el que Lázaro es mozo del escudero,

---

<sup>53</sup> Esto nos recuerda una vez más al *Periquillo Sarniento*, y nos hace reflexionar sobre el hecho de que junto con *Diablo Guardián* sean obras de autores mexicanos: Periquillo tampoco pertenecía al sector más bajo de su sociedad, él afirma que sus padres eran de una limpia sangre y que no estaban constituidos en la miseria. Parece que *Diablo Guardián* responde, de cierta forma, a una expansión del género en México, iniciada por el *Periquillo Sarniento*.

<sup>54</sup> Me refiero a Violetta como un personaje posmoderno con la intención de utilizar una palabra mediante la que me referiré a las reflexiones de Gilles Lipovetsky sobre la situación presente de la modernidad (reflexiones que se ven reflejadas con frecuencia en el comportamiento del personaje): “Las democracias han oscilado en el más allá del deber, se acomodan no ‘sin fe ni ley’ sino según una ética débil y mínima, ‘sin obligación ni sanción’; la marcha de la historia moderna ha hecho eclosionar una formación de un tipo inédito: las sociedades posmoralistas” (1994, p. 12).

<sup>55</sup> De hecho, las apariencias que guardan los padres de Violetta frente a la sociedad, son las que le permiten a la madre robarse el dinero de la Cruz Roja: “¿Sabes qué hacía mi mamá en su tiempo libre? Era voluntaria de la Cruz Roja. Cada mes organizaba una comida entre muchísimas señoras de la colonia, y al día siguiente ya podrás figurarte la cantidad de lana con la que amanecíamos” (p. 58).

<sup>56</sup> “¿Pero tú crees que mis papás iban a permitir que yo no hablara inglés? Ahora no me perdonan que sea como soy, pero entonces hacían esfuerzos pendejísimos para que nuestros aborígenes vecinos se tragaran el cuento de que éramos gringuitos” (pp. 31–32).

(encontrando aquí oportunidad para señalar que en *Diablo Guardián* existe un episodio que guarda alguna semejanza en cuanto a la actitud del personaje)<sup>57</sup>. Sobre su relación con el escudero, Lázaro afirma:

Contemplaba yo muchas veces mi desastre, que, escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener. (/) Dios 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 aquél le vi sufrir. (/) (...) que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fue así, mas que mi amo me dejase y huyese de mí (2006, p. 91, p. 92, p. 110).

La relación con el escudero le reporta a Lázaro un nuevo conocimiento acerca de la miseria en el servicio a un amo, y acerca de la miseria de los individuos que guardan apariencias para verse a la altura de un título de dignidad que desean conservar aun cuando ya no les reporta beneficios. A pesar de establecer relaciones con otros personajes, el pícaro no es un ser corriente de comunidad en cuanto que los vínculos que adquiere no entregan beneficios para una asociación específica de personas, sus relaciones reportan una anécdota sintomática de una realidad social o un tipo humano al que el pícaro debe hacer frente y por el que posteriormente adquiere un dominio de discernimiento específico sobre dicha realidad. Las relaciones que se procura el pícaro con otros personajes son transitorias y, globalmente, son el panorama de discernimiento sobre lo humano que define su ser. Estas relaciones son diegéticamente azarosas (por el proceso de lectura), pero picarescamente determinadas y determinantes, al explicarse éstas por el temperamento picaresco que está estructurando su mundo; la lectura, como desarrollo de la vida del pícaro, está atravesada por el “azar” de su vivir errante; sin embargo, los pícaros tienden a relacionarse con

---

<sup>57</sup> Sobre este episodio y la picaresca del Siglo de Oro señala Maurice Molho: “Estas páginas son únicas: marcan un tono que no volverá ya a encontrarse más en la novela picaresca. El propio pícaro descubre la caridad y la ejerce en beneficio de su prójimo. En *Guzmán de Alfarache* o en *la Vida del Buscón* el prójimo hace el papel de víctima: se le engaña, se le estafa, se le roba, pero nunca se le tiende una mano para socorrerle” (1972, p. 40). Sin embargo, en *Diablo Guardián*, siendo una novela muy posterior a la picaresca del Siglo de Oro, encontramos un breve episodio en que Violetta siente compasión por un personaje con el que se siente identificada, ya que éste también se había escapado de casa de sus padres como ella; es el Kapitan Scheissekopfen: “Un lacra cargado de billetes y con la misma prisa por vivir que yo. Pero igual un gringazo. De Alabama, imagínate. Un *motherfuckin’ redneck* de veinticuatro años que se portaba raro, un ratito era *pink* y el otro *punk*. Hasta que me contó la verdad: se había escapado de su casa con quince mil bucks. Y me solté chillando, no sé si de ternura pero igual lo abracé con una fuerza que nunca había tenido para abrazar a nadie (/) Claro que tenía un hijo que mantener: tenía al Kapitan Scheissekopfen esperándome en el motel de Hempstead” (p. 314, p. 318). El Kapitan se va, dejando en apuros a la pícaro: le roba su dinero; de igual manera Lazarillo se ve en apuros cuando se encuentra a punto de ser llevado preso después de que el escudero se va dejándolo aparentemente como cómplice de sus deudas.

personajes que tienen algún tipo de rasgo vil, delictivo o vulnerable en su carácter, siendo su contacto con aquellos un medio de aprendizaje sobre la manifestación de algunas condiciones de lo humano en el mundo.

Las relaciones con otros personajes tienen su fundamento en el ancestral soporte de la tradición picaresca heredada y son la extensión explicativa de los matices de la personalidad del pícaro, son parte de la constancia de su ser picaresco y de su singularidad: el tipo de personajes con que se encuentra el pícaro, explican el desarrollo de su temperamento, de su vida. Los distintos personajes con quienes el pícaro adquiere sus relaciones transitorias conforman diegéticamente una imagen en construcción de lo que puede esperarse de su sociedad, imagen que en la situación final tiene carácter de definitiva y conforma un ámbito social en que se ha formado el pícaro y en que se encontrará la presentación de su vida.

La picardía de Violetta es totalmente innata. Violetta no pertenece a una clase social que la haga sentir presionada a delinquir para sobrevivir; pudo ser distinta, pudo ser una niña conforme de clase media, pero Violetta fue ella, una pícara: “Soy oveja, ya sé, mi destino es vivir entre el rebaño. Pero eso sí: primero negra que mestiza. Mis papás son ovejas mestizas, yo salí negra y con modales de cabra. Soy la vergüenza del rebaño, y en eso estamos más que correspondidos” (p. 19). Violetta vive quejándose del destino de clase determinado por su herencia familiar, sin embargo, no busca ascender en la escala social como Lázaro o Pablos, busca eludir las apariencias de que se valen sus padres para simular un ascenso social, aunque puede pensarse que de ellos ha aprendido a aparentar para lucir las máscaras que le permiten conocer a sus “mariditos” o a sus “amos” y hacer dinero o facilitar su vida. Su manera de ascender es primero un deseo por desvincularse de su clase, especialmente de la forma que tienen sus padres de asumirla. El antihonor heredado por Violetta consiste en no ser legítimamente de clase alta, pertenecer a una clase de la cual sus padres creen haberse desprendido:

En todo caso mis papás viajaban solos. Ajá, solitos, con nosotros nunca. De repente juntaban los ahorros y se iban de crucero, como ricos. O como ellos pensaban que debían de viajar los ricos, porque nomás ver su ropa y sus maletas jurabas: *clase media* (/). Más que chafa era igual que mis papás: *cheesy*. Como un bilé de tianguis. ¿Te acuerdas de los labios rojísimos de Cuqui, la

repcionista? Nunca te pregunté si conocías la palabra *cheesy*. El caso es que yo vengo de una familia *cheesy*. Plasticosa. Baratona. Rascuache. Prófuga del pinche Woolworth (p. 39, p. 74).

A pesar de no ser la movilidad de clases retratada en la picaresca el centro de este estudio (ni la investigación sobre la situación de las clases sociales en el México de finales del siglo XX); es éste un asunto de importancia en la configuración del género, por tanto, se hace necesario para la comprensión de Violetta, un planteamiento, aunque sea general, sobre la representación de clases sociales en el mundo del personaje, con el objetivo de comprender hacia qué dirección se orientan las acciones de Violetta en relación con la sociedad en que vive. El comportamiento de las clases populares, que podemos ver representado por el primer “amo”, el Jardinerito (a quien la pícara manipula desnudándose frente a él para robar el dinero de sus padres) (p. 33), es el comportamiento de personajes que pueden ser manipulados para conseguir cualquier cosa, personajes serviciales, sin una actitud activa frente al consumo por insuficiencia de medios, por inapetencia y sumisión. Por ejemplo, sobre el personal de los hoteles de lujo que frecuentaba en Estados Unidos, Violetta diría: “No te imaginas todo lo que un lacayo puede hacer por ti cuando sabe que tú eres el único espécimen que lo trata como gente” (p. 216), se refería entonces a la facilidad con que manipulaba estos personajes y lo necesarios que eran para alcanzar sus objetivos. Violetta reconoce que las clases media y alta no ven en las clases populares a sujetos semejantes, por esto, “tratarlos como gente” no necesariamente es reconocerlos como tal, sino aprovecharse del desdén social en que los han situado las otras clases, usándolos como instrumentos empleados para alcanzar sus objetivos.

Sobre la clase media encontramos el retrato que se hace en la novela de los padres de la pícara. Violetta pertenece a una familia que se caracteriza por su falsedad y su arribismo; hablando sobre sus padres explica: “Decían demasiadas cortesías ridículas. *Pase usted, a sus órdenes, en casa de usted, con su permiso, es propio, puta madre*: todos los que según la clase media son los modales de la clase alta” (p. 382). El perfil de la clase media, es el de personajes ataviados de apariencias, personajes que tienen una idea de la clase alta que no coincide con el perfil de esta, así, al imitarla su arribismo se hace más evidente.

En cuanto a la clase alta, algunos de los “amos” de Violetta, tienen una situación y un comportamiento representativos; en la novela, eran personajes superficiales que no vivían al límite como ella esperaba de alguien que tuviera el dinero que ella deseaba. Tenían los medios pero no eran osados: “Richie Ranch, Hans, Fritz, Supermán: todos tenían un mundo en el que yo no terminaba de encajar. Me llevaban ventaja en su territorio, y al mío casi nunca se metían. No sabían hacer trampas, y cuando las hacían nunca querían llegar hasta el final” (p. 435). El deseo de Violetta de llevar una vida distinta al modelo que encuentra en la actitud de sus padres, no depende de un afán por mejorar su posición social o de una necesidad material; obedece al interés que tiene por alejarse de la vida falsa que le ofrecen sus padres. Esto no lo conseguiría pretendiendo hacer parte de la clase alta, ya que era este precisamente el centro de la falsedad de sus padres. En la novela, la clase alta, como las otras, vive en consecuencia de la cantidad de dinero de que dispone sin profundizar en la identificación de sus condiciones.

El problema de Violetta se encuentra en ser auténtica y su forma de lograrlo es vivir como una pícara a quien, en el fondo, no le interesa de la misma forma lo que a todos: el dinero. Violetta no vive dominada por el dinero, contrariamente, éste es el medio de su desenfreno<sup>58</sup>. A Violetta le encantan los dólares, pero le importan porque puede “quemárselos” a su antojo, quiere conseguirlos para gastárselos. Si en el texto la condición de clase se evidencia, en parte, en la forma en que se consigue y se administra el dinero, Violetta lo conseguirá de la forma que hace ambigua su situación de clase (la prostitución)<sup>59</sup>, además, la pícara no tendrá ninguna estrategia administrativa sobre el

---

<sup>58</sup> Afirma Lehnen que Violetta “intenta construir una identidad comprando los objetos que, en su opinión, la redefinirán, quitándole su lado “naca” y transformándola en un simulacro de “niña rica” (2006, otoño, p. 149). Siguiendo a Leila Lehnen, el consumo compondría la identidad pícara de Violetta. El artículo de esta crítica se ocupa específicamente en demostrar “cómo el texto de Velasco aborda los lazos que existen entre el predominio de la cultura de consumo, el deterioro del tejido nacional y la fragmentación de identidades individuales” (2006, otoño, p. 143).

