

Cuadros y recuadros del discurso picaresco: el caso de *La pícaro Justina*

Considerado en su condición de objeto, el libro tiene una superficie, una línea que lo limita y que separa su contenido del mundo exterior. Si apelamos al poder metafórico del lenguaje, podemos decir que esa línea es un «marco» y que lo que éste contiene es un «cuadro». Fuera de él estarán el autor, el lector y el mundo circundante. Están fuera, ciertamente, pero el cuadro mismo es prueba de su existencia. Un objeto artificial (producto del artificio) como es el libro, el cuadro, requiere un artífice, un autor. Autor que es a la vez lector de su propia obra y que existe en una circunstancia.

El discurso literario, ya nos lo ha demostrado Jakobson, se caracteriza por centrar la atención en el mensaje mismo (la función poética del lenguaje): de ahí su literariedad, y en transferir el eje paradigmático o metafórico al eje sintagmático o metonímico: de ahí su opacidad. Pero la literatura y el lenguaje poetizable necesitan, precisamente para que esa función se pueda privilegiar, las demás funciones del esquema jakobsoniano, esto es, las correspondientes al autor, al lector, al código, al referente y al canal o medio de comunicación.

Aquí surge el primer problema que nos presenta el discurso picaresco. Al tratarse de una narración autobiográfica (excluimos de este tipo de novelas las narraciones cervantinas y otras en que se presentan «situaciones picarescas»: seguimos así la ya clásica definición de Claudio Guillén, reforzada por Wicks y otros), el cuadro no implica un autor. El *yo* reviste al personaje-narrador de la calidad de falso-autor. Esto conlleva, como seuela imprescindible, la creación de un falso-lector.

Cuando Lázaro *escribe* las primeras palabras de su libro «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes», ha creado un segundo nivel, el libro dentro del libro, el cuadro dentro del cuadro. La línea que enmarcará este cuadro y que lo separará del marco exterior que forma el libro, será esa relación «yo» (Lázaro)-«tú»

(V. M.), que son, a su vez, junto a su circunstancia vital, externas a la historia, a la representación de las aventuras del Lazarillo con el ciego, el clérigo, etc.

Pero hay en esta primera novela picaresca ciertos momentos en que se produce un *recuadro* (como ocurre en esos escenarios múltiples en que están presentes distintos decorados y que se iluminan sucesivamente según el desarrollo de la representación): el «yo» del discurso es ahora el del orador o moralista, el discurso se convierte en sermón, y el lector se transforma en el auditorio de este sermón.

Este tipo de recuadro, que aparece en germen en *Lazarillo*, es de enorme importancia en el *Guzmán de Alfarache*. Es lo que Mateo Alemán llama «el consejo».

Otro tipo de recuadro que se inicia en *Lazarillo*, obra germinal por excelencia, es el caso del personaje episódico que toma la palabra y se erige en narrador que cuenta su historia (otro «yo»), como ocurre con el escudero del tercer tratado. Caso extremo de esta imbricación es la inserción de otra narración ajena, cuerpo extraño en el organismo del relato al modo del *Curioso impertinente*, por boca de un personaje, como es, en el *Guzmán de Alfarache*, la historia de Ozmín y Daraja.

En *La pícaro Justina* encontramos un primer plano; un nivel que aparece ante el lector como preliminar, como un paso previo a la producción del discurso novelesco. La relación, el conjunto de elementos que componen este nivel, crean un marco que nos remite a una estructura predilecta de las narraciones medievales. Todorov, en su estudio del *Decamerón*, aunque no dedica especial atención al «marco» de la obra, hace una observación que se aviene con las características de la novela que nos ocupa: afirma que está representado casi siempre por un personaje-testigo, con el cual se identifica el lector, y añade:

Sin embargo hay también casos en que la reacción del «testigo» solamente será representada en el marco por las palabras introductorias del narrador o en la discusión que sigue¹.

