

La picaresca en la narrativa china e hispanoamericana: estudio comparativo¹

(The Picaresque in Chinese and Hispanic American Narrative: A Comparative Study)

Yiwen Ding²

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, China

RESUMEN

El presente trabajo describe huellas picarescas en la literatura fuera de Europa, mediante el análisis y comparación de dos novelas: *El Rey de La Habana* (cubana) e *Irse de casa a los 18* (china) desde la perspectiva de la picaresca. Se basa en los criterios propuestos por Fernando Cabo Aseguinolaza. Se constata que ambas obras muestran características del género literario, a pesar de que en la cubana se manifiestan con más claridad las características picarescas según la orientación referencialista, mientras que en la china el carácter picaresco se comprueba más claramente desde la perspectiva formal.

ABSTRACT

This work describes traces of the picaresque novel in literature outside Europe by analyzing and comparing two novels from the perspective of the picaresque genre, one from Cuba, *El Rey de La Habana*, and the other from China, *Leaving Home at 18*. It is based on the criteria proposed by Fernando Cabo Aseguinolaza and has found that these two novels have

1 Recibido: 19 de noviembre de 2020; aceptado: 19 de octubre de 2021. El presente artículo se originó en un ciclo de conferencias titulado «Una visión histórico-cultural de América Latina contemporánea a través de su literatura», pronunciado por Albino Chacón Gutiérrez durante su estancia en Shanghái (de septiembre a diciembre de 2019). Quisiera agradecerle su apoyo continuo y por leer y comentar los borradores de este trabajo.

2 Departamento de Estudios Europeos y Latinoamericanos.  <http://orcid.org/0000-0003-0358-6767>. Correo electrónico: dingyiwen0528@163.com

characteristics of the picaresque genre despite the fact that in *El Rey de La Habana* these characteristics are more evident according to the referentialist orientation, while in the other one the picaresque character is more easily verified from the formal perspective.

Palabras clave: picaresca, literatura cubana, literatura china, literatura comparada
Keywords: picaresque genre, Latin American literature, Chinese literature, comparative study

Tengo la sensación de que ahora entiendo más claro que nunca por qué escribo. Todos mis esfuerzos son para acercarme a la verdad.

YU HUA³

La novela picaresca es uno de los géneros más importantes y típicos de la literatura español del Siglo de Oro. Nació de una ola antiheroica que surgió con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos. Es también un género dotado de una gran vitalidad, que ganó popularidad en tierras lejanas, como China y América Latina, y revivió en la literatura contemporánea en numerosas obras reconocidas plenamente en la tradición literaria de distintos países.

El presente trabajo es un análisis de dos obras que poseen rasgos picarescos, la novela cubana *El rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez, y la titulada *Irse de casa a los 18* (1987), del escritor chino Yu Hua. Con esto, intentamos descubrir el desarrollo de la literatura picaresca en tierras no europeas, y mostrar algunas aproximaciones entre la picaresca tal como se ha desarrollado en la literatura contemporánea de diferentes culturas y países.

En la primera parte se presenta una revisión bibliográfica de importantes estudios que definen el género picaresco, así como las propuestas relevantes útiles para la crítica literaria de esta categoría. La segunda y la tercera parte las dedicamos, respectivamente, a los análisis de las dos obras, apoyándonos en las propuestas que se presentan en

3 余华, “虚伪的作品”, 《上海文论》, 5 (1989): 44. [Yu Hua, «Obras falsas», *Teoría Literaria de Shanghai*, 5 (1989): 44.]

la primera parte, con el propósito de probar nuestra hipótesis de que ambas, aunque pertenecientes a muy diferentes tradiciones literarias, comparten características propias del género picaresco.

Lo pícaro y la novela picaresca

Según el *Diccionario de la lengua española* (DLE), pícaro es un «personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI». Al mencionar la *novela picaresca*, nos referimos a una novela cultivada en los siglos XVI y XVII en España y que, normalmente relataba en primera persona, con una visión amarga y moralmente crítica de la sociedad de la época, las peripecias y aventuras de lo que se conoce como un pícaro. Sin embargo, las definiciones de DLE no ponen fin a la discusión de muchos investigadores en cuanto al concepto de género de la novela picaresca. Efectivamente, el pícaro y la picaresca han suscitado especial atención, desde los primeros estudios filológicos españoles hasta el día de hoy. Según Cabo Aseguinolaza⁴, fue en 1770 cuando el concepto de «invención y estilo picaresco» fue propuesto por primera vez por el antólogo Juan José López de Sedano en *Parnaso español*, y el término de «novela picaresca» no se estableció en el ámbito de la crítica literaria hasta la última década del siglo XIX, pero todavía con una cierta ambigüedad conceptual. Fue Claudio Guillén quien intentó demarcar con cierta precisión el concepto de *picaresca* en «Toward a Definition of the Picaresque», que se publicó en 1971 en *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*⁵. Fue en ese mismo año cuando Alberto del Monte sintetizó los ocho elementos

4 Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca* (Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992).

5 Alicia Covarrubias, «El vampiro de la colonia Roma, de Luis Zapata. La nueva picaresca y el reportaje ficticio», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1-3 (1994): 183-197. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530732>.

fundamentales para una obra picaresca en uno de sus trabajos más importantes, *Itinerario de la novela picaresca española*:

1. el pícaro, 2. la pseudoautobiografía, 3. una visión parcial de la realidad, 4. un tono reflexivo, 5. un ambiente materialista, 6. observaciones relacionadas con ciertas clases sociales, 7. un movimiento ascendente en un plano social o moral, 8. una aparente falta de composición⁶.

El proceso de desarrollo de este concepto lo vemos en un comentario de Cabo Aseguinolaza: «La imagen actual de la picaresca [...] es resultado en sus grandes líneas de la crítica de los siglos XIX y XX, si bien [...] algunos de sus elementos fundamentales proceden del siglo XVIII»,⁷ de modo que el concepto de picaresca tiene un origen no lejano de nuestra época, porque no fue reconocido como género literario ni estudiado sistemáticamente hasta el siglo XIX, aunque el *pícaro* apareció en la literatura española en el siglo XVI con los éxitos que consiguieron el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, novelas que se reconocen como las iniciales de esta categoría literaria en la literatura española.