<sup>59</sup> El tema de la prostitución en esta novela puede ser analizado desde diversas perspectivas. En este estudio se entenderá particularmente por su sentido picaresco -sin profundizar sobre una discusión ética o de género-. Violetta, al llamar a sus clientes “mariditos”, está aplicando en serie su tendencia a invertir las relaciones con sus “amos” para así conseguir dinero. La relación pícaro-amo, en Violetta, se hace rentable en cuanto ella explota su sexualidad adaptándola al mercado como una experiencia de consumo (al mismo tiempo burlándose de la concepción tradicional del matrimonio). Sobre la prostitución en la cultura neoindividualista, afirma Lipovetsky:

dinero que consigue, por lo que resultaría incomprensible desde la perspectiva de las clases representadas en el texto. Como tantas veces dice Violetta, quiere volverse “rica” para “quemarse” el dinero, hacerlo sin ninguna explicación más que el consumo frenético. Es ésta su forma de ser auténtica: ser una pícara consumista. Su autenticidad no está sólo en sus acciones (algunas podrían ser llevadas a cabo por otros personajes) sino en la falta de límites con que vive para enriquecerse y en la falta de prevenciones con que consume; en su determinación de dejarse llevar tan lejos como la encaminen las astucias hacia las que se mueve por su temperamento de pícara.

Violetta siempre portará con desagrado el arribismo de sus padres como una mancha en su memoria: una mancha en su existencia de la que desea desprenderse. El desarraigo de clase de sus padres la hace nacer en un ambiente para ella deshonesto, quiere desprenderse de la vergüenza de lo falso; con su particular deseo de ascenso aspira a ser auténtica y legítima. He allí su determinación por ser la “oveja negra”, por ser “yo por todas partes”: ser una pícara sin vacilaciones. Violetta será auténtica como pícara, pero no pertenecerá legítimamente a ninguna clase social, es un personaje que adolece, como los pícaros de la tradición clásica, de un determinismo ocasionado por la herencia familiar: el destino del pícaro es la ineludible fatalidad de su antihonor, su ascenso conserva siempre la enorme objeción de su herencia, para Violetta el temperamento picaresco se ve motivado por el afán de diferenciarse de sus padres, lo que no podrá conseguir del todo haciendo “trampas” y engaños. El personaje no es una arribista corriente; su familia aparenta creyéndose

---

“De manera paralela a la liberación de las representaciones del sexo, la reprobación social de la prostitución se ha debilitado ampliamente. A ojos de los europeos, el más viejo oficio del mundo ya no entra en la categoría de los comportamientos considerados muy condenables y poco excusables, (...). La cultura neoindividualista no legitima, propiamente hablando, la prostitución, pero deja de ver en ella un estado de abyección. (/) Sea cual sea la pérdida de autoridad de los tabúes tradicionales, la prostitución sigue siendo una profesión desacreditada, no está absorbida en absoluto por la lógica de la equivalencia generalizada” (Lipovetsky, 1994, pp. 78-79).

Afirma Gabriel Cabello, refiriéndose al viaje hacia Estados Unidos de Violetta que es “una carrera alocada que culminará nada menos que en la conversión de sí misma en mercancía a través del ejercicio progresivo de la prostitución” (2004, s.d.). Siguiendo a Lipovetsky y a Cabello, puede pensarse que el contexto social novelesco de Violetta es tan relajado moralmente, que el personaje no adquiere en su vida los recursos éticos que lo confrontarían con los problemas que existen en reconocer a su cuerpo como un producto de consumo; en Violetta (comprendida como fruto de su contexto social novelesco), la prostitución parece entenderse en un sentido práctico: un medio para hacer dinero y poder consumir. Sin embargo, la prostitución es también, para Violetta, una actividad con que toma distancia de cualquier clase social.

pertenecer a algo que no es, pero para la pícara, aparentar es una maniobra. Ya notamos esta tendencia en la voz de la pícara de la *Ingeniosa Elena*, quien habla con un tono fingido y manipulador:

Preguntóle cómo se llamaba y de qué tierra era. Él dijo: -Antonio, y de Valladolid. Respondió ella: -Por muchos años, señor galán. ¡Oh, qué buen nombre! No presumo yo que será menos el hombre. Toda mi vida me ha corrido con hijos de vecino de Valladolid buena suerte, y cierto que tengo notado esto con cuidado: que es gente a quien más que a otra me inclino. No sé. En mis ojos son los que con más gala se visten; hablan más a tiempo; corresponden con mejor trato (...) (Salas Barbadillo, 2001, p. 612)

Violetta, como Elena, atravesada por su temperamento de pícara, está consciente de que está fingiendo, y esto no importa para ella, ya que, para su caso, su afán no está en pertenecer a una clase, sino en tener “riqueza” y tener “estilo”: “Pero ya con las contracciones que me había aprendido en las historietitas en inglés. *Gonna, wanna, gimme, gotta*. Se siente una gringuísima cuando las usa. Ya luego te acostumbras, como buena arribista. Ni modo de negarte la cruz de mi parroquia. Toda mi sangre es *wannabe*, qué quieres que haga” (p. 115) Es importante observar que Violetta está consciente de su actitud y de su herencia familiar, ella no se engaña a sí misma. Su actitud se origina en una vergüenza de clase, sin embargo, su arribismo tiene sentido porque desemboca en el estilo y la riqueza, no en el fingimiento de una posición social. Antes de aparentar para el mundo, ella aparenta para vivir a su antojo. Cuando la imagen en el espejo es enjuiciada, siempre deberá reiterar la vida de Violetta -a pesar de cargar con la presencia intrusa de Rosa del Alba-. La virtud del pícaro para fingir lo califica para recrear las circunstancias y ponerlas a su favor. El pícaro no sólo tiene la capacidad de mentir, también puede, de una circunstancia banal, componer un acontecimiento complejo en que se apuesta el éxito de su presente. El pícaro fuerza su suerte con sus astucias; sin embargo, su comportamiento deja rastros u ocasiona fracasos: es un personaje que no permite ser plenamente identificado por su entorno, aunque sí por sus lectores quienes se enteran de la realidad de sus astucias. De allí que la vida del pícaro esté llena de viajes: el pícaro presiona narrativamente los espacios que visita, haciendo que su permanencia en ellos sea inviable. En la *Ingeniosa Elena* ya encontramos expuesta esta condición:

El que mal vive no tiene casa ni ciudad permanente, porque antes de poner los pies en ella, hace por donde volver las espaldas, ganando con uno a quien ofende a todos por enemigos, porque,

como se recelan justamente de igual daño, reciben la ofensa por común, y, aunque sea criatura tan desamparada del socorro del cielo que nunca tenga pesar del mal que hace, por lo menos, jamás le falta el del temor, considerando cuán graves castigos le están guardados si da en las manos de la justicia (Salas Barbadillo, 2001, p. 615).

La vida errante del pícaro lo lleva a probar suerte en distintas ciudades, pero él suele agotar su fortuna en cada lugar que visita, entonces debe seguir adelante, buscar nuevos espacios como quien va al acecho del siguiente reto, en este caso, de una vida y una suerte nuevas. El pícaro sólo con el tiempo entiende que lleva su suerte a sus espaldas y que sus caídas resultan ser la narración de su destino. Es esta, también, la situación de Violetta, sobre quien además observamos un conflicto interior que intenta arrebatarse, haciéndolo difuso por momentos, su destino de pícaro.

### **Los nombres de la pícaro de *Diablo Guardián***

Los nombres de algunos pícaros han recibido tradicionalmente modificaciones o apodos: Lazarillo, Buscón, Periquillo. Para Violetta, el nombre es el punto de partida de sus conflictos. Su verdadero nombre, Rosa del Alba, representa todo lo que hay en ella de aquello que detesta: la falta de autenticidad de sus padres. Su nombre es evidencia del mal gusto de sus progenitores, “Imaginate yo, con ese nombre” (p. 20), diría. A pesar de esto, el nombre es la prueba de su origen, y como ello, tiene un profundo efecto sobre la interioridad del personaje. Para la pícaro, su verdadero nombre funciona como un apéndice desagradable, lleva toda la carga del destino que busca imponerse por su herencia de clase. Tiempo después de regresar a México, después de su vida en Estados Unidos, Violetta se encuentra de nuevo viviendo en casa de sus padres; tolerar allí un trato que para ella era desagradable y bajo, la lleva a reconocer que no es ella, Violetta, sino Rosalba quien vive con ellos: “Afortunadamente todo eso le pasaba a Rosalba. Te juro que Violetta no lo habría permitido” (p. 443). Rosalba es todo aquello que representa en el personaje un estilo de vida que para Violetta es vulgar, es decir, cualquier actitud de clase media y de ramplón temperamento arribista: es aquello de lo que quiere deshacerse sin poder, es una manifestación específica de su herencia. Desde su nacimiento, Violetta es un personaje escindido. Vive obligada a cargar con algo dentro de sí que le resulta tan repulsivo que debe separarlo de aquella parte que le agrada y en la que se encuentra su tendencia innata a

la travesura: “mis tíos, cuando hablaban de putas, decían: *Las tramposas*. Entonces yo de niña siempre que hacía trampas pensaba: ¡Dios mio, qué puta soy!, y me iba a confesar” (p. 30). Como se hace visible en éste fragmento, el temperamento travieso es innato en Violetta, de una forma tal, que durante su niñez más temprana el personaje lo vive en la inocencia, como guardando dentro de sí un instrumento que la sobrepasa, que aún no sabe cómo usar. La primera travesura que narra Violetta consiste en bañar con agua caliente la cabeza de sus hermanos cuando su padre decía que esto estaba prohibido con la excusa de tener que ahorrar: “Un día me peleé con mis hermanos y los acusé. Pero como yo era la que abría la llave del agua caliente, ya sabrás que acabé pagando el pato entero” (p. 32). Violetta, en un comienzo, no reconoce plenamente el significado de su comportamiento en el mundo, pero a los trece años ya sabe que ha acondicionado su comportamiento a su esencia: “O sea que tenía trece años y era una profesional. Recibía honorarios, ¿aja? *Cero amateur*” (p. 36). Es Violetta y no Rosa del Alba quien ha narrado la historia, sin embargo, Rosa del Alba hace parte de la historia como la presencia que intenta apoderarse de lo contado para desvanecer a Violetta.

### **Pig: Narrador y Narratario**

La relación entre Violetta y Pig, es una oportunidad para dar un giro a las circunstancias en que se encuentran los dos personajes. En *Diablo Guardián*, el narratario afecta con su presencia notablemente la estructura de la novela. La vida de Pig también es narrada en la obra, se narra por medio de capítulos intercalados con los de la vida de Violetta. En varios de los textos de la picaresca clásica, la narración ocurre a manera de servicio hecho al narratario. En el capítulo anterior se señaló como Cabo Aseguinolaza (1992, p. 63) observa siguiendo la cualidad dialógica del relato picaresco, que éste se encuentra inducido por uno de los interlocutores. En *Diablo Guardián* encontramos una interpretación de gran trascendencia sobre esta característica. En el momento en que Violetta ha llegado a un punto de la narración que compromete su temperamento de pícara, Pig se ha convertido en una revelación para ella. Los dos personajes se conocen en un trabajo que consiguen en una empresa que, por distintas razones, odian. En estas circunstancias Pig olvida “accidentalmente” una hoja en el escritorio de Violetta, en donde

estaba escrito un fragmento de la novela que se encontraba escribiendo. La lectura de este texto despierta en Violetta una empatía y un interés muy especial por Pig. En las últimas páginas de su narración ella diría:

Ya sé: lo hiciste inconscientemente, alguien dentro de ti reconoció mis códigos y dijo: beep-beep-beep-beep-beep-beep. Casualmente, yo leí ese papel y pensé: *Contratado*. Digo, lo más posible era que acabaras renunciando, o que yo te corriera de mi Corvette, pero por lo que habías escrito me venías a la medida. Te gustaba la velocidad, tenías ganas de meterte en problemas, querías apostar fuerte. (pp. 472-473).