López de Ubeda utiliza este artificio para «desfamiliarizar» la estructura convencional de la novela picaresca y es, por otra parte, un texto extranjero más en la lectura radial, en la red de connotaciones y de interferencias textuales que constituye esta obra particularísima. El marco aquí está formado por los dos prólogos, el grabado del frontispicio (definición

¹ TZVETAN TODOROV, *Gramática del Decamerón*, tr. María Dolores Echevarría (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973), p. 28.

a priori del género que se va a parodiar) y, además, por el conjunto de «sumas» en verso, glosas al margen y aprovechamientos (en cierta forma la «discusión que sigue» de que habla Todorov), en que la voz del autor, del testigo, se hace oír.

Aquí cabría detenernos un momento en las glosas o apostillas al margen que aparecen en la primera edición de *La pícaro Justina* (Medina del Campo, 1605) y que muchos editores han considerado superfluas y han omitido. Así ocurre en la edición de la Biblioteca de Autores Españoles y en otras más modernas como la de Aguilar, a cargo de Valbuena Prat. Por esta razón es fundamental la edición facsímil de Julio Pujol y Alonso, de 1912 (Colección de Bibliófilos Madrileños) para estudiar esta obra en que el libro como objeto y la función de la escritura son elementos esenciales. Es encomiable en este sentido la edición reciente de Antonio Rey Hazas en que, a pesar de su carácter divulgador, se reproducen las notas al margen².

El uso, claramente paródico, de la anotación erudita o aclaratoria en una obra de ficción es de mucho interés en este momento: establece una voz más en que se inserta el discurso crítico, creando nuevos enlaces entre la narración y el lector. Asimismo, en el campo visual aparece, mediante el tipo usado en las apostillas, la letra menor, la colocación de las mismas, etc., el impresor como narrador y como lector, tal como ocurre con el grabado del frontispicio y su autor Juan Bautista Morales. Es todo ello parte, usando un término reciente, del «paratexto».

Me permito proponer aquí una lectura sintagmática o lineal de los distintos elementos que componen el marco, frente a la lectura paradigmática que ofrece la obra. De este modo el «paratexto» podría considerarse compuesto por varios textos, a saber:

1. Los dos prólogos, el Prólogo al lector y el Prólogo al sumario,
2. La lectura encadenada de todos los poemas iniciales, discurso que parodia una preceptiva de versificación.
3. La lectura metonímica de los aprovechamientos (discurso pseudo-didáctico formado por advertencias que no constituyen necesariamente una conclusión edificante y lógica frente a las peripecias de Justina), y
4. la lectura, también lineal, de las notas al margen, que toman, en su conjunto, un valor de resumen, de texto paralelo, de contraposición o pregunta.

Estos posibles textos circulares o, más bien, «circundantes» constitu-

² Acaba de aparecer una edición preparada por Bruno Damiani, con introducción crítica, texto corregido y 1.200 notas, publicada en *Estudia Humanitatis*, que no he podido examinar todavía.

yen un marco, no ya sólo discursivo, sino material, visual, que contribuye en alto grado al efecto de «libro-emblema». Es para el texto escrito lo que en el frontispicio representa la frase «El ajuar de la vida picaresca» que, formada por pequeños cuadros de los cuales cada uno contiene una letra, rodea la representación pictórica de «la nave de la vida pícara», nave en que se encuentran Celestina, Guzmán y Justina, y que lleva a la zaga un barquichuelo en donde Lazarillo va remando «con arte y maña» para, naturalmente, llegar a buen puerto.

Por otra parte, en la «Introducción General» aparecen los objetos necesarios para la producción de la escritura y, por tanto, anteriores a ella, exteriores al discurso: la pluma, la tinta y el papel. Son, en cierta forma, también testigos o espectadores del acto de la enunciación y «lectores» del enunciado.

Todos estos elementos constituyen lo que de objeto material y visual tiene el libro: dan forma al *emblema* que constituye la obra vista en su conjunto. Curtius dedica numerosas páginas al estudio del «libro como metáfora», desde la antigüedad hasta el siglo XVII. Al llegar a este período dice:

In the history of the modern literatures, the Spanish *siglo de oro* stands alone by the abundance and the preciousity of its imagery, including that derived from writing and the book³.