Desde el siglo XVIII hay abundantes estudios sobre esta categoría literaria desde diferentes perspectivas. Para Cabo Aseguinolaza, las numerosas críticas picarescas se pueden dividir en «tres grandes orientaciones: la orientación referencialista, la orientación formal y la orientación comparatista»⁸. La *referencialista* se centra en el realismo y el estado social que se demuestran en las obras picarescas. Es decir, según esta orientación, para tomarse como una obra picaresca, es imprescindible utilizar la forma realista para reflejar el contexto social de la época donde viven sus protagonistas o sus autores a través de las obras. Como explica Klaus Meyer-Minnemann, se agrupan en esta

6 Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española* (Barcelona: Lumen, 1971) 59.

7 Cabo Aseguinolaza, 10.

8 Klaus Meyer-Minnemann, «El género de la novela picaresca», *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008) 13-40. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279644-002>.

orientación todas las tentativas que buscan fundar la novela picaresca en rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor, así como los tipos de discurso operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con el de los pícaros⁹.

La orientación *formal* insiste en la forma autobiográfica y en el punto de vista único que se deriva del protagonista. La expresión inmanente y la visión parcial del protagonista pícaro constituyen la clave para definir el género picaresco. Los estudios de la orientación *comparatista* se caracterizan por no limitar el género en el marco espacio-temporal de la España del Siglo de Oro. Esto es lo que intentamos hacer con el presente trabajo: analizar novelas picarescas «modernas»¹⁰, en América Latina y en China, dos tierras alejadas de la cuna de la literatura picaresca tradicional pero dotadas de muchos rasgos compartidos en su literatura contemporánea, en este caso en sendas obras cuyos protagonistas llevan una vida errante y cuyas formas de escritura se parecen mucho a las de la picaresca europea.

Pese a que los enfoques de estudio se distinguen, no se puede negar que comparten muchas ideas; por ejemplo, todos reconocen el género que se dedica a la vida errante de un pícaro, la importancia que tiene el tono y la estructura de narración determinados, así como la interacción que tiene la picaresca con la sociedad en que se sitúan las obras, entre otros elementos. Al hacer el análisis de las dos novelas contemporáneas, intentaremos escoger algunas de las características más relevantes que se comparten en previos estudios, tomando en consideración las primeras dos orientaciones propuestas por Cabo Aseguinolaza; tomaremos en cuenta el contexto social de los contactos que tiene el protagonista con el ambiente (un factor importante bajo la orientación referencialista) pero también la visión unilateral de la

9 Meyer-Minnemann, 13.

10 Wolf Lustig, «Lo picaresco en los albores de la Nueva Novela Hispanoamericana. La vida inútil de Pito Pérez de José Rubén Romero e Hijo de ladrón de Manuel Rojas», *Iberoromania* 24 (1986): 61-77. DOI: <https://doi.org/10.1515/iber.1986.1986.24.61>.

narración, o en otras palabras, la forma autobiográfica (el carácter que destacan los estudios que siguen la orientación formal).

Conviene explicar que en el estudio de Cabo Aseguinolaza se dice que en el género picaresco están comprendidas muchas formas literarias. Él evita en la medida de lo posible en sus estudios usar el término de «novela». En vez de esto, acude al término *literatura picaresca* o *la picaresca*, considerando las representaciones de lo pícaro tanto en las obras narrativas y ficticias, como en las líricas y dramáticas, entre otras formas de arte. Sin embargo, Ulrich Wick¹¹ u otros como Robert Scholes¹², proponen opiniones diferentes acerca de este problema; prefieren el término *modo picaresco*, y Wicks lo define como uno de los siete modos narrativos distinguibles en la literatura, además del modo trágico, el modo cómico, el modo histórico, el modo sentimental, el modo trágico y el modo del *romance*. Como en el presente trabajo son dos novelas narrativas en las que nos detenemos, no entramos en la discusión sobre las obras picarescas abarcan otros géneros literarios, aparte de la narrativa. En adelante, los conceptos *novela picaresca*, *la picaresca* y *género picaresco* como sinónimos, entre otros conceptos que expresan la misma idea.

La picaresca hispanoamericana y *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez

En esta sección, primero se presentan brevemente las peripecias de la picaresca en la historia literaria hispanoamericana, y después se analiza *El Rey de La Habana*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez. A partir de la crítica picaresca que hemos resumido en la parte anterior, vamos a comprobar si la novela pertenece al género picaresco y, al mismo tiempo, mostrar las aproximaciones y los distanciamientos de las características picarescas de esta novela hispanoamericana y la picaresca tradicional europea.

11 Ulrich Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide* (Nueva York: Greenwood Press, 1989) 42.

12 Meyer-Minnemann, 16.

Trayectoria de las peripecias de la picaresca hispanoamericana

No faltan textos en tierra americana relacionados con la picaresca, e incluso textos escritos por los conquistadores europeos; tal es el caso de *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, uno de los cuatro supervivientes de la expedición de Narváez. La obra fue precursora de las obras literarias hispanoamericanas en las que se detectan rasgos picarescos. Con un claro origen en la tradición literaria realista y antiheroica de Europa, fue publicada en 1542, aunque la versión definitiva se retrasó hasta el año 1555, informaciones que en la actualidad ayudan a determinar la fecha de publicación del *Lazarillo de Tormes*¹³.

Reciben la «contaminación de la picaresca»¹⁴ la mayoría de las obras de esta época, incluidos *Infatunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vadera (más conocido por su seudónimo de «Concolorcorvo»), *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel y *Alonso, mozo de muchos amos* de Alcalá Yañez, en las cuales se perciben rasgos de imitación a las primeras novelas picarescas españolas, el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*. Sin embargo, no se habían estudiado desde la perspectiva del género picaresco hasta el siglo XVIII, cuando se estableció el concepto de la picaresca, y después de eso hasta años recientes, ha sido un tema frecuentemente estudiado las relaciones intertextuales de las obras hispanoamericanas publicadas en este periodo de tiempo con las obras iniciativas del género que se originó en Europa.