Violetta parece reconocer en Pig a la persona que puede resguardar su historia. La lectura del texto de Pig le hace creer que él es la persona indicada para preservar su vida. Violetta decide conocerlo, para así confirmar las ideas que sobre él se ha hecho: “Nunca se me va a olvidar cuando me dijiste que en mis dominios no se ocultaba la luna. Tenías todas mis passwords, Diablo Guardián” (p. 255). Ella reconoce que él la entiende. Entre ellos hay, sin embargo, una diferencia de clase por su origen<sup>60</sup>; por esto, la relación pícaro-narratario tampoco varía. Pig la induce a hablar de una forma más sutil: no pide de Violetta una narración, sin embargo, para ella él resulta conveniente porque al entenderla podría escribir su vida dándole identidad como pícara literaria. No hay una petición directa, pero la presentación de Pig por medio de su escrito es el ofrecimiento de un servicio que requiere, de parte de ella, la narración de su historia. Ella lo usará a él como suele usar a todos los “amos” en su vida: como un personaje que orientará el desarrollo de una etapa de la narración en cuanto ella pueda sacarle algún provecho, en cuanto pueda subordinarlo de alguna manera.

En el caso de Pig, este provecho tiene un alcance mucho mayor ya que someter al narratario a su servicio, como a sus anteriores “amos”, le permite hablar, y a él, hipotéticamente, le permitiría y le obligaría a escribir. Esto orienta el sentido de Pig como personaje a pesar de que nunca se concrete este sentido como tal: él no escribirá la historia

---

<sup>60</sup> Observa Leila Lehnen sobre la situación social de Pig: “Pig por ejemplo, habita en San Ángel pero transgrede los límites de su espacio socio-económico y se dedica a ‘bucear allí donde Mamita era incapaz de imaginarlo dar un paso sin taparse la nariz’ (48). El protagonista se mueve por las zonas opacas del territorio impreciso y sin embargo rígidamente delimitado de la capital mexicana en busca de drogas que le ayuden a escapar de una realidad que el percibe como amenazadora” (2006, otoño, p. 151). Así, como sucede en la picaresca clásica, el narratario, por quien existe una especie de demanda hecha al pícaro por la narración de su vida, pertenece a una clase privilegiada. Pig vive en una zona exclusiva de Ciudad de México, sin embargo, tiende a desvincularse de la clase alta en que ha nacido.

finalmente. Quizás por esto la historia de él es narrada en tercera persona, no en primera persona, como la de Violetta. Él no es un pícaro y ella, como pícaro, no permitirá que otro personaje más cobre vida en el texto por el que ella vive. Mediante la lectura de la novela encontramos que Pig es un falso narrador, es la excusa que tiene Violetta para narrar su vida con sus propias palabras. El sentido de la vida de Pig es la escritura, pero en el texto, como “amo” subordinado, su sentido es ser la excusa para que la voz de la pícaro sea escuchada. La promesa de que sea Pig quien narre su vida, la lleva a ella a contársela completa y “sin mentiras”; ella lo usa a él como excusa para hablar y el hecho de llevarse a sí misma a la palabra, le permite cobrar identidad literaria como pícaro.

Pig, como personaje, pone en juego tantas características de la Novela Picaresca, que, en la novela, la narración de su vida para la comprensión de las mismas se hace imprescindible. Pig es al mismo tiempo “amo” subordinado, narratario, falso narrador, situación final y escape engañoso de la herencia picaresca. Pig abarca las principales características de la relación del pícaro con su mundo y las integra en sí mismo como personaje. Violetta no tiene manera de hacerle frente a un individuo que abarca tantas facetas de lo que será su vida textual: se encuentra seducida por las cualidades picarescas de él –aún sin tener conciencia de que son rasgos del género –, cualidades que intuye en la escritura de Pig, lo que la hace imaginarlo a él como narrador de su vida. Ella no puede tomar perspectiva frente a lo que sucede porque precisamente lo está viviendo, no lo está leyendo; Violetta, textualmente viva, no manifiesta un diálogo consciente de todo lo que implica Pig para su vida textual, pero sí manifiesta la empatía que siente por él y lo necesario que le resulta: “Tú me inventaste a mí, pero yo ya me había inventado sola. Lo que escribiste no tenía que ver nada con lo que yo era, ni con lo que según yo tenía que ser el amor. Pero igual me dolía, (...). Lo confieso: me sentí amenazada. Por eso decidí que eras muy conveniente” (pp. 474-475). Violetta sabe por intuición que Pig es el medio para integrar su mundo y darle categoría textual, lo sabe como se tiene una corazonada: le resulta fascinante reconocer que él, aun cuando en este episodio no narra lo que ella “era”, sí podría hacerlo. En uno de los capítulos que cuenta la historia de Pig, en el contexto de las

reflexiones del narrador sobre si Pig estaba enamorado, se dice sobre el amor<sup>61</sup>: “Capullo o sortilegio, el amor trae consigo promesas increíbles. Esto es, las únicas que deberían ser creídas, pues dar fe a lo improbable es saberse caído, presa, dentro, cautivo de una irrealidad en la que sólo resta sumergirse, y así andar por las calles con lo que el desdichado juzga una sonrisa imbécil” (p. 343). La “promesa increíble” y lo “improbable” para Violetta es que por Pig, y gracias al amor, podrá morir como Rosa del Alba y ganar una vida textual como Violetta. Comprender que Pig reúne todos los elementos que en el mundo novelesco del pícaro lo caracterizan, requiere tomar una posición crítica frente al texto picaresco; Violetta, al ser un personaje, no podrá tomar perspectiva frente a esto ya que ella no se está leyendo, se está viviendo textualmente. Al “contratar” a Pig (lo que equivaldría a seducirlo, enamorarlo y enamorarse ella), Violetta está comprando su mundo literario; ésta cercanía – dada por conocer a Pig- con todas las facetas de lo que sería su vida textual, le hace pasar al personaje por algo semejante a una experiencia de *déjà vu*, una fascinación por el que sería su propio mundo novelesco –el que intuye en todos los elementos picarescos que reúne la vida de Pig-, que desemboca en la experiencia de enamoramiento: lo fascinante en la posibilidad de que él la escriba, esconde la “promesa increíble” de su mundo textual.

Debe recordarse que el mundo de Violetta parte del contexto histórico de la sociedad de consumo de finales del siglo XX. Zygmunt Bauman, en su estudio sobre el “amor líquido”, expone la posibilidad de considerar las relaciones desde el contexto de una sociedad en la que no se establecen vínculos inquebrantables, que él llama sociedad líquida (Bauman, 2011), para hacerla equivalente a una operación del mercado (no afirmo que la totalidad de las personas en dicha sociedad manifiesten esta forma de pensar; sin embargo, la aproximación de Bauman resulta especialmente compatible con el comportamiento de Violetta):

Considerar una relación como una transacción comercial no es, en ningún aspecto, una cura para el insomnio. La inversión hecha en la relación es siempre insegura y está condenada a seguir siéndolo aunque uno desee otra cosa: es un dolor de cabeza y no un remedio. Mientras las relaciones se consideren inversiones provechosas, garantías de seguridad y solución de sus problemas, usted estará

---

<sup>61</sup> Los narradores de los dos relatos son distintos. El narrador de la vida de Violetta es ella misma, el narrador de la vida de Pig es anónimo. Se analizará esta característica en el siguiente capítulo.

sometido al mismo azar que cuando se tira al aire una moneda. La soledad provoca inseguridad, pero las relaciones no parecen provocar algo muy diferente (2011, pp. 31-32).

La aversión de Violetta frente a esta inseguridad en las relaciones explica su desagrado con respecto al amor. El personaje de hecho llega a relacionar su aversión frente al amor con el uso que hace del dinero “Déjame que me explique: A mí el dinero me ha elegido solamente como intermediaria. El dinero es como los hombres: si se queda a dormir te jode la existencia” (p. 250). Las relaciones que el personaje establece con sus amos son relaciones de consumo cuyo sentido se encuentra en el provecho inmediato que le reportan. Al definir una posibilidad de relacionarse en la sociedad líquida nombrada “relaciones de bolsillo”, Bauman expone:

Nada de *enamorarse*... Nada de esas súbitas mareas de emoción que lo dejan sin aliento: nada de esas emociones que llamamos “amor” ni de esas a las que sobriamente denominamos “deseo”. Usted no debe permitir que ninguna emoción lo embargue ni conmueva, y sobre todo, no debe permitir que nadie le arrebate la calculadora de la mano. Y no se deje confundir con respecto a la relación en la que está por embarcarse, en cuanto a lo que no es y nunca será. La conveniencia es lo único que cuenta, y la conveniencia debe evaluarse con la mente clara, y no con un corazón cálido (por no hablar de un corazón ardiente) (2011, pp. 38-39).

La expresión más radical de esta forma de pensar del personaje está en su opción de tomar la prostitución como medio para hacer dinero. Es el prostituirse el medio por el que descubre que el haber subordinado a sus “amos”, es un comportamiento que puede reproducir en serie para conseguir dinero sin establecer vínculos fuertes con ningún personaje. Esta decisión también tiene como consecuencia el que Violetta no reconozca a sus clientes como tales, sino nombrándolos con una categoría especial, la de “mariditos”, una especie de amos<sup>62</sup>, que desde el punto de vista de la pícara pueden verse como personajes de los que se vale para hacer dinero; así, siguiendo en la misma línea de la sátira con que la novela parodia al catolicismo, esta vez pone en ridículo al sacramento del matrimonio mostrando al marido como una figura infiel y con la que se tiene una relación adultera en vez de una relación conyugal .

La forma en que la pícara se relaciona con el mundo depende de lo útil o ventajoso que sea para ella acercarse a un personaje; hasta que conoce a Pig, a quien “contrata”, pero

---

<sup>62</sup> Debe recordarse que a sus “amos” Violetta les llamaba novios, como si el matrimonio para ella fuese mucho más pasajero e informal como compromiso, que el noviazgo.

de quien al mismo tiempo se enamora (siendo el amor aquello que aparentemente la libraría de su destino de pícara). Pig es el medio que encuentra Violetta para recuperarse como pícara, enamorarse de él es la consecuencia de conseguirlo<sup>63</sup>. Violetta sigue a Pig en su Corvette amarillo tras haber cobrado identidad como pícara literaria a través de su narración. No será más Rosa del Alba, será Violetta, es decir, una pícara ahora enamorada. Sin embargo, el amor, así como el viaje a Indias del Buscón, no implica necesariamente un cambio que desprenda al personaje de su temperamento picaresco, ni de su destino. Pablos, hablando sobre cómo se sabía perseguido por la justicia, diría sobre esto: “(...) determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres” (Quevedo, 2007, p. 308). Las últimas frases de *El Buscón* de Quevedo prometen una “siguiente parte” que será un relato de aventuras desafortunadas. A pesar del viaje, el destino del pícaro no va a cambiar y queda confirmado con estas últimas palabras. Para el caso de Violetta, relacionarse con Pig era precisamente lo que le permitiría adquirir una vida textual como pícara, por tanto, el personaje no se está “mudando” de vida, está reafirmando la vida que siempre ha llevado y acabando definitivamente con Rosa del Alba. Sobre el amor afirmaríamos Bauman:

Y eso es exactamente lo que hace el amor: arranca a otro entre “todo el mundo”, y por medio de ese acto convierte al otro en “un alguien bien *definido*”, alguien con una boca a la que escuchar, alguien con quien conversar para que algo pueda ocurrir. / ¿Y qué es ese “algo”? El amor implica dejar en suspenso la respuesta, o abstenerse de formular la pregunta. Convertir al otro en un alguien *definido* significa convertir en indefinido al futuro. Significa estar de acuerdo con la indefinición del futuro. Aceptar vivir una vida, desde la concepción hasta la muerte, en el único sitio asignado a los humanos: el vacío que se extiende entre la finitud de sus acciones y la infinitud de sus propósitos y consecuencias (2011, pp. 37-38).