Explica esta abundancia por la gran influencia de la poesía latina medieval en España y por el contacto íntimo de este país con la cultura árabe, y anota el hecho de que en España la caligrafía se apreció y se conservó por largo tiempo después del descubrimiento de la imprenta⁴.

A la luz de estos comentarios adquiere mayor significación la preocupación de López de Ubeda por el aspecto visual de la escritura y aun del formato del libro. Esto explica que la obra, en su primera edición, se inicie con un emblema que define la picaresca: un grabado consistente en una representación pictórica acompañada de inscripciones alusivas. Y en el texto de *La pícara Justina* el emblema se inserta, aunque no en forma visual; se «traduce» a la forma escrita. El narrador prefiere el término «jeroglífico».

Since the beginning of the fifteenth century Italian humanists had been occupied with Egyptian hieroglyphics: pictures without words...

³ ROBERT CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. Willard R. Trask (Princeton, Princeton University Press, 1973), p. 343.

⁴ CURTIUS, Nota 71, p. 343.

The fashion for mottos and the study of hieroglyphics met in Italy and produced a luxuriant crop of emblems and *impresas*⁵.

Esto nos lleva al valor de lo visual en la literatura de estos años y, en particular, en *La pícaro Justina*. La fuerza de las artes visuales se hace patente en el éxito incomparable que obtiene el teatro en el siglo del Barroco en España. J. A. Maravall observa esta relación, que atribuye al carácter «comprometido» del arte del siglo XVII⁶.

Tanto Curtius como Maravall coinciden en observar en el florecimiento de la literatura emblemática que se efectúa en el Barroco un «reverdecer de medievalismo, en la literatura del siglo XVII, común a las letras de todos los países en los que los emblemas adquieren tan extensa difusión»⁷. Sin embargo, y a pesar de su larga tradición, el arte del emblema en el Barroco se hace más enigmática.

El fundamento moral de la norma heredada del Medievo se esfuma, para convertirse en mera regla de juego, dentro de ese ejercicio de ingenio que es la literatura emblemática⁸.

Hay, pues, en *La pícaro Justina* un recuadro más, formado por el discurso emblemático, que funciona por sí mismo, establecido ya, autorizado por un corpus literario y un lector conocedor.

Y es precisamente el emblema, la alegoría, lo que sirve de vehículo a la Introducción general, en que la conciencia del acto de escribir se plasma en un cuadro estático. La protagonista narra, pero la forma autobiográfica en *La pícaro Justina* es rasgo impuesto, es convención que se toma en sí misma y no como algo adscrito a la posición del narrador: aquí carece de función y, por lo mismo, adquiere un carácter sustantivo. Lo que interesa es la forma, es el artificio con que se emplea este procedimiento narrativo, al que se ha hecho perder su condición dependiente y adjetiva. Se trata de un rasgo de la ficción que no funciona como complemento de la caracterización del personaje, sino que se presenta como objeto independiente que salta al proscenio de la acción novelística como un personaje en sí mismo: una voz en primera persona que no se noveliza, que no justifica su razón de ser, pero que, por otra parte, se nos revela en el pro-

⁵ CURTIUS, p. 346.

⁶ Ello basta para hacernos sospechar que entre teatro y emblema hay un estrecho parentesco. Uno y otro género, en la medida en que dependen de las condiciones históricas de una época, ofrecen características comunes. JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid, Seminario y Ediciones, S. A., 1972), p. 149.

⁷ MARAVALL, *Teatro y literatura*, pp. 156-57.

⁸ MARAVALL, *Teatro y literatura*, p. 159.

ceso de llegar hasta nosotros; aún más, en un alarde de autorreflexión, se nos hace testigos de la producción del relato antes de que el acto de escribir haya dado comienzo.