Se considera ampliamente *El Periquillo Sarniento*, del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, como la primera novela hispanoamericana y reconocen que pertenece a la categoría picaresca¹⁵. Se

13 Teodosio Fernández, «Sobre la picaresca en Hispanoamérica», *Edad de Oro*, 20 (2001): 95-104.

14 Fernández, 98.

15 Existen bastantes estudios que tratan de este tema, tales como: María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana* (Madrid: Planeta, 1997); Jacqueline Van Praag-Chantraine, «El Periquillo Sarniento: un pícaro criollo», *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979); Beatriz Barrera Parrilla, «El buen salvaje de Caballero Calderón y la trascendencia literaria de pícaros y caballeros en Hispanoamérica», *América sin nombre* 9-10 (2007): 32-42. DOI: <https://doi.org/10.14198/amesn2007.9-10.07>; y el citado estudio de Fernández.

publicó su primer volumen en 1816, seguido por dos más; el cuarto fue prohibido. Una versión completa, que incluye cinco volúmenes en total, apareció después de la muerte del autor entre 1830 y 1831. *Vida y hechos del famoso Don Catrín de la Fachenda* es otra novela picaresca del mismo autor, escrita en 1820. Comparada con *El Periquillo Sarniento*, en esta segunda novela picaresca del autor mexicano se nota un cambio de tentativa del autor: se centra en la crítica a la sociedad y las costumbres, en lugar de la función moral que preocupaba a sus predecesores, «aunque eso no excluyese las implicaciones morales y religiosas de las conductas»¹⁶. Fue un hito que marcó las divergencias iniciales de la picaresca latinoamericana de la picaresca tradicional europea. Desde *El Periquillo Sarniento* y *Vida y hechos del famoso Don Catrín de la Fachenda*, los escritores americanos ignoraban la necesidad de respetar ciertos criterios invariables que en las novelas picarescas tradicionales se representaban e iban trasladando el propósito principal de la creación picaresca a la reflexión social, al mismo tiempo que entretenían a los lectores.

Llegado el siglo xx, el mundo literario hispanoamericano siguió esta línea, ofreciendo una perspectiva crítica del ambiente social en que los protagonistas pícaros se formaron. La prosperidad de la picaresca en los países latinoamericanos se puede probar con las publicaciones de *El falso Inca*, *El casamiento de Laucha* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, del argentino Roberto J. Payró, publicadas respectivamente en 1905, 1906 y 1910, *La vida inútil de Pito Pérez* del escritor mexicano José Rubén Romero, publicada en 1938, entre muchas otras obras del mismo género¹⁷.

En las novelas más contemporáneas también se pueden encontrar muestras de la picaresca «moderna» latinoamericana, por ejemplo, en *Hasta no verte Jesús mío*, de la escritora mexicana Elena Poniatowska, publicada en 1969, *Guía de pecadores: En la cual se contiene una larga exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*,

16 Fernández, 99.

17 Citadas y analizadas por Fernández, 103-104.

del escritor argentino Eduardo Gudiño Kieffer, publicada en 1972, así como también *El vampiro de la colonia Roma* del mexicano Luis Zapata en 1979. Se va estableciendo así, poco a poco, una literatura picaresca renovada en el contexto de América Latina.

El Rey de La Habana desde la crítica picaresca

El Rey de La Habana (1999) es una novela del escritor cubano, Pedro Juan Gutiérrez que relata la vida de un chico que vive en los años noventa en La Habana. Empieza la historia en una familia de cuatro, pero justo al inicio de la novela se mueren la madre, la abuela y el hermano el mismo día en la azotea y a Rey, el protagonista que ha quedado huérfano y tiene trece años, lo detienen y llevan al correccional. La vida errante comienza cuando Rey se escapa del correccional, a pesar de que antes de eso tanto en la familia como en el correccional ya llevaba una vida muy dura. El joven vagabundo merodea en la ciudad, principalmente en los barrios de los pobres, buscando la manera de sostenerse y se acuesta con las personas que mayoritariamente provienen de la clase social baja y que se sitúan en los márgenes de la sociedad, las prostitutas, el homosexual, la que tenía el marido encarcelado, las viejas vecinas miserables y las bobas, entre las cuales destaca el personaje de Magdalena, joven prostituta, tan sucia y pobre como Rey, a la que siempre regresa después de unos meses o unas semanas vagabundeando fuera del barrio donde vive ella. La historia termina cuando Rey mata a Magdalena y luego también muere el protagonista, solo y desastrado, mordido por las ratas luego de dejar en un basurero el cadáver de la chica.

El análisis de esta novela podemos hacerlo siguiendo las dos orientaciones que propone Cabo Aseguinolaza, una referencialista y la otra formal. Observaremos las características picarescas de la novela desde dos perspectivas, los contactos del protagonista con el ambiente, lo que corresponde con la crítica bajo la primera orientación, y la visión unilateral de la narración, o la forma autobiográfica, que es la clave para la segunda orientación.

Contactos del protagonista con la sociedad

Aunque el joven vagabundo permanece siempre entre los más pobres y humildes de la sociedad, se desenvuelve entre grupos sociales muy diversos y a veces se crean contrastes entre ellos, al tener contactos con el protagonista. Los contrastes sociales los identificamos como los siguientes:

a) Los religiosos y los profanos: el primer trabajo que Rey se procura es hacer «el truco del muñeco», imitando lo que hace un viejo a la puerta de la iglesia, al pedir limosnas con el San Lázaro en la mano. «Casi todo el que entraba y salía de la iglesia le tiraba unas monedas, y hasta billetes, en la caja» (31-32)¹⁸. Se aprovecha de las creencias religiosas de la gente para ganarse la vida, pero él mismo no es nada religioso, e incluso le parecen odiosos las iglesias y los santos. Una muestra de este contraste se encuentra en la descripción de lo que presenciaba Rey en la iglesia:

Casi sin pensarlo entró en la iglesia. Dentro había oscuridad y unos muñecos grandes colocados por aquí y por allá. La gente no hacía nada. Se arrodillaban, se sentaban, iban a encender velas, hablaban en voz baja [...] En fin, tremendo aburrimiento. No le gustó. No comprendía absolutamente nada. Sólo recordaba que su madre repetía encolerizada: ¡Me cago en Dios, cojones, me cago en Dios! (31)

El tono de burla en cuanto a la religión es palpable en este fragmento y se parece al tono de las novelas picarescas clásicas. Podríamos pensar que existe una intertextualidad, consciente o no en el autor, entre *El Rey de La Habana* y *el Lazarillo de Tormes*. En el tratado quinto de esa obra clásica, Lazarillo encontró a un buldero que engañaba a la gente para que le comprara las bulas. En ambos casos, los personajes acuden a las creencias religiosas de las personas para conseguir algo de dinero para sobrevivir.