Siguiendo a Bauman, el amor entre Pig y Violetta la arranca a ella de su vida como Rosa del Alba; la convierte en “un alguien bien definido”: hace posible la textualidad de la

---

<sup>63</sup> Comenta Leila Lehnen: “Tanto Pig como Violetta trabajan en una agencia publicitaria. Es en este ámbito, destinado a la propagación del deseo de consumo, que Pig y Violetta se encuentran y es este el entorno donde su relación se desenvuelve. El escenario de la ‘historia de amor’ entre los personajes es indicador de la preminencia de la cultura de consumo” (2006, otoño, p. 153). Como expone Lehnen, el ambiente en que se conocen y se enamoran Pig y Violetta, es un ambiente relacionado con el consumo. El consumo es la tendencia pícara de Violetta y al mismo tiempo el escenario de su enamoramiento.

vida de la pícara y le propone una situación final, la cual es alcanzar a Pig para vivir con él, como Violetta, un “futuro indefinido”. El texto de *Diablo Guardián* termina con la imagen del Corvette amarillo siguiendo a Pig, haciendo un cierre semejante al de *El Buscón*, pero valiéndose de un recurso recurrente en el actual cine de Hollywood: sugerir una secuela o una historia futura con una imagen muy dicente. De esta forma el Corvette sugiere una nueva historia que empezaría en compañía de Pig, relato que quizás nunca se vea concretado, como no lo fue la historia de Pablos en Indias, lo significativo es que, en el mismo acto con el que aparentemente se desprendería el personaje de su destino, se confirme su vida como pícaro con una imagen o un comentario que sugiere una narración futura, atravesada por la travesura y el delito. Violetta y Pig serían prófugos y cómplices el uno del otro.

Pero ¿Qué hacía a Pig distinto frente a los ojos de Violetta? Afirma Leila Lehnen: Pig, semejantemente a Violetta, vive en un vacío social” (2006, otoño, p. 51). De cierto modo Violetta identifica a Pig con algo que también era ella: un desterrado, un personaje que no sentía mayor respeto por nada (“Eras lacra y te daba hueva el mundo entero” (p. 481), diría la pícara). Era huérfano, había sido criado por su abuela, por tanto no podía cargar directamente con comportamientos heredados como la pícara; es un personaje de clase alta, sin embargo, era indiferente a la misma. Su vida ocurre en las cosas que escribe:

“Nadie más que él sabía las cosas que pasaban en todas esas hojas infestadas de garabatos y tachones, de modo que escribirlas era darse a una vida subterránea donde podía hacer, decir y decidir todo lo que en el mundo de los niños nadie hace, ni dice, ni decide por cuenta propia. Pig no recuerda ni una de esas historias, pero nunca ha dejado de escribir así, con el ánimo de quien comete una secreta y mezquina fechoría” (p. 23).

En la escritura, Pig era auténtico, algo que en sus aventuras anteriores Violetta no había encontrado en nadie. Ella se siente fascinada por las palabras escritas de Pig y allí mismo identifica que él es el único que podría escribirla a ella porque lo siente tan auténtico como ella se siente a sí misma:

Escribe que te quiero y que te rezo, *Diablo Guardián*. Diles que nadie más que tú puede escribir mi vida, que por eso la estoy poniendo en tus manitas, y que en el fondo no me atrevo ni a dudar que aunque ya no me veas vas a seguir allí, en tu puesto, listo para librarme de todo mal y amén. Inventa lo que quieras, cambia todas las cosas que no te gusten, pero eso sí: no permitas que me arrepienta de nada. No dejes que Violetta se caiga a medio salto, que ya bastantes veces se me ha caído a mí. No dejes que se rompa, por lo que más quieras. No dejes que se muera, aunque la mates (p. 488).

Lo que lleva a Violetta a la instancia de esta petición, es que Rosa del Alba parece haber tomado el control de su vida al presionarla con el deseo de corregir sus actos y enmendar su pasado. El regreso a México y el posterior regreso a casa de sus padres hacen que el personaje acepte situaciones o tenga actitudes que no parecen ser características de Violetta.<sup>64</sup> Entonces comenzamos a descubrir a Rosa del Alba. En la grabación, Violetta dice sobre este momento de su vida: “Me aceptaron como poquito menos que su criada. Mis dos hermanos tenían cada uno su recámara, y además yo no merecía más que ese cuarto, o sea el de servicio” (p. 443). El cambio en el comportamiento del personaje, si lo entendemos como el peso que la conciencia de Rosa del Alba tiene sobre la vida desenfrenada de Violetta, hace comprensible su nueva forma de responder a las circunstancias. Hay algunos capítulos al final de la novela donde se leen las palabras de alguien distinto, Rosa del Alba había entrado en escena paulatinamente ayudada por los “fondos” que había alcanzado Violetta. Entender al personaje como un pícaro en esta parte de la narración resulta conflictivo: hay actitudes que parecen recordar a la Violetta de siempre y otras que enfrentan al lector con un personaje distinto. Afirma Gabriel Cabello que “Si Violetta imagina constantemente una serie de ficciones no será desde luego con el fin de convertirlas en literatura, sino con el fin de sobrevivir” (2004, s.d.), siguiendo a este crítico, afirmaremos que Violetta imagina para sobrevivir y, más específicamente, para vivir textualmente. Rosa del Alba y Violetta se disputan su existencia en una realidad textual: si hubiese ganado Rosa del Alba, hipotéticamente no habría texto, no habría una pícaro con el afán de contar su vida, solo quedaría una persona arrepentida de su pasado. En ésta situación la pícaro encuentra a Pig, el personaje capaz de rescatar a Violetta, él es auténtico por medio de sus narraciones. Es esta la importancia de Pig como falso narrador, su condición incita a Violetta a hablar en un momento de su vida en que su voz parece perderse entre la vida vulgar de sus padres, algunos momentos con aires de arrepentimiento

---

<sup>64</sup> El regreso a la casa de los padres es inusual en los pícaros. Gómez Yebra explicaría sobre este aspecto “Una vez alejados de padres y parientes, sólo dos pícaros van a regresar a casa, y por periodos muy breves, además: Carriazo y Estebanillo. Los demás han perdido o decidido abandonar para siempre todo lo que sepa a lazos familiares” (1988, p. 80). El regreso del personaje de *Diablo Guardián* está motivado por su particular conciencia escindida. La conciencia de Rosa del Alba recae sobre los actos de Violetta haciéndole pensar en regresar a casa, en pedir perdón, en pagar el dinero que había robado. Sin embargo, en el texto no se hace plenamente diferenciable que acción es de una o de otra, pero, sin duda, la lectura pone en conflicto la comprensión del personaje.

y el servicio a un amo que la explotaba como su proxeneta (la labor de Violetta en la empresa en que trabajaba consistía en seducir a los clientes potenciales de la misma).

Para comprender el enamoramiento de Pig y Violetta, podemos remitirnos a Costa y Gadea en sus observaciones sobre la dinámica de consumo de actividades en las relaciones amorosas de la modernidad tardía:

No obstante, lo que define la relación amorosa como tal no es el consumo de esos rituales, sino el (improbable) establecimiento de una comunicación personal que afiance y confirme las diferencias individuales. Es la existencia de esa forma particular de comunicación –el código del amor– la que define la conformación del mundo especial de los amantes, en el cual los rituales y aderezos románticos adquieren sentido efectivo, concretizando su vocación amorosa. Es la activación de ese código especial, y no el precio del ítem escogido en la carta, lo que diferencia a aquella pareja que en un restaurante francés, a la luz de las velas, vive sus estados amorosos distintos de aquella otra pareja presente en el mismo restaurante y en la misma penumbra pero que no se ama, apenas se entretiene. (Costa y Gadea, 2006, octubre-diciembre, p. 776).

Un recuerdo recurrente de Violetta sobre su relación con Pig es el episodio en que van juntos a la montaña rusa. En la conversación (p. 349), se hace evidente que hay un vínculo que se ha establecido y va más allá de un plan de amigos. Es evidente, entre Violetta y Pig, este “código especial” del que hablan Costa y Gadea. La conversación nos revela como los dos personajes se ven inmersos en el tipo de relación al que Violetta siempre le había rehuído; se ha enamorado y a establecido, por primera vez, una relación que va más allá de acercarse a un personaje por el uso que pueda hacer de él. Por esto, a pesar de que el objetivo de su muerte fingida debía ser desaparecer del todo, ella, como pícara, decide alcanzar a Pig en el Corvette amarillo, dejando implícita una relación con su narratario y falso narrador.

### **Violetta y la relación con sus padres**

La naturaleza de los padres es fundamental para el temperamento picaresco. Las acciones de aquellos son determinantes para la movilidad del temperamento del pícaro: la herencia que le entregan sus padres no es solo una herencia de clase, es, al mismo tiempo, un legado de comportamientos viles con el que el pícaro no logra identificarse. El pícaro es un personaje sustancialmente creativo ya que vivirá su vida buscando maneras de diferenciarse de sus padres, de allí que sea móvil, activo. Sin embargo, su creatividad está

orientada hacia la travesura, por lo que las consecuencias de sus actos le impondrán una vida de escapes. Esta tendencia será iniciada con el abandono del hogar, sobre el cual Gómez Yebra indica: “El abandono del hogar, el desarraigo, es el origen de casi todos los males que afligirán al niño-pícaro y, en gran manera, con él comienza el duro aprendizaje que supone la picardía. (/) Este desgarramiento parece producido, al menos en la literatura picaresca, por frustraciones de origen vario, que van desde las producidas por las necesidades primarias insatisfechas, tanto de orden físico (...) como sentimental” (1988, p. 25) La vida del pícaro suele ser la búsqueda de un ascenso de clase con el que no sólo dejará atrás la pobreza y la miseria en que lo han situado sus padres, sino también con el que su herencia, supuestamente, se haría inoperante. Habrán excepciones (*Periquillo el de las Gallineras*, *Periquillo Sarniento*), que tendrán como resultado versiones peculiares de la manifestación en un personaje del mito picaresco. Domyngo Ynduráin, en su texto *El renacimiento de Lázaro*, reflexiona sobre la movilidad de la sociedad en el contexto de escritura del *Lazarillo de Tormes*, allí, hablando de los distintos sectores sociales, señala que “(...) los grupos en pugna llegan a determinadas componendas y arreglos. Se acepta por todos, por ejemplo, que a quien hereda una sangre (y una educación) virtuosa le resulta más fácil ser virtuoso él mismo; lo contrario ocurre con quien desciende de ruin estirpe” (1992, p. 474). Ynduráin expone en su texto como en el Renacimiento las posibilidades de acenso social tenían relación con la herencia de sangre que tuviese la persona. Esta condición histórica quedará impresa en el territorio picaresco y se verá reforzada por el temperamento tipo de los padres. El pícaro no solo se verá en un grupo social que se caracteriza por la pobreza y la miseria, sino que además, el comportamiento de sus padres lo hará vivir en desprestigio. Así, la herencia, implica la condición de deshonor de que hablábamos en el capítulo anterior.