La escritura consciente como tema de la obra literaria es un fenómeno que adquiere especial importancia durante la primera mitad del siglo XVII español, fenómeno que conlleva una consecuente autocrítica. Cervantes es, desde luego, el exponente de mayor interés para nosotros, especialmente en la segunda parte del *Quijote*. Baste recordar las palabras de Foucault:

El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo⁹.

Lazarillo, o más bien, Lázaro de Tormes, aparece ante nosotros en su prólogo cuando ya ha escrito su vida; autor que justifica y explica las razones que le han llevado a acometer la tarea; acto de escribir que ya se nos da terminado. El prólogo es la consecuencia de la novela: el punto de vista se ha novelizado¹⁰. El decoro del personaje se ha mantenido, dándole un sentido a su comportamiento y a su función de narrador de su propia vida.

Guzmán se explica a sí mismo. «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida...» son sus primeras palabras. En los dos monólogos hay un término omnipresente, un «tú» en que el lector se siente cómodo, un lugar que la narración misma le depara y que está justificado por todo el contexto.

En una y otra narración el proceso de la escritura se nos oculta, el marco se hace invisible, lo que vemos es el cuadro: el relato que hace el protagonista de su vida pasada. Es escritura que podríamos llamar *transparente* y que, al cumplir su función, no nos deja detenernos en el acto de la realización sino que nos lleva más allá, nos conduce al mundo de la ficción.

En *La pícara Justina*, estructura hueca, remedo de estructuras, la vista se queda en la superficie. Ahí radica precisamente su interés, su unicidad dentro del proceso de la novela picaresca. López de Ubeda desnaturaliza las convenciones del nuevo género, se pone a distancia y hace abstracción de ellas para utilizarlas en una forma distinta, a fuerza de ser imitación de las obras que las consagraron.

⁹ MICHAEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, tr. Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires, Siglo XXI, 1972), p. 55.

¹⁰ Véase FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona, Seix Barral, 1969).

Cervantes termina el *Quijote* con la voz de Cide Hamete Benengeli que, volviéndose sobre su labor de escritor, se dirige a su pluma y le da cuerpo y voz; sin embargo, su materialización *a posteriori* («él supo obrar y yo escribir»), antepone la narración a la toma de conciencia de la acción de escribir. Se trata de un cronista de los tiempos heróicos¹¹. Su presencia surge de las páginas de la novela, y así ocurre su escritura.

Justina, por otra parte, antepone la acción de escribir al relato, es una toma de conciencia *a priori*. Se dirige también a su pluma, pero en el momento en que se dispone a escribir. La personaliza y le da voz, pero no para defender su creación («para mí sola nació Don Quijote y yo para él»), sino para hacerla servir de espejo en que el narrador se refleje y haga resaltar su «ser un pícaro».

En conclusión, la construcción de la obra, el sujeto hablante de los títulos, los comentarios al margen y los aprovechamientos, nos hacen pensar en un editor, quizá publicista de unas memorias. Sin embargo, no hay esfuerzo por parte del autor por dramatizar dicho editor, y al mismo tiempo se pone de manifiesto la distancia entre éste y el autor. Es la distancia irreconciliable entre el marco y lo narrado. Así, el lector solamente cuenta con los modelos literarios y, con referencia a ellos, logra darle sentido a este libro peculiar. Siguiendo a R. Scholes¹² podríamos decir que López de Ubeda utiliza el proceso diegético de la picaresca, atrayendo sobre su obra, mediante el uso de las convenciones establecidas por el género, todo un mundo novelístico de relaciones culturales y genéricas. Sin embargo, el encuadre que hemos señalado como rasgo de todo discurso picaresco resulta vacío de contenido en *La pícaro Justina*, de tal modo que los marcos se abultan exageradamente y apuntan al carácter burlesco de la obra.

PALOMA LÓPEZ DE TAMARGO

Universidad Interamericana de Puerto Rico

¹¹ ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»* (Princeton, Princeton University Press, 1970), p. 156.

¹² ROBERT SCHOLES, *Semiotics and Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1982)