18 Los fragmentos que citamos en este trabajo provienen de: Pedro Juan Gutiérrez, *El Rey de La Habana* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999). De aquí en adelante se omite la información de publicación e indicamos solo el número de página en los paréntesis, al final de la cita.

b) Los del área dólar y los de barrios de escombros: el choque del área dólar y la zona donde viven los miserables también representa el contraste entre la situación social de los turistas extranjeros y la de los locales, de los ricos y de los pobres, de la clase alta y de la baja. Un ejemplo es el diálogo entre el protagonista y un jardinero que trabaja en la zona dólar, cuando Rey busca alguna manera de ganarse el sustento:

—Chico, ¿habrá una pinchita aquí pa'mí?

—¿Pa'tí? No creo.

—¿Por qué? Yo estoy fuerte. He trabajado de estibador, de...

—Sí, pero aquí hay muchos requisitos. Esto es área dólar.

[...]

—Bueno, hay que ser graduado universitario, militante, menos de treinta años, tener otro idioma. [...] El mes pasado convocaron veinte plazas y se presentaron mil trescientos aspirantes. Todos con esos requisitos. Vinieron de todo el país. [...] Yo soy ingeniero civil, con siete años de experiencia. Y hablo inglés y francés.

—¿Ingeniero pa'un jardín? Eso lo puedo hacer yo.

—¡Qué va! Tú aquí no tienes chance. Vete echando que aquí no te dejen ni poner un pie. (149-150)

Las palabras del jardinero revelan la brecha entre la zona de los extranjeros y la de habaneros. El área dólar es característica de la Cuba de la década de 1990, y acentúa el contexto social e histórico en el que viven los personajes. Por otro lado, se refleja la dificultad de encontrar un trabajo decente en una sociedad llena de desigualdades. Los que tienen capacidad, talento y estudios se limitan a dedicarse a los trabajos sencillos, lo que hace que los estudios, la experiencia de formación y las capacidades individuales pasen a un segundo plano ante semejante realidad. Esto también explica la vagancia y picardía de los pobres, los borrachos, los que hacen pequeños negocios ilegales, del protagonista y de quienes viven la misma situación.

Pedro Juan Gutiérrez recrea muchas escenas en su obra para mostrar este contraste y desigualdad. Las intercaló en lo que vive, oye o ve el protagonista, en los contactos e interacciones que tiene el chico vagabundo con la sociedad. A Reynaldo, de dieciséis años, no le parece tan evidente, tal y como se repite en el libro muchas veces. Los lectores pueden ver con más claridad lo que el protagonista no alcanza a percibir:

A su lado pasó un tipo corriendo elegantemente. Rubio, blanco, alto, bien alimentado. Un excelente ejemplar ario haciendo jogging entre los escombros. Con la mejor ropa deportiva y unas costosas zapatillas de gran marca. [...] Rey vio al rubio extranjero corriendo con gallardía, ostentosamente, en medio de la miseria, oyó los comentarios. No comprendió nada. (170)

Se puede confirmar que el choque se produce tanto cuando el pícaro se sitúa en la zona rica, como cuando una persona decente se encuentra en la zona de los pobres.

c) Los limpios y los sucios: se nota en la lectura que el contacto del protagonista con las personas limpias, como con Yuni y Daisy, le causa incomodidad, mientras que cuando está con las personas sucias suele sentirse satisfecho y alegre: «Varadero estaba demasiado limpio y hermoso, demasiado tranquilo y silencioso. No parecía Cuba. “Aquí está el sabor, esto es lo mío”, se dijo. El Rey de La Habana, otra vez en su ambiente» (154).

Esta manía por la suciedad caracteriza y refuerza la miseria de los pobres, la miseria a que la sociedad los obliga de estar siempre sucios y ser maliciosos. Tal es el caso de Sandra, a la que le gusta mantener su cuarto limpio, perfumado y fino, pero vive de hecho en una habitación rota y vieja, tan rota y vieja como la de Magdalena. Sandra hace esfuerzos para que el cuarto parezca hermoso, cubriendo las paredes con *posters* y adornos. Sin embargo, la superficie bonita que intenta conseguir no llega a cambiar su situación social: hace negocios ilegales para mantenerse y finalmente acaba en la cárcel. Este personaje nos recuerda,

de alguna manera, a uno de los amos del Lazarillo. El escudero, en el tractado tercero del *Lazarillo de Tormes*, es casi lo mismo que Sandra, que estaba dispuesto a sacrificarlo todo para tener una apariencia digna, ocultando la miserable realidad de su vida.

d) Los trabajadores y los vagabundos: en sus contactos con los trabajadores, se revela una de las características más relevantes del pícaro clásico, que es el afán por ganarse la vida con poco esfuerzo. En casi todas las aventuras de Rey se detectan sus tentativas de conseguir algo de dinero o de comida sin realizar ningún trabajo; solo lo hace, en muy pocas ocasiones cuando no le quedan más opciones para sostenerse: estibó cajas de cerveza, enterró muertos en el cementerio, recogió botellas y vasos, fregó coches, condujo bici-taxi ... Son trabajos que normalmente duran solo unos días y luego los abandona. De todos modos, desde la perspectiva del joven o, mejor dicho, desde la perspectiva que muestra la narración, «nadie trabaja. Se gana más con algún negocito. Es mejor que romperse el lomo por cuatro pesos al día» (44), «nadie trabajaba, nadie tenía horarios, nadie tenía que levantarse temprano. No había empleo y todos vivían así, milagrosamente sin prisa» (118). Y cuando «se entretuvo mirando calmamente a los obreros que entraban y salían de las fábricas, a las mujeres, unos estibadores descargando cajas de pescado congelado [...] “Que trabaje el coño de su madre. No voy a trabajar más nunca en mi vida”, pensó» (35). Entreveamos en ellos una sociedad en abandono, tal es la actitud ante la vida.