A pesar de que el contexto histórico es completamente distinto para *Diablo Guardián*, podemos ver como Violetta siente desagrado por el comportamiento de sus padres y por la situación de clase en que ha nacido. Describiendo la historia de Violetta, Gabriel Cabello afirma que “la historia de Violetta es la del ansia de una joven por abandonar sus orígenes pequeñoburgueses (...) De hecho, uno de los temas recurrentes en

Violetta es el desprecio por la vida familiar de clase media” (2004, s.d.). Para Violetta, el comportamiento de sus padres es motivo de vergüenza y la dinámica arribista en que ellos intentan incluirla parece equivalente al deshonor por las emociones negativas que despierta en el personaje. El ser auténtica como pícara, aleja a Violetta de la falsedad de sus padres, para vivir su vida pícara, debía dejar atrás su hogar. En la narración, en el momento en que el comportamiento de Violetta les había hecho pensar a sus padres en llevarla al manicomio, encontramos:

Cuando vi a mis papás adelantárseme para ir a comulgar, dije: *Bingo, carajo, esta es la mía.* (/) Habíamos entrado por la puerta del fondo, la más grande, y a lo mejor por eso mis papás no pensaron en las de los lados. Menos todavía que en la cajuela de ese coche iban todos sus dólares robados. Y aquí me tocaría contarte de las vueltas que di, de cómo dejé el coche en un supermercado, agarré mi maleta y me escapé en un taxi (p. 86).

El dinero que había robado Violetta era suficiente para alejarse físicamente de sus padres, de todo lo que representaban, esta huida, como vimos señalado por Gomez Yebra, es el origen de los males del pícaro; para Violetta, es el comienzo de sus aventuras de viajes y consumo. Si en la picaresca clásica el pícaro sentía vergüenza de la vileza de sus padres y aspiraba a una situación de clase que lo diferenciara de ellos, Violetta ahora siente vergüenza de la falsedad y la ausencia de conciencia de clase de sus padres y aspira a ser auténtica.

Antes de empezar a huir de casa, Violetta pasa por el episodio en el desarrollo del temperamento picaresco en que se siente confrontada con el mundo. Sobre este momento de la vida de los pícaros explica Gomez Yebra:

Pero si la introducción en ese mundo es brusca y, en términos generales, cruel, no por ello deja de ser efectiva. El niño medita y se dispone a estar siempre alerta esperando lo peor. Es el momento crucial de su vida, el salto de la niñez a la adolescencia. Entonces advierte que el mundo adulto le es hostil, y que si quiere incorporarse a él habrá de convertirse en otro, un ser humano en lucha individual y permanente contra todo y contra todos (Gómez Yebra, 1988, pp. 153-154).

Para Lazarillo este episodio será el de la “gran calabazada en el diablo del toro” que recibe del ciego: “Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: ‘Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer’” (Lazarillo de Tormes, 2006, p. 23). En *Diablo Guardián* encontramos: “Creo que el numerito de la mesa me puso a volar, porque

al bajar de ahí no volví a ser la misma. Veía a mi papá y pensaba: *Que ridículo, cualquier día me escapo y dejo de ser güera.* (...) Yo quería tener el pelo negro, así ellos nunca me volvieran a hablar. Cualquier noche me lo iba a teñir en el lavabo, y a la mañana siguiente tantán: *Si no les gusta córranme, al cabo que ni soy de su familia*” (p. 41). Así como Lázaro toma consciencia en éste episodio de su situación personal en el mundo en que vivía, desnudarse frente al Jardinerito sobre la mesa del desayunador de su casa, lleva a Violetta a convencerse de lo que es capaz con sus picardías, se convence de que con su temperamento puede afrontar el mundo sola y valerse de las personas para conseguir lo que quiera, descubre que no tiene que soportar la vida que le ofrecen sus padres y que para ser auténtica puede empezar enfrentando la situación que tiene en casa de ellos.

Gracias a su herencia familiar, Violetta tiene una aguda destreza para la mentira, por ello, estará en capacidad de orientar la voluntad de los personajes que la rodean para su beneficio, y estará en capacidad de sacar provecho de cualquier situación que se le presente. El arribismo de los padres era de una hipocresía moral tan fuerte, que la herencia que recibe la pícara no le entrega límites: Violetta roba, se prostituye, despilfarra el dinero que consigue, consume frenéticamente y engaña. Sin embargo, Violetta se ve frecuentemente acechada por la conciencia de Rosa del Alba, lo que la hace regresar tras varios años de vida desenfadada, al mismo lugar que desde su mirada pícara detestaría: la casa de sus padres.

### **Violetta y el consumo**

Hay una característica que resalta en el comportamiento de clase de los padres de ésta pícara; se ha mencionado que en ellos, la actitud de clase media se encontraba definida por su conducta arribista. Puede resaltarse ahora que el modelo de clase alta que tienen los padres de Violetta no es mexicano, es estadounidense. Esto adquiere mayor relevancia si se piensa en la vida de viajes de la pícara y en sus imaginarios. Violetta tiene como objetivo salir de México, su meta específica es Nueva York, además, los recursos imaginarios de la pícara nos remiten varias veces a la cultura masas y de consumo de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos (cultura que tiene una incidencia supranacional acusada por el

fenómeno de la globalización): Iggy Pop, Súperman; aunque otras, nos remiten a la cultura de masas de origen británico: Siouxsie and the Banshees; o a la cultura de consumo dada por empresas multinacionales: Super Mario de Nintendo, o las marcas de distintas casas de modas consolidadas mundialmente. Se hace evidente de esta forma, que en el mundo globalizado en que vive Violetta, el capital imaginario del personaje no es mexicano, se encuentra dado por el mercado mundial. En Violetta, la identidad nacional se lee apenas en lo significativo de la oralidad en la narración del personaje (la pícara habla de una forma que la caracteriza como una joven mexicana, sin embargo, debe contemplarse cómo en su forma de hablar mexicana toma parte también su afán de hablar en inglés, el idioma propio de sus imaginarios culturales): reconocemos que Violetta es mexicana por su forma de hablar, por lo demás, no tiene una memoria identificativa con su país, pero sí con la cultura de consumo. De hecho, como afirma Leila Lehnen sobre el personaje “ella se posiciona afuera de una comunidad específica, rechazando simultáneamente su identidad étnica que ella describe de forma derogatoria como naca o coatlicue (refiriéndose al sector indígena de México), su identidad social de clase media (...) y la asociación con los gustos estéticos y culturales de esta clase” (2006, otoño, p. 148).

Como un legado de sus padres, Violetta aspira a las posibilidades de un mundo que no es mexicano; no mediante un comportamiento arribista, sino mediante la búsqueda de un espacio apropiado para la satisfacción por medio del consumo. Este espacio estará representado principalmente por dos ciudades: Nueva York y Las Vegas. Los recursos imaginativos del territorio picaresco de Violetta nos remiten a los objetos que como productos han desarrollado una dinámica globalizada de consumo: música, video juegos, diseño de modas y marcas de diversos tipos; y a los espacios donde el consumo es más dinámico: hoteles de lujo, almacenes de marcas exclusivas.

Sobre la sociedad en que vive el personaje, pensando en volver a atrapar “mariditos”, éste diría: “Finalmente, si me iba a echar uno de mis tres mandamientos, lo menos que podía hacer era agarrarme a güeyes que no se hubieran subido al metro en los últimos diez años. Y que de preferencia ni lo conocieran. O sea gente decente” (p. 359). En la sociedad, a los ojos del personaje, las personas son “decentes” por la capacidad de compra que tengan: depende la decencia de los lugares que frecuentan, el tipo de ropa que usan, el carro

que tienen, el barrio en que viven, depende de que estén alejados de lo popular y que se identifiquen mediante el consumo con lo exclusivo. El prestigio ya no está dado precisamente por la clase, sino por la capacidad de comprar y de demostrar una presencia activa en el mercado de marcas y sellos que han pasado a representar lo estimable. El valor de una persona no se mide por su profundidad humana, por sus tradiciones o por su ética, sino por su capacidad de adquirir un producto cuyo costo esté determinado por su posición en el mercado global. Sobre su mundo, Violetta diría en el contexto de la manera en que se acercaría a Pig: “(...) necesitaba una coartada, no podía llegarte puteando. Tenía que intentar algo más decente, y al mismo tiempo totalmente *undercover*. ¿Ves qué mundo de mierda? Está todo tan pinche corrompido que la decencia tiene que esconderse para sobrevivir” (p. 481). El contexto de Violetta es el de una sociedad agobiada por la falta de profundidad y de valores, de hecho, la profundidad de Violetta como personaje, se encuentra también en la complejidad de su vacío.

El mito picaresco en Violetta, como se ha señalado, está compuesto por un destino dado por su herencia de clase media, cuyo origen se encuentra en unos padres arribistas con un temperamento delictivo que tiende a la hipocresía y el robo. El albedrío en ella está orientado hacia el desenfreno consumista en el que el personaje busca vivir auténtico como pícaro y con el que pretende librarse de la parte que siente desagradable de su personalidad escindida. La paradoja en el personaje está en el hecho de que aun cuando consigue la supuesta muerte de Rosa del Alba, la consigue con una acción que la reivindica como pícaro textual: la narración de su historia.

### 3. Violetta y Pig; Corvette, Diablo Guardián

Tras observar el mecanismo por el que se entiende en este trabajo la pervivencia histórica del género de Novela Picaresca –por el que se piensa posible considerar a *Diablo Guardián* como perteneciente a dicho género- y tras estudiar las singularidades de la vida pícaro de Violetta, este capítulo estará concentrado en describir y analizar la estructura de la novela desde las instancias que plantea Cabo Aseguinolaza como “acto narrativo” propio de la picaresca<sup>65</sup>. Esto con miras a entender la relación entre la estructura de *Diablo Guardián* y la de las novelas del corpus clásico.

Sobresale el hecho, a diferencia de la mayoría de Novelas Picarescas, de que *Diablo Guardián* tenga como título el nombre del narratario y no el nombre del pícaro. Afirma Cabo Aseguinolaza sobre la condición del narratario en la picaresca:

“(…) nos queda por examinar el narratario picaresco a la luz de la última de las oposiciones considerada pertinente por Renard: la que marca al narratario como homodiegético o heterodiegético según su inclusión o no en la fábula. (/) Desde este punto de vista, claramente se define el narratario de las obras picarescas como heterodiegético (sic.). No participa como personaje en la fábula relatada por el pícaro” (1992, p. 134).

En la novela de Violetta, el narratario tiene una presencia fundamental en la fábula. De hecho Pig tiene en el texto una fábula independiente que se encuentra en un punto dado con la de Violetta. La narración ocurre alternando las dos historias. Leila Lehnen afirma: “En la novela de Velasco, las posiciones de enunciación se alternan, oscilando entre la voz de Violetta, que relata su propia vida en primera persona y la de un narrador en tercera persona que cuenta la historia de Pig. La superposición de perspectivas enunciativas y la incertidumbre producen un texto polifónico, fragmentado y auto-conciente” (2006, otoño, p. 145). Existe una diferenciación del personaje como narratario y como participante de la

---

<sup>65</sup> Sobre fábula, narración y situación de la narración señala Cabo Aseguinolaza: “Vamos a llamar al resultado de la narración sobre la fábula DISCURSO, que coincidiría a grandes rasgos, dejando a un lado prólogos, dedicatoria y poemas preliminares, con un texto como el del Guzmán. Y la proyección del discurso sobre la situación de la narración será lo que llamaremos a partir de ahora ACTO NARRATIVO. La autobiografía de los pícaros es, desde este punto de vista, un acto narrativo. Lo cual quiere decir, de otro lado, que una obra picaresca, en cuanto relato, desborda los límites estrictos de tal autobiografía por cuanto implica también una situación narrativa” (1992, pp. 72-73). Es este diagrama con el que confronto ahora la novela *Diablo Guardián*.

fábula: en la anécdota, el nombre del personaje es Pig, no obstante, como narratario, es Diablo Guardián. En esta novela, la presencia de Pig en la fábula nos lleva a asumirlo como narratario homodiegético; sin embargo, Violetta alude a su narratario a lo largo de su fábula aun cuando posteriormente él irrumpe en ésta como personaje, esto sucede después de haberse elaborado la historia de Pig en su propia fábula. Es decir, cuando Pig aparece en los capítulos que pertenecen a Violetta, ya lo conocemos demasiado gracias al desarrollo concomitante de la narración; se manifiesta, finalmente, para revelar como él se hace Diablo Guardián de Violetta.

Pig, a diferencia de otros narratarios en la picaresca, está involucrado en todas las instancias del acto narrativo picaresco; estructuralmente la novela juega con su propia referencialidad ya que enreda a la situación de la narración<sup>66</sup> con la fábula, para componer la situación final. La situación final nos presenta, como observábamos en el capítulo anterior, a una pícara enamorada. Debe señalarse además, que tal situación se encuentra descrita en un capítulo que pertenece a la fábula de Pig: el último capítulo de la novela nos muestra la anécdota del Corvette amarillo alcanzando al Diablo Guardián<sup>67</sup>. Diablo Guardián es el nombre que le entrega la pícara a su narratario; este nombre y el nombre “Pig” trazarán un puente entre la narración y la fábula comunicando las dos instancias y cambiando de espacio a la situación de la narración; no obstante, conservando su diferenciación al ser todavía una el suelo que hace posible la manifestación de la otra.

Para vivir textualmente Violetta necesita avivar en su propio relato al personaje que le solicitará a ella su historia, por esto mismo, la novela necesita componer a Pig en una fábula independiente. Puede interpretarse que la misma fábula de Pig es el soporte de la

---

<sup>66</sup> El momento en que Violetta graba las cintas contando su vida.

<sup>67</sup> Sobre la ubicación de este encuentro en la situación final -aquella que funciona como solución aparente del destino picaresco-, podría pensarse, además, en la relación que existe entre el Corvette amarillo - como símbolo de la libertad de Violetta como pícara- y el origen de la doble *t* en el nombre del personaje, sobre este punto Macías Rodríguez señala “el Corvette amarillo que sigue al auto de Pig en las últimas líneas y que conserva solamente la TT de la antigua Violetta” (2008, primavera, s.d.). De nuevo los nombres resultan fundamentales para la comprensión del texto; la semejanza Corvette-Violetta nos lleva a identificar el nombre mismo del personaje con su destino picaresco. Sobre su nombre menciona el personaje “De niña me gustaba decir que la segunda *t* era una cruz, que mi nombre traía su propio crucifijo” (Velasco, 2003, p. 20). Esto adquiere un sentido más trascendente cuando identificamos la semejanza en la escritura del símbolo de la libertad de Violetta con su nombre: la doble *t* puede entenderse como un índice sobre el destino picaresco del personaje, un índice cuya referencia el texto mismo construye.

situación de la narración –en cuanto nos permite entender quién es aquel al que Violetta se dirige- a la vez que guarda los antecedentes de la recepción interna (como si la vida de Pig lo construyera como el receptor idóneo de la voz de Violetta en cuanto es el hombre capaz de darle vida textual para enamorarse de ella, y además, capaz de acabar con Rosa del Alba), de esta forma la novela nos permite conocer al narratario del que se ha enamorado Violetta y por el cual ella adquiere una vida textual. *Diablo Guardián* elimina las distancias entre fábula y situación de la narración involucrándolas, las involucra al hacer la situación de la narración cronológicamente anterior a la situación final (primero Violetta graba las cintas, luego alcanza a Pig en el Corvette), algo que no es común en la picaresca clásica.

La situación de la narración nos muestra a Violetta en la habitación de un hotel grabando su vida en los casetes que le enviaría a Pig:

Yo te iba a dar permiso de contar la historia, tenía que educarte a chicotazos hasta que te graduaras. *Mistress Violetta, Grand Master of Domination*. Y aquí estoy, encerrada en un baño de un pinche hotel piojoso, dictándole a mi pimpadrote su novela. Mira que necesitas tener mucha cara dura para hacerme trabajar tanto y de gratis. Aunque claro, tú ya sabrás cómo pagarme. Pero esos son asuntos comerciales, y andábamos en el amor. ¿No crees que es suficiente prueba de amor que yo esté aquí contándote mi vida sin haberme comido una pizza desde ayer? (Velasco, 2003, pp. 388-389).

Este fragmento lleva a reflexionar sobre varias particularidades del texto. El puente Pig-Diablo Guardián hace un ajuste al dilema estructural de la picaresca (el hecho de que la situación de la narración deba situarse narrativamente primero, aun cuando cronológicamente es posterior a la fábula central). Si la situación de la narración existe para darle un soporte referencial a la narración, y si en la autobiografía ficcional no existe el antecedente de una vida vivida -como en las autobiografías reales-, esto nos confronta al dilema de encontrarnos con una imagen que es posterior a una vida que aun no se ha vivido: como una dislocación espacio temporal que genera la vida misma de la que es consecuencia -aun cuando esta imagen, en la picaresca clásica, no haga parte de la fábula, sino de la situación de la narración-. Podría pensarse que la situación de la narración es prueba de que la narración ha sido ya una vida vivida, sin embargo, esto es inviable porque la vida del pícaro, que está construida como autobiografía ficcional, se hace efectiva sólo en la recepción del texto. Así pues, la situación de la narración es la evidencia de una vida que será vivida, siendo una proyección de una vida que al anunciarse a sí misma desde una

situación posterior hace inevitable su desarrollo. Según esto, desde el género, la situación de la narración puede identificarse explicativamente con el acto narrativo de concepción del mito.

La recepción (como desarrollo del pícaro) se descubre latente en el texto, de la misma forma que en las personas el desarrollo de la vida se encuentra latente en la pertenencia de un cuerpo biológicamente viable; y aun cuando la vida fáctica de un ser humano tiene un límite de posibilidades dado en un comienzo por la específica constitución genética de la especie, y aun cuando la vida de un pícaro tiene sus límites en la materialidad del texto, en las personas existe una incertidumbre sobre el desarrollo específico de sus vidas, como en los pícaros existe una incertidumbre por el desarrollo específico de su recepción (cada dimensión receptiva daría vida a un ser distinto, aun cuando las distintas recepciones partan del mismo texto).

En *Diablo Guardián* encontramos una versión mucho más ajustada del acto narrativo picaresco, que potencia el significado de la relación narrador-narratario y que explica la necesidad de que exista en la novela una fábula diferenciada para la vida de Pig. En el *Lazarillo de Tormes* o el *Buscón*, la situación de la narración opera como una instancia que prelude la vida del pícaro, que “sostiene la referencialidad de lo narrado” (Cabo Aseguinolaza, 1992, p. 72); en este sentido y siguiendo la idea del desarrollo de la vida del pícaro en la recepción del texto, la situación de la narración sigue siendo el soporte existencial de la vida del pícaro, ya que, de cierto modo, es la instancia en que se pone en situación el mito. En *Diablo Guardián* el conflicto ficción-realidad se hace más complejo en cuanto las distancias entre narración y fábula se reducen; la situación de la narración funciona como el contexto que motiva al pícaro a contar su vida y a vivirla al ser el texto leído. Es por esto que funciona como soporte, como la base que vincula la fábula con un contexto “real” y apunta a ser la respuesta a un reclamo sobre la veracidad de lo que será narrado por el pícaro. Sin embargo, en *Diablo Guardián* encontramos dos fábulas pertenecientes a las dos identidades narrativas (narrador y narratario), y en cada una de ellas, pícaro y narratario irrumpen en la fábula del otro.

El puente que se establece entre narración y fábula hace entrar en conflicto la ilusión de realidad de que provee la situación de la narración a la picaresca. Situar a una ficción autobiográfica sobre un contexto que sugiere una realidad, provoca una especie de delirio estable en que se sitúa el juego de ficción-realidad propio del género. En *Diablo Guardián* este “delirio” es más complejo: se nos presenta una innovación al encontrarse el narratario inmerso en la fábula. Si el narratario, que debe ser la identidad que motiva la narración, se encuentra inmerso en la narración misma, es, en comienzo, una identidad que se crea en la fábula para que ésta se dé a sí misma un sustento contextual: la narración ocurre para confrontar su realidad en la creación de su propio narratario. En la Novela Picaresca, como se ha señalado, el narratario suele ser externo a la fábula de manera que ocurre narrativamente primero que la misma para provocarla<sup>68</sup>; se hace necesario que sea de esta manera para crear la ilusión de realismo y al mismo tiempo poner en situación al mito. De esta forma ¿Qué hace que resulte tan sólida la ilusión de realidad del relato de Violetta? En una primera instancia, se nos presenta el enigma sobre una nueva identidad picaresca que propone la novela: el transcriptor. Se desconoce quién ha transcrito la historia de Violetta desde los casetes al papel, el transcriptor y el narrador de la fábula de Pig se caracterizan por desarrollarse en un total misterio. En la novela no existe alusión alguna sobre la identidad que narra a Pig y la que transcribe palabra por palabra las cintas de Violetta: el carácter de realismo de *Diablo Guardián* reposa no sólo en la situación de la narración, sino además en el enigma sobre el transcriptor y el narrador, sobre los que no existe siquiera una referencia que nos indique si es el mismo individuo en una y otra fábula.

En el texto, las dos fábulas son desarrolladas simultáneamente por turnos capítulo tras capítulo. En *Diablo Guardián*, como en el *Lazarillo de Tormes*, la situación de la narración se formula en un prologo anterior al tratado primero (en *Diablo Guardián* este “prologo” es un apartado de dos páginas sin título que antecede al primer capítulo (p. 11-12), y en el que se escucha la voz de Violetta por primera vez). En éste primer apartado de la novela, la pícaro se declara a punto de hacer una confesión a su Diablo Guardián. Las labores del

---

<sup>68</sup> Esto en una perturbación cronológica que demanda una existencia previa de la relación narrador-narratario, para que la vida del pícaro pueda darse. La vida del pícaro se sustenta estructuralmente también en un contrasentido sobre el que se establece una frontera a la que Cabo Aseguinolaza ha definido como la situación de la narración.

narratorio en esta novela se amplían, ya que no sólo es la identidad a la que se dirige el relato, sino que además será el indicado para transformarlo y escribirlo: no se espera que la grabación se constituya en el texto, se espera que Pig transforme la grabación en los casetes y a partir de éstos escriba su novela –algo que no ocurre finalmente en el texto-. El primer apartado entra inmediatamente en la dinámica de fábulas interpuestas: el primer capítulo, posterior al mencionado texto sin título, pertenece a la fábula de Pig. En este capítulo y en la totalidad del texto de Pig tenemos a un narrador en tercera persona, testigo heterodiegético omnisciente. En la picaresca este tipo de narrador es una innovación en cuanto en un punto dado se hace testigo de la vida de la pícara desde la fábula de Pig. Es un narrador que tiene la capacidad de reflexionar sobre la fábula de Pig y la de Violetta, sin tener un lugar en la narración de ella: el narrador de Pig no es para Violetta un receptor, es un testigo inmediato de su narración. Llama la atención que en la novela haya una entidad reflexiva capaz de aludir a la vida de la pícara sin identificarse con el narrador de la vida de ella (que es ella misma):

Pig pretextaba que la historia de un amor sin cuerpo no podía contarla un cuerpo sin amor. Pero de eso Violetta no se rió. Lo miró fijo, duro, entre asombro y espanto, y abrió luego los labios con todo y mandíbula, como esmerándose en perfeccionar su indignado estupor. Pero no dijo nada. Prendió el cigarro, le plantó una sonrisa de buenos días, licenciado, y apuró un gesto de impaciencia, como quien insinúa: no me aburras. Finalmente Violetta no tenía por qué enterarse de sus traumas (p. 425).