La relación parasitaria es otra manera que Rey adopta durante un largo periodo de tiempo para realizar el propósito de vivir sin trabajar. Al inicio de su relación, Magda lo mantiene con el dinero que gana como prostituta y vendiendo maní; lo mismo sucede con Daisy, la cartomántica, y la boba Elena le regala un pollo que ha robado de su propia casa. A cambio, Rey las compensa con sexo.

En las novelas picarescas tradicionales, los contactos que el pícaro suele tener con la sociedad se construyen principalmente a través de la relación amo-sirviente, mientras que, en la picaresca renovada,

debido al contexto social diferente, se sustituye por el proceso de búsqueda de trabajo, tal es el caso en *El Periquillo Sarniento*. En la novela de Pedro Juan Gutiérrez, persiste esta manera de relacionar al protagonista con diversos tipos de personas, pero lo distinto es que, aparte de eso, el hecho de crear relaciones parasitarias funciona como un truco útil para vivir, y para racionalizar la vagancia del protagonista.

Como una conclusión parcial, al analizar los contactos que tiene Rey con la sociedad, podemos decir que *El Rey de La Habana* es una novela realista que corresponde a los principales criterios propuestos por los estudios de la orientación referencialista de la crítica picaresca. La atención de los lectores no solo se sitúa en el pícaro, sino que también se focaliza en los papeles secundarios, a la descripción del contexto donde viven los personajes y, de esa manera, se hace posible dirigirlos a atestiguar y pensar lo que está fuera de las líneas evidentes.

Visión de narración unilateral

Tanto en la teoría de Alberto del Monte como en las investigaciones que siguen la orientación formal de la crítica picaresca, se insiste en la forma autobiográfica o pseudoautobiografía. Esto significa que, para ser una novela picaresca, debe tratarse de una narración en primera persona. Si no lo es, por lo menos la narración debe darse desde una visión subjetiva del protagonista.

Desde esta perspectiva, parece complicado sostener que la novela de Pedro Juan Gutiérrez pertenece a la picaresca, pues se narra en tercera persona, lo que no correspondería con la forma autobiográfica que exige esta categoría literaria. Sin embargo, existen muchas huellas de una perspectiva autobiográfica, sobre todo aquellas partes que se dedican a lo que piensa o que se dice a sí mismo el protagonista. Podríamos hablar de un *estilo autobiográfico indirecto*. Las opiniones acerca de la familia, de la vida y de la sociedad alternan en la narración; por ejemplo, cuando se interroga: «¿sería amor?» (74) cuando se encontró de nuevo a Magda y se acostó con ella. Y al describir la

incesante hambre que lo persigue, también se narra mediante una visión muy personal, desde «adentro»:

[...] tenía un hambre terrible. Se controló. Sabía cómo hacerlo. “No le hagas caso al hambre porque no hay na’ que comer.” Esa frase de su madre la repetía automáticamente y se le quitaba el hambre. Lo hacía como un reflejo condicionado. (113)

[...] el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas. Literalmente. Sucede mu pocas veces en la vida. Se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera. Y ese pensamiento altera al más macho de los machos, qué cojones. (114-115)

Es similar el estilo de narración en la parte final, cuando Rey reflexiona sobre su relación con Magdalena: «Soñaba con preñar a Magda. Una, dos, tres veces. Tener tres o cuatro muchachos. Quería a esa mujer. La adoraba. La quería para él solo. Lo único jodío es que ella se perdía demasiado tiempo y él nunca sabía con quién estaba, qué hacía, dónde se metía» (210).

Cuando está a punto de ahogarse en el mar, describe la sensación de manera muy subjetiva: «Tuvo una sensación extraña y voluptuosa. Cerró los ojos y se sintió abrazado por la muerte. [...] Se sintió atraído por aquella sensación deliciosa de irse para siempre» (167). Con estos y otros ejemplos, se puede ver que la narración, aunque no sea narrada en primera persona, parte de una perspectiva muy subjetiva y personal de Rey. La novela de Gutiérrez dispone de rasgos claramente autobiográficos, aunque no esté narrada en primera persona. Se comprende que en algunas partes de la novela el uso del punto de vista omnisciente resulta imprescindible. En la parte final cuando muere Reynaldo: «Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas» (218) y otras partes que sirven para describir la situación de la sociedad en el macronivel social: «La ciudad estaba paralizada completamente. A oscuras. A las veinticuatro horas de lluvia de la

ciudad cayó en estado de coma [...] Nada de alimento. Rey y Magda no se enteraban» (205). Vemos, así, una mezcla de perspectivas en la manera de narrar, según las necesidades de la historia, y una de ellas es sin duda lo que hemos llamado un *estilo autobiográfico indirecto*.

Irse de casa a los 18, de Yu Hua: la picaresca en China

Es muy importante examinar en este trabajo nuestra literatura desde la perspectiva picaresca, partiendo de la tercera orientación que propuso Cabo Aseguinolaza; esto es, la comparatista. Por un lado, las obras fundamentales de la picaresca hispánica, tales como *Lazarillo de Tormes*, *Historia de la vida del Buscón*, *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*¹⁹, fueron traducidas al chino en los años noventa y tienen una amplia difusión; por otro, en la literatura contemporánea china también existen el personaje del granuja y el tema picaresco, lo que han confirmado no pocos investigadores²⁰. Las divergencias entre los estudios consisten en las distintas respuestas a dos preguntas: ¿cuál es el origen del pícaro que aparece en la literatura china?, y ¿se puede clasificar como una categoría literaria independiente similar a la de la picaresca occidental? Para aclarar bien las ideas acerca de las dos preguntas, estudios previos se han fijado principalmente en las comparaciones entre la tendencia oriental y la occidental, acerca del

19 Las cuatro obras picarescas, traducidas por Yang Jiang, escritora y traductora que permitió que centenares de miles de chinos descubrieran el *Don Quijote*, y otros traductores chinos, se publicaron en chino en la *Antología de novelas picarescas españolas* (《西班牙流浪汉小说选》, 北京: 人民文学出版社, 1997). Fue reeditada y publicada de nuevo en 2020.