Sin embargo la corporeidad del amor está dada por el texto, y el cuerpo, es decir el texto, es el cuerpo de Violetta cuyo vínculo con la realidad está dado por el narrador testigo de Pig y por el transcriptor. El narrador testigo es reflexivo sobre la vida de Pig, sobre el enamoramiento entre él y Violetta y sobre el texto en sí mismo. Es un narrador consciente de la fábula de Violetta:

¿Quién iba a convencer a Violetta de la predilección de la Tercera Persona del Verbo –quien es- pero-no-es una paloma- por lo que a todas luces era un palomar? ¿tiene acaso mal gusto el Espíritu Santo? (/) Pig volvía a sentir las ganas de reírse, porque quizás con una carcajada histérica y adolorida lograría vencer los agobios que oprimen a la primera persona del singular cuando lleva tres horas oculta entre los muertos (p. 14, p 16).

Violetta desconoce la existencia de este narrador, de hecho desconoce la existencia del desarrollo paralelo de la fábula de Pig en el texto, sin embargo, la presencia de una entidad externa es, como habíamos dicho sobre los elementos aparentemente ajenos al

pícaro, una “manifestación compleja de su hábitat”. Parece operar al interior de esta novela, y en una fascinante asimilación por parte del género (y, es inevitable señalarlo, una aguda conciencia de la narración por parte de Xavier Velasco), la presencia de un recurso frecuentemente usado en el cine: el desarrollo independiente de dos líneas argumentales para su posterior encuentro. Lo que hace aún más atrayente el uso de esta técnica, es el hecho de que se encuentren dos historias cuya narración está efectuada por dos narradores completamente distintos, uno de ellos (Violetta) capaz de reclamar a un narratario su existencia textual, y el otro (el narrador de Pig) capaz de regularizar y hacer imaginariamente posible semejante reclamo por medio de reflexiones sobre la escritura de la novela, sobre sus personajes y sobre el amor. Este narrador está consciente de que la tercera persona en la narración de Pig no solo es útil para retratar “una paloma” (Pig), sino para poner en circunstancia un palomar (La novela como nido del amor entre Violetta y Pig).

Al establecerse un puente entre la narración y la fábula (Diablo Guardián-Pig) para lograr incluir la situación de la narración en la fábula misma, el realismo de la narración pasa a la figura del transcriptor. El transcriptor no es una figura que se haga consciente en el texto. Violetta, Pig, el narrador... ninguno está consciente de la capacidad del transcriptor para sostener el juego ficción-realidad de la vida de Violetta. El transcriptor es una figura implícita en la condición de grabación del relato. La narración implica por tanto un objeto “real” al que no tenemos acceso como lectores: el casete en que la voz de Violetta ha sido grabada. La figura del transcriptor es implícita y muy sutil, pero a la vez trascendental por enigmática. ¿Qué situación imaginaria implica el texto? ¿Que el casete haya sido encontrado y transcrito por un tercero? Podría pensarse que Pig ha transcrito él solo las grabaciones, pero no hay nada que necesariamente implique esto aun cuando sabemos que de hecho él las ha recibido, y que han pasado por sus manos para que él compusiera la escena de la muerte y entierro de Rosa del Alba; sin embargo, no se habla de una voluntad explícita de Pig sobre la transcripción. Se explica en el texto que Pig reconocía en Violetta a su novela, pero se habla de escribirla sólo como una posibilidad: “Y Pig lo sabe, puta madre, lo sabe: si un día quería llegar a escribir su novela, antes tenía que

hacer justamente lo que hizo: matarla, desaparecerla, moverla de la escena, condenarla al olvido de los vivos. Le pesa en la conciencia, saber tanto” (p. 500). A pesar de esto, a pesar de que Pig reconozca a Violetta como una novela, nada implica que sea él quien transcriba su voz. Como hemos visto, la muerte de Rosa del Alba permite la vida textual de Violetta; sin embargo, no implica la transcripción de las grabaciones por parte de Pig. Este asunto, además, entra en conflicto con el desconocimiento sobre la identidad del narrador testigo de la vida de Pig. ¿Qué relación existe entre el narrador de Pig y el transcriptor de Violetta? ¿Por qué se encuentran fácticamente en el mismo texto? (Entendemos que intrahistóricamente las dos narraciones se sostienen la una a la otra, pero no sabemos cómo y por qué llegan a compartir el mismo espacio, esto permanecerá como un enigma). El hecho del anonimato de estas dos figuras intensifica el juego de ficción-realidad de la picaresca en cuanto las hace implícitas como figuras reales; al mismo tiempo, haciendo imposible rastrearlas como si la novela partiera de un hecho fáctico cuyos testigos se han esfumado. Podemos creer que Violetta y Pig han existido, pero no tenemos en nuestras manos los casetes, no tenemos forma de comunicarnos con ellos, con el transcriptor o con el narrador testigo. Sobre el *Vuestra Merced*, narratorio del *Lazarillo*, encontramos que también hay un cierto anonimato ya que no se da un nombre como tal a dicho individuo; no obstante, su presencia es explícita, por tanto coherente con una narración privada destinada a un alguien sobre el cual el *Lazarillo* ya conocía el nombre. Son testigos el transcriptor y el narrador testigo. Se encuentran estrictamente implícitos y, más importante, Violetta y Pig no son conscientes de su existencia, aun cuando ésta sostiene la referencialidad de sus fábulas. Desconocemos, finalmente, qué tipo de vínculo imaginario existe entre estas dos entidades externas que al compartir el mismo espacio estrechan la estructura *situación de la narración-narración-fábula* de Cabo Aseguinolaza, agregando una doble instancia externa que expresa en *Diablo Guardián* un vínculo con lo “real” sustentado en lo enigmático.

En *Diablo Guardián*, la estructura de la Novela Picaresca se ve enriquecida de una interesante manera. La herencia genérica de la novela está tan emparentada con el contexto socio-histórico de Xavier Velasco, que la estructura del texto se enriquece gracias a una identidad y a una materialidad que no eran posibles en el siglo XVI y XVII: la influencia de

las estructuras narrativas del cine y los dispositivos de grabación de audio, que en este caso, nos implican la existencia de una instancia que va más allá de la enunciación y se encuentra fuertemente disimulada en el texto. Instancia a la que puede llamarse transcripción y que permite que el juego de ficción-realidad no esté dispuesto en la enunciación, sino en el enigma de lo probablemente fáctico.

## Conclusiones

Identificar al mito picaresco como un dispositivo generativo imaginario, nos permite reconocer, en las novelas picarescas, la existencia de una fuerza que impulsa narrativamente al género sin imponer elementos que fueren una identificación o exclusión, sino que se reconozca como un dispositivo del que se espera una operatividad semejante a la de un talismán. La situación de la narración, planteada por Fernando Cabo Aseguinolaza, como instancia interna de enunciación, es, desde la perspectiva planteada por esta tesis, el espacio de concepción del mito que entrega referencialidad a la vida futura del pícaro. El mito depende de un ser dispuesto a afrontar el contexto socio-histórico en que es situado – como consecuencia de la herencia genérica que ha concretado en el texto el receptor escritor-: el pícaro, específicamente, como se ha visto, su voz autobiográfica. La vida del pícaro se encuentra latente en el texto a la espera de su desarrollo en la recepción -mediante la cual un lector dado da vida al personaje-. Es ésta la perspectiva que se ha descubierto como capaz de reconocer un elemento central de las novelas del género. Por tanto, se ha determinado que un texto que albergue en su interior al conflicto destino-albedrío propio del mito picaresco, será un texto que podremos reconocer como parte del género, y como parte del proceso histórico que se inició con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. Así, se entiende, desde esta investigación, que el mito picaresco será el elemento central de cada Novela Picaresca, y que la situación de la narración es la instancia textual en la que el pícaro se vale de la dinámica histórica del género, al mismo tiempo, incluyéndose en éste.

La herencia genérica recoge el proceso en que el receptor-escritor se ha relacionado con la Novela Picaresca hasta y durante el momento de la creación de la obra. Es un estado del género que ha sido descrito para entender la creación de obras posteriores al *Lazarillo de Tormes*, y aún más, posteriores a los siglos XVI y XVII. La herencia genérica se describe como el campo de influencia de las obras, propio del género.

La estructura genérica es expuesta como el estado material e histórico del género. Se ha descrito como multidimensional en cuanto contempla por separado las interpretaciones que cada receptor tiene sobre la picaresca –definiendo a cada receptor como una dimensión receptiva particular-, para posteriormente reconocer que existe una red histórica de relaciones entre las distintas dimensiones. La estructura genérica reconoce a las novelas picarescas como señales capaces de difundir el mito, y a cualquier mensaje relacionado con el género, como capaz de encontrar su comprensión picaresca al entrar en contacto con la red de dicha estructura. La estructura genérica contempla los fenómenos de historia receptiva y mundaneidad de las novelas picarescas; es éste entramado la propuesta de pervivencia, desarrollo y crecimiento histórico del género en cuyo centro también se encuentra el mito. Por consiguiente, se reconoce como posible la existencia de novelas picarescas en una gran variedad de contextos y situaciones históricas posteriores a la aparición del género. Encontramos, además, que el estudio de obras de siglos posteriores a la escritura del *Lazarillo*, no sólo amplía el territorio imaginario del género, sino que nos permite hacer revisiones interpretativas sobre las obras del corpus clásico, por tanto, es completamente pertinente, según se ha expuesto, analizar una novela como *Diablo Guardián*, a la luz de las obras de la picaresca clásica y de la crítica sobre el tema. Tiene también como consecuencia ésta lectura del género, difundir una expectativa sobre el tipo de renovaciones que afrontará el mismo.

En cuanto a *Diablo Guardián*, se afirma, desde el estudio realizado, como una obra que puede interpretarse desde el género, que según lo descrito puede integrarse en él, y que lo aborda desde el contexto de un mundo atravesado por la globalización y la cultura de masas de consumo. Encontramos el conflicto destino-albedrío en el texto, que nos permite reconocer en Violetta a un personaje heredero del mito picaresco. El deseo de ascenso de Violetta se desvincula de las clases sociales para orientarse hacia los excesos, la obsesión y la compulsión por el dinero. Si la herencia de comportamientos viles de los padres de la pícara consiste en la falsedad y el arribismo vulgar, Violetta quiere ser todo lo opuesto a lo falso, quiere ser auténtica, por tanto construirá su originalidad desde el exceso y el frenesí consumista que definen su temperamento picaresco, lo que además la hace una pícara

posmoderna. En la novela, la situación de la narración nos mostrará a una pícara que narra su vida a unas cintas que dirige a su narratario llamado por ella Diablo Guardian; el narratario es en la novela una entidad que abarcará varias de las características de la picaresca (supuesto narrador, narratario, situación final), y será el encargado de posibilitar la existencia textual de Violetta y de facilitar su situación final, la cual nos la presenta como una pícara enamorada que ha resuelto la escisión de sí misma que amenazaba con arrebatarle su vida pícara textual.

Estructuralmente se observa en *Diablo Guardián* a una novela que establece puentes entre las tres instancias del acto narrativo picaresco. Encontramos que narración y fábula se conectan por la relación narratario-personaje: Diablo Guardián-Pig, lo que hace más complejo el juego ficción-realidad propio de la picaresca clásica, al mismo tiempo haciendo necesaria otra instancia exterior que sostenga dicho juego que ha entrado en conflicto: las figuras del transcriptor y el narrador de la fábula de Pig. El primero, quien desplaza la narración de la enunciación al estado enigmático de lo probablemente fáctico, y, el segundo, como una figura de autoconciencia textual de las dos fábulas: la de Pig y la de Violetta.

Las preguntas y los objetivos planteados en la introducción han encontrado una resolución satisfactoria. Puede considerarse a *Diablo Guardián* como una Novela Picaresca contemporánea que construye su diégesis a la luz de los conflictos de la sociedad posmoderna, a la vez que replantea la estructura del género para agudizar su juego ficción-realidad.

La exposición de esta tesis sugiere nuevas preguntas para desarrollos posteriores de la presente investigación: ¿Qué pertinencia tiene el modelo teórico planteado desde la perspectiva de los actuales estudios de los géneros? ¿Es viable el modelo propuesto para explorar la comprensión de un género distinto al de Novela Picaresca?

## Referencias

### Primarias

Alemán, M. (2006), *Guzmán de Alfarache I*, Madrid, Cátedra.

- (2007), *Guzmán de Alfarache II*, Madrid, Cátedra.

Cervantes, M. de. (2005), “El coloquio de los perros”, en *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra, pp. 297-359.

Fernández de Lizardi, J.J. (2005), *El Periquillo Sarniento*, México, D. F., Porrúa.

*Lazarillo de Tormes* (2006), Madrid, Cátedra.

Quevedo, F. de. (2007), *El Buscón*, Madrid, Cátedra.

Salas Barbadillo, A. J. de. (2001), “La ingeniosa Elena” en Sevilla, F. (edit.), *La novela picaresca española. Toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, pp. 605-641.

Santos, F. (2001), “Periquillo el de las gallineras” en Sevilla, F. (edit.), *La novela picaresca española. Toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, pp. 1135-1180.

Velasco, X. (2003), *Diablo Guardián*, México, D. F., Alfaguara.

### Secundarias

Alba-Koch, B. de. (1999), *Ilustrando la nueva España: texto e imagen en El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi*, Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

Badenes, J. I. (1997, diciembre), “El laberinto de Manuel Mujica Láinez: novela picaresca neo-modernista”, en *Hispania*, vol. 80, núm. 4, pp. 775-784.

Barthes, R. (2006), “El mito, hoy”, en *Mitologías*, México, D.F., Siglo XXI editores, pp. 197-257.

Bauman, Z. (2011), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Blanco Aguinaga, C. (1957, julio-diciembre), “Cervantes y la picaresca: Notas sobre dos tipos de realismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 11, núm. 3/4, pp. 313-342).

Cabello, G. (2004), “Una estética para el vacío: *Diablo guardián* o la necesidad de la ficción” en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* [en línea], núm. 11, disponible en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/cabello.html>, recuperado: 03 de enero de 2012.

Cabo Aseguinolaza, F. (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

Correa, G. (1993), “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana”, en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 48, núm. 3, pp. 713-732.

Costa, S. y Gadea, C. (2006, octubre-diciembre), “¿Amores fáciles? Romanticismo y consumo en la modernidad tardía”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 68, núm. 4, pp. 761-782.

Frohock, W. M. (1969, otoño), “The Failing Center: Recent Fiction and the Picaresque Tradition”, en *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 3, núm. 1, pp. 62-69.

Garrido Ardila, J. A. (2008), *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Gómez Yebra, A. A. (1988), *El niño-pícaro literario de los Siglos de Oro*, Barcelona, Anthropolos.

Gusdorf, G. (1991), “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, año 1991, núm. 29, pp. 9-18.

Herrero, J. (1979, octubre), “Renaissance Poverty and Lazarillo’s Family: the Birth of the Picaresque Genre”, en *PMLA*, vol. 94, núm. 5, pp. 876-886.

Hoogstraten, R. van. (1986). “II La estructura mítica y la pragmática”, en *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Fundamentos, pp. 21-26.

- (1986). “VIII Síntesis de la picaresca”, en *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Fundamentos, pp. 107-112.

Iser, W. (1987), “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en José Antonio Mayoral (edit.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 215-241.

Lehnen, L. (2006, otoño), “Entre ángeles y demonios: La fragmentación de la subjetividad contemporánea en *Diablo guardián* de Xavier Velasco”, en *Letras Hispanas*, vol. 3, núm. 2, pp. 142-157.

Lipovetsky, G. (1994), *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama.

Macías Rodríguez, C. (2008, primavera), “*El diablo guardián* y la tradición picaresca”, en *Sincronía* [en línea], s.d., disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciasspring08.htm>, recuperado: 02 de enero de 2012.

Meyer-Minnemann, K. (2008), “El género de la novela picaresca”, en Meyer-Minnemann, K. y Schlickers, S. (Edits.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 13-40.

Molho, M. (1972), *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya.

Polo, J. (2009), “Postmodernidad consumista y nihilismo de la mercancía”, en *Éndoxa*, año 2009, núm. 23, pp. 309-357.

Rey, A. (1979, invierno), “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, en *Hispanic Review*, vol. 47, núm. 1, pp. 55-75.

Said, E. (2004), “El mundo, el texto y el crítico”, en *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Random House Mondadori, S. A. pp. 49-78.

Sánchez Zapatero, J. (2006, noviembre-2007, febrero), “Heterogeneidad y fuentes literarias de *El periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi”, en *Espéculo* [en línea], año XII, núm. 34, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/>, recuperado: 03 de diciembre de 2011.

Williams, R. (1997), “III. Teoría literaria (6. Los géneros)”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, pp. 206-212.

Ynduráin, D. (1992, septiembre), “El renacimiento de Lázaro”, en *Hispania*, vol. 75, núm. 3, pp. 474-483.

### **Bibliografía complementaria**

Abu-Haidar, J. (1974), “*Maqâmât* Literature and the Picaresque Novel”, en *Journal of Arabic Literature*, vol. 5, pp. 1-10.

Agüera, V. G. (1974, marzo), “Salvación del cristiano nuevo en el *Guzmán de Alfarache*”, en *Hispania*, vol. 57, núm. 1, pp. 23-30.

Campbell, Y. (2004, enero-junio), “La literatura picaresca del siglo XVII ¿una narrativa reformista?”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LII, núm. 001, pp. 153-171.

Camps, M. (2005), “Review: Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*”, en *Hispania*, vol. 88, núm. 4, pp. 787-788.

Campuzano, E. (1949, mayo), “Ciertos aspectos de la novela picaresca”, en *Hispania*, vol. 32, núm. 2, pp. 190-197.

Grass, R. (1959, mayo), “Morality in the Picaresque Novel”, en *Hispania*, vol. 42, num. 2, pp. 192-198.

Jaén, D. T. (1968, marzo), “La ambigüedad moral del *Lazarillo de Tormes*”, en *FMLA*, vol. 83, núm. 1, pp. 130-134.

Kingsley, R. E. (1966, julio), “La comunicación en masa y el imperialismo cultural”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 8, núm. 3, pp. 337-344.

Lozano, J. C. (2008), “Consumo y apropiación de cine y TV extranjeros por audiencias en América Latina”, en *Comunicar*, vol. XV año 2008, núm. 30, pp. 67-72.

Nagy, E. (1962, marzo), “El pícaro y la envoltura picaresca”, en *Hispania*, vol. 45, núm. 1, pp. 57-61.

Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., 2 tomos, Madrid, Espasa.

Rico, F. (1967, marzo), “Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*”, en *MLN*, vol. 82, núm. 2, pp. 171-184.

Rodríguez-Luis, J. (1979, invierno), “Picaras: The Modal Approach to the Picaresque”, en *Comparative Literature*, vol. 31, núm. 1, pp. 32-46.

Sabat de Rivers, G. (1980, marzo), “La moral que Lázaro nos propone”, en *MLN*, vol. 95, núm. 2, pp. 234-251.

Sobejano, G. (1975, invierno), “El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes”, en *Hispanic Review*, vol. 43, núm. 1, pp. 25-41.

Velasco, X. (2002), “Para un fugaz reporte de obstetricia literaria: (Santas Violetas, Batman)”, [en línea], disponible en: <http://fullmoontonic.com/obstetricia.pdf>, recuperado: 03 de diciembre de 2011.

## Epílogo

Días antes de la presentación de este trabajo de grado encontré un nuevo documento que pudo estar incluido en la bibliografía, la tesis titulada *Violetta, un personaje de la posmodernidad en Diablo Guardián de Xavier Velasco. Un acercamiento a las nociones de narcisismo y vacío de Gilles Lipovetsky* de Sara Mónica Monter Espinosa. Por faltar tan poco tiempo para la presentación de mi trabajo opto ahora por hacer una breve reseña de dicho documento junto a una descripción de la relación de tal escrito con el mío; considero inapropiado alterar mi texto a última hora para contemplar dentro del mismo las apreciaciones de Monter, al hacer esto podría afectarse negativamente la redacción de la tesis por encontrarse ésta ya terminada.

La referencia bibliográfica de la tesis de Monter es:

Monter, S. (2006). *Violetta, un personaje de la posmodernidad en Diablo Guardián de Xavier Velasco. Un acercamiento a las nociones de narcisismo y vacío de Gilles Lipovetsky* para obtener el título de Licenciado en letras hispánicas, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, D. F., México.

Esta tesis está dividida en cinco capítulos. El primero se enfoca en un análisis narratológico de la novela de Velasco a partir de los conceptos de Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*; esto lleva a Monter a estudiar en la novela aspectos como “el tiempo, el ritmo del discurso, la narración, la perspectiva, el espacio y el lenguaje, entre otros” (p. 9). La autora hace un análisis en el que se opta por reflexionar sobre las dos historias de la novela de forma independiente, sin embargo, como integrantes de una misma obra. El análisis estructural del texto es quizás más “tradicional” o “acostumbrado” que el que se acaba de realizar desde la perspectiva picaresca; la relación entre las dos historias (la de Pig y la de Violetta) se encuentra algo descuidada.

Como se señaló en mi investigación, el análisis de un texto desde la perspectiva picaresca no debería impedir el estudio de una novela desde otros puntos de vista, esto se ve confirmado con el trabajo de Monter, cuyo estudio tiene como centro la comprensión de

Violetta desde las investigaciones de Lipovetsky sobre la posmodernidad (los otros cuatro capítulos abordan este tema). Así, Monter comienza por hacer una reflexión histórica sobre la Modernidad y la Posmodernidad, desarrollándolo sobria y claramente como un proceso que la autora identifica por sus continuidades y por sus cambios, sin considerar la transición como una ruptura: “A diferencia de la era anterior, asentada en la religión, la razón o el progreso, la era posmoderna se fundamenta en el presente, el marketing, el hedonismo y la personalización. El individuo se interesa en el *aquí* y el *ahora*, y la búsqueda del Ser se da en la medida de sí mismo bajo un proceso personalizado y narcisista” (p. 59).

En adelante, Monter estudia a Violetta desde conceptos que caracterizan a la posmodernidad descrita por Lipovetsky como son el consumo, el narcisismo, el hedonismo y el vacío. La vida de Violetta es entendida como un proceso de “personalización” -descrito por Monter, siguiendo a Lipovetsky, como un cruce de múltiples opciones que el sujeto ha decidido elegir de modos y en tiempos diversos (p. 63)- que se nutre tanto de la falta de identificación con su familia como del ejemplo moral adverso de la misma. La exploración de sí misma de Violetta pasa entonces por la auto creación de su propia génesis familiar (p. 70), posteriormente por una vida vivida por los placeres que desemboca en el vacío.

El estudio de Monter sobre Violetta como personaje posmoderno es una demostración apropiada y justa que, sin embargo, se siente por momentos predecible. Aun a pesar de que la autora aclara que su texto tiene como objeto de estudio a Violetta, se encuentra descuidada la relación de la misma con la tradición literaria (picaresca o de otro tipo). En este sentido, la tesis que me encuentro presentando puede ser un aporte para la comprensión desde la picaresca de la obra de Xavier Velasco, y tiene relación con la tesis de Monter, en cuanto dicho trabajo es un desarrollo anterior y más elaborado de la presentación de Violetta como personaje posmoderno (como pícara posmoderna en mi trabajo). El análisis realizado desde la picaresca evita una reincidencia significativa con el estudio de Monter: mientras que el desarrollo de esta autora es detallado con respecto a los términos con que Lipovetsky aborda la posmodernidad, la tesis ahora presentada señala a la posmodernidad en *Diablo Guardián* como soporte contextual de la picaresca en la novela; así mismo, los análisis estructurales se diferencian considerablemente.