20 Entre ellos se destacan 杨经建, “西方流浪汉小说与中国当代流浪汉小说之比较”, 《社会科学》, 5(2004): 109-115 [Yang Jingjian, «Comparación de las novelas picarescas occidentales y las novelas picarescas chinas contemporáneas», *Ciencias Sociales* 5 (2004): 109-115.]; 吴培显, “都市漂泊与生存奋挣的不同价值定位——论20世纪90年代的流浪汉小说”, 《湖南师范大学社会科学学报》, 2(2014): 99-104 [Wu Peixian, «El posicionamiento de valor diferente sobre el vagabundeo en la metrópolis y la lucha por la supervivencia. Las novelas picarescas en la década de 1990», *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Normal de Hunan* 2 (2014): 99-104.]; 张博, “融流浪汉小说与癫狂的诙谐文学为一体——论余华《兄弟》在法国的接受”, 《文学评论》, 6(2015): 110-115 [Zhang Bo, «Integración de literatura picaresca y literatura humorística. Sobre la aceptación de la novela *Brothers* de Yu Hua en Francia», *Crítica Literaria* 6 (2015): 110-115.]; y el citado Fernández.

contexto donde se origina, el estilo estético y la tentativa de producción, entre otros aspectos²¹.

En esta sección, primero vamos a revisar el desarrollo del tema picaresco en la literatura china, y después, tomando el ejemplo de la novela corta de Yu Hua, veremos si esta obra presenta algunas similitudes con la picaresca clásica.

Origen y desarrollo del tema picaresco en la literatura china

El tema picaresco se origina en la década de 1980, cuatro siglos después del nacimiento de la picaresca en la literatura española. Apenas existen pruebas de su relación con la picaresca clásica y ningún escritor ha reconocido la influencia recibida de ella²². Sin embargo, no faltan novelas con rasgos picarescos que han llamado la atención de los críticos literarios y los investigadores, tanto chinos como occidentales. Zhang Bo²³ analiza los diferentes comentarios surgidos en los círculos literarios francés y chino acerca de la novela titulada *Hermanos*, de Yu Hua. Según él, los franceses la consideran un ejemplo del estilo picaresco y realista, aun cuando que los chinos no lo consideran así.

Se consideran dos factores importantes en el nacimiento del género picaresco: uno es la transición social y el otro es la urbanización de una determinada época²⁴. Algunos estudios le atribuyen la aparición tardía de los personajes pícaros en tierras orientales a la poca urbanización en China antes 1980. La reforma y apertura de China que inició en 1978, provocó grandes transformaciones en la sociedad y en la vida individual, lo que ofreció condiciones para el surgimiento de rasgos picarescos en la literatura.

En la década de 1990, las novelas cuyos protagonistas son pícaros aparecieron en la literatura china con más variedad, recibida por más

21 杨经建 [Yang Jingjian], 109-115.

22 De hecho, en el mundo literario contemporáneo, muy pocos escritores han reconocido la influencia que tienen de la picaresca clásica europea en sus propias obras. Según Covarrubias (1994), Luis Zapata es uno de los pocos escritores que reconoce públicamente su deuda con la tradición picaresca.

23 张博 [Zhang Bo], 110-115.

24 吴培显 [Wu Peixian], 99.

lectores. Wu clasificó en tres tipos a los diferentes pícaros que toman el protagonismo en aquella época²⁵. En el primer tipo incluye a los jóvenes que se van del pueblo a las ciudades en búsqueda del trabajo y las maneras de ganarse la vida para realizar sus sueños. Los define como «jóvenes marginales». Otro tipo de picardía lo representa los desempleados en el ambiente urbano, que pierden sus trabajos a consecuencia de la introducción de la economía de mercado poco después de la reforma y apertura, y el tercer tipo de pícaros consiste en las personas sin sueños ni propósitos en la vida y que se satisfacen con una vida errante, similares al protagonista de *El Rey de La Habana*, el que no quiere hacer esfuerzos ni trabajar para mantenerse.

Irse de casa a los 18 desde la perspectiva picaresca

Irse de casa a los 18 es una novela corta de 1987, que hizo a su autor, Yu Hua, famoso en el ámbito literario chino. Narra el viaje de un muchacho de dieciocho años, en el que por primera vez en la vida se exilia el protagonista en un amplio entorno social. Al inicio del viaje está relajado y alegre, contemplando el paisaje en el camino, pero al atardecer empiezan a surgir problemas de alojamiento y de transporte. Hace el truco de ofrecer un cigarrillo gratis al conductor de una camioneta y desde allí comienza el viaje acompañando al conductor. Pero el vehículo se avería y tiene que parar a medio camino, lo que aprovechan unos campesinos para robar las manzanas que llevan en la parte de atrás de la camioneta. En vez de enfurecerse como el protagonista, el conductor se muestra indiferente y finalmente se lleva la mochila del muchacho. La historia termina con el protagonista solo en un auto vacío y averiado en una carretera abandonada.

Se trata de un viaje sin destino, en el que ni nuestro protagonista ni el resto de los personajes caminan con dirección determinada. Como se relata en los primeros párrafos del cuento, «he encontrado a mucha gente en el camino, pero no sabían qué había más adelante, si encontraría o no una posada. Todos me decían: “Sigue tirando y

25 吴培显 [Wu Peixian], 99-104.

algo encontrarás”» (1)²⁶. En vez de definir al protagonista como un viajero, parece apropiado considerarlo como vagabundo, porque pasa la mayoría del tiempo deambulando por los caminos que parecen infinitos. Igual que hemos hecho con la novela de Pedro Juan Gutiérrez, a continuación intentaremos probar la hipótesis de que se trata de una novela picaresca desde dos perspectivas, desde la orientación referencialista y desde la orientación formal.

Contactos del protagonista con el entorno social

Comparada con la obra de Gutiérrez, la novela de Yu Hua, por su brevedad, no tiene muchos personajes: el chico protagonista, el conductor que lleva manzanas, las personas que roban la fruta y golpean al chico y el padre del chico, que aparece al inicio y al final del relato. Entre ellos, la relación entre el conductor y el protagonista ocupa más páginas y es la más complicada.

a) La amabilidad y la violencia: las relaciones sociales que establece el protagonista, sobre todo su contacto con el chofer que lo lleva a medio camino, se establecen a través de la violencia e indiferencia en vez de la amabilidad y cortesía. Al principio, el joven intenta hacer el *autostop* según las «convenciones sociales», poniéndose en el arcén del camino y agitando las manos al coche, pero «me pasó por delante como un rayo» (1). Con el primer intento fracasado, empieza a considerar la posibilidad de detener los coches de manera más fuerte: «Si ahora levantara el dedo de nuevo, seguro que lo podría parar. Me tumbaría en el centro de la carretera, y estoy seguro de que todos los coches harían chirrear sus frenos a mi lado» (2). Sin embargo, cuando tropieza después con la camioneta parada en medio del camino, lo primero que hace es obedecer las normas de cortesía.

26 Traducción del autor del presente trabajo. Los fragmentos citados son de la antología de Yu Hua: 余华, “十八岁出门远行”, 《朋友》(南京: 江苏文艺出版社, 2003) 1-7 [Yu Hua, «Irse de casa a los 18», *Amigos* (Nanjing: Editorial de Arte y Literatura de Jiangsu, 2003) 1-7.]. De aquí en adelante se omite la información de publicación e indicamos solo el número de página en los paréntesis, al final de la cita.

Intenta persuadir al conductor para que lo lleve en el auto hablando con él y ofreciéndole un cigarrillo:

En seguida, me acerco y le digo:

—Compañero, ¿Me llevas?

Inesperadamente, me da un empujón con sus manos negras y me suelta:

—Piérdete. (3)

Aceptado el cigarrillo, el chófer no tiene la mínima amabilidad al responder al joven vagabundo, que le obliga a recurrir a medios «irregulares»:

Consciente de que no me toparé con otra oportunidad como esta, debo arriesgarme. Entonces corro al otro lado, abro la puerta y me meto dentro. Estoy dispuesto a una buena pelea. Lo primero que hago al entrar es gritarle:

—¡Tú, el cigarrillo!

La camioneta ya está en marcha. (3)

En el contexto del relato no funcionan las convenciones sociales para crear relaciones de individuo a individuo, ni los trucos de cortesía, ni las negociaciones. La recompensa por hacer el bien consiste una y otra vez en la indiferencia y la violencia. Podemos decir que el proceso del protagonista de cambiar la manera de realizar el *autostop* es el de la disgregación de un mundo ilusionado por el joven. La violencia es presentada como algo común y normal en el cuento y se hace más evidente en la segunda parte, cuando los que roban las manzanas golpean al «héroe» vagabundo:

Es en este momento cuando me lanzo contra ellos gritando:

—¡Cabrones!

Lo que recibo es puños que caen en mi cuerpo como lluvia y me golpean por todas partes al mismo tiempo. [...] Caigo al suelo y ya no puedo levantarme. Me limito a verles robando la fruta. Comienzo

a buscar al conductor con la mirada. El tipo está plantado de pie y se ríe de mí desde lo lejos. Al ver esto, ya sé que debo de verme más ridículo de lo que estaba antes. Finalmente, no me queda ni el menor esfuerzo para enojarme. Solo puedo mirar todo esto que me da una rabia inmensa. Lo que me da más rabia es el conductor. (5)

Antes de la avería y el robo los dos se comportaron como «muy buenos amigos» (3) según el parecer del chico, porque «me mira de buen humor, como a un amigo» (3), le invitó a comer las manzanas que llevaba en el vehículo y le contó sus historias de amor. El chofer que mostró amabilidad en llevar al joven, pero la amistad y la cortesía son fugaces, mientras que la violencia y la indiferencia son permanentes e invencibles en los contactos del protagonista con el entorno social.

b) Lo absurdo y lo real: a través del choque violento entre el protagonista y los demás, Yu Hua nos hace reflexionar sobre las relaciones personales que tenemos en la sociedad real, la permanente y común indiferencia y la violencia muda, que han sido temas sociales candentes en los últimos años hasta la actualidad, pero se nota en el argumento el préstamo hecho a la literatura del absurdo y al surrealismo. Lo absurdo se puede percibir ya en la primera lectura del cuento, en el cambio extremo de la actitud y los comportamientos del chofer, el irracional optimismo del protagonista y el dramático conflicto entre el joven y la muchedumbre. En este sentido, tal vez la obra de Yu Hua no se podría clasificar, de entrada, como un ejemplo estricto y cabal de la picaresca.

El relato se inspira en acontecimientos cotidianos y no se aleja de la realidad, rasgos característicos de la categoría picaresca. No se puede detectar el lugar ni la época determinados en los que se sitúa el protagonista, así que nos cuesta llegar a una conclusión sobre el contexto social exacto que refleja; lo cierto es que se trata de una introducción para que los lectores piensen en el entorno social donde viven y tiene la ventaja de superar el límite del tiempo y el espacio. Trata de problemas sociales muy comunes que se pueden presenciar

en toda comunidad; por ejemplo, el saqueo en carreteras, según cifras del China Central TV-Noticias sucedió en 18 de las 23 provincias del país entre los años 2012 y 2015²⁷. Se nota la similitud entre la situación del protagonista de Yu Hua cuando, al final del relato, es abandonado y concilia el sueño en una cabina rota, con la situación de Rey en la novela de Gutiérrez, cuando no tiene otro remedio que dormirse en el contenedor de la basura. Ese es un ejemplo entre muchos otros. Ambos viven en una sociedad miserable y pertenecen a grupos marginados. Cuando se corta el contacto con la sociedad, aunque se sitúen en un sucio basurero o en una fría camioneta, se sienten felices y satisfechos. Esto constituye, desde nuestra perspectiva, otra muestra de las huellas picarescas en la obra de Yu Hua.

Visión narrativa unilateral

Al examinar la novela corta desde la forma, se trata de una narración personal, dado que se relata en primera persona. Se utiliza un vocabulario sencillo, incluso vulgar, que corresponde con el habla de un adolescente, y entre muchas sensaciones, la esperanza, el enojo y la frustración se expresan de una manera directa y subjetiva, lo que concuerda con las exigencias formales del género picaresco, que hemos revisado en las secciones anteriores.

La forma autobiográfica permite un lenguaje propio de los adolescentes, e igual que la novela de Pedro Juan Gutiérrez, abundan sensaciones personales expresadas de manera original y metafórica que corresponden al perfil del protagonista, tales como, al darse cuenta de que se está haciendo tarde, piensa que «he entrado en la cola de la tarde, y ya le veo la cresta al atardecer» (1); al volver a preocuparse por el alojamiento, el hostel «ocupa todos mis pensamientos y ya no

27 Cifra recuperada de <<http://news.sohu.com/20151001/n422488804.shtml>>, fecha de consulta: 01-08-2020. Nos llama la atención que entre las noticias recopiladas en esta página web, muchas coinciden con el argumento del cuento de Yu Hua. Por ejemplo, a las 6:30 a.m. del 23 de agosto de 2015, un camión que transportaba fruta volcó en la autopista de la provincia de Henan y 20 toneladas de manzanas se dispersaron en el suelo. Los aldeanos locales se apresuraron a saquearlas. El escándalo terminó con la llegada de la policía y el propietario recibió un reembolso de 2680 yuanes.

tengo cabeza, se ha convertido en un hostel» (4); al ver la camioneta averiada en medio del camino con el capó levantado, la describe como «la boca abierta» (2) del vehículo; al detenerse otra vez la camioneta, «el coche dejó de hacer ruidos y se detuvo como cuando se mata un cerdo» (3); cuando me pegan los ladrones, «me brota la sangre como lágrimas de tristeza» (4). Se trata de sensaciones u objetos a los que los adultos estamos acostumbrados, pero a los ojos del adolescente son nuevos, pues intuitivamente los recrea de modo figurativo con gran imaginación, borrando el límite entre lo abstracto y lo concreto, lo que está vivo y lo inanimado, lo subjetivo y lo objetivo.

Además del estilo de lengua, se presenta, mediante la forma autobiográfica, la actitud ingenua y optimista que posee el joven pícaro al interpretar el mundo, lo que es natural y razonable para un chico de su edad que sabe poco de la sociedad. Se olvida de inmediato del cansancio, la frustración e incluso la preocupación por el hostel después de que lo lleve el conductor de la camioneta, a pesar de que no tiene ni idea de adónde va, «ahora me importa un pepino lo del hostel, que este vehículo y este asiento me hacen sentir a gusto» (3). Otra muestra de su ingenuidad consiste en que se mantienen la esperanza y los hermosos recuerdos, aun en el peor momento del viaje, que está en la última parte del relato: «siento que el vehículo, aunque esté muy golpeado, aún está entero, al igual que mi pecho aún emite calor» (6).

Al final, el protagonista, acostado en el coche averiado, recuerda el día soleado cuando se despide de su padre: «me llevé la hermosa mochila roja y una palmada de mi padre, parecida a las que se da a los caballos, me animó a salir de casa galopando, feliz como un potro» (6-7). El tono lleno de alegría y entusiasmo de la analepsis es parecido al que tiene Reynaldo al final, cuando piensa en los últimos momentos de su vida con Magdalena. Se construye un mundo interior simple y sencillo del joven pícaro, pero los lectores, al situarnos en el mismo escenario, pero con la perspectiva de una tercera persona, podemos decir que cuanto más ingenuidad tiene el protagonista, más amargura percibimos al reflexionar sobre el relato. De esta manera, en

ambas novelas, al mismo tiempo que se desarrolla el mundo interior de los personajes, a través de estos se insinúa el entorno social cruel e indiferente en que crecen los protagonistas.

Conclusión

El rey de La Habana e *Irse de casa a los 18* son obras que, a pesar de pertenecer a épocas y contextos muy diferentes vale la pena estudiar comparativamente y discutir desde la crítica picaresca. Basándonos en la propuesta de Cabo Aseguinolaza, hemos comprobado que es más fácil clasificar la primera como un ejemplo picaresco bajo la orientación referencialista, mientras que la segunda novela tiene más aproximaciones a esta categoría desde el punto de vista de la orientación formal. Desde la perspectiva referencialista, las dos novelas se asemejan en la crítica y reflexión social. Ambos protagonistas cuentan con trayectos de crecimiento sin protección familiar en un entorno complicado y duro, en el que las interacciones entre los personajes y el entorno se suelen construir de manera antiutópica. La «búsqueda», sea de la vida o la de un alojamiento, es la palabra clave en la historia de ambos. Los dos escritores aprovechan la vida errante de los pícaros para reflexionar sobre la sociedad y conseguir demostrar de manera realista la complicada naturaleza humana. Bajo la orientación formal de la crítica picaresca, en comparación con la novela de Yu Hua, la de Gutiérrez no es una autobiografía tradicional; se trata de una narración autobiográfica indirecta, que mezcla la visión omnisciente y la parcial a lo largo de la novela. Ambas formas de narración proporcionan ventajas al desarrollo del argumento y la lectura, y finalmente sirven para llevar a cabo una crítica profundamente ácida de la realidad.

Pese a que las dos novelas se producen y se popularizan en tierras lejanas de la cuna de la picaresca clásica, se notan en ellas huellas de esta, así como una preocupación por la sociedad y el mismo valor realista que las caracteriza. Aún nos queda mucho espacio de discusión

sobre la picaresca moderna, sobre todo la china; en efecto, la picaresca que surge en China podemos verlo como un resultado generado en una época muy especial de la sociedad actual y las contradicciones que han comenzado a generarse. Aunque hemos detectado muchas huellas de la picaresca occidental en el relato de Yu Hua, es cierto que lo hemos analizado acudiendo a criterios europeos, por lo que no podemos negar que el presente trabajo parte necesariamente de esa perspectiva.

Una literatura contemporánea del género picaresco no es la que simplemente sitúa a los pícaros clásicos en escenarios exóticos, como China o América Latina, sino la que intenta encontrar los conocimientos culturales en común entre distintas civilizaciones y diferentes contextos sociales. Sobre las relaciones entre la picaresca tradicional, la renovada en tierras americanas y la picaresca china, queda aún mucho por indagar, siempre que estemos conscientes de que la definición y abordaje de los modos literarios deben estar abiertos a los cambios de los tiempos y que los criterios invariables y categorías fijas no existen en el mundo actual, lleno de cambios y renovaciones. El proceso de definir y de conectar la picaresca desde una perspectiva comparatista en ámbitos tan distintos forma parte de ese esfuerzo por renovar y desarrollar nuevos conceptos en la época que estamos viviendo.

