

Picaresca ¿Historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)

Pocos «géneros» literarios han dado lugar a polémicas de resultados tan desencantados como la novela picaresca. Durante muchos años, pareció fácil definirla en función de la presencia del pícaro. Sin embargo, la reducción de éste a una «conducta» y la inadecuada confusión entre pícaro histórico y personaje literario fueron llevando exclusiones e inclusiones en el «género» no siempre convincentes; por otra parte, a las diferentes concepciones del pícaro, añadíanse las opuestas opiniones en cuanto a las raíces del «género» o sobre su función en la literatura. De este modo, asistíamos a discusiones sobre si el *Lazarillo* era o no novela picaresca, a la par que, sin mayores problemas, se incorporaban al «género» obras que, según se mirase, podrían estar muy lejos de los modelos iniciales. En pocas palabras, podemos decir que dominó durante años la visión de la novela picaresca como *historia*, con resultados bastante poco definatorios de la cuestión.

Quizá fue la discutible exclusión del *Lazarillo* lo que llevó a que, con la aparición de las corrientes críticas formalistas, se buscara la definición del *discurso* picaresco. Si bien inicialmente algunos lo entendieron muy mal (como los propios formalistas rusos), poco a poco pudimos ver que cabía referirse a ese *discurso*. Lo malo fue que, si por el camino anterior se incluían en la picaresca demasiados textos al mismo nivel, por éste se excluían fácilmente demasiadas obras. Y caímos —con Francisco Rico— en limitar el «género» a dos novelas: el *Lazarillo* y el *Guzmán*, excluyéndose cualitativamente nada menos que *El Buscón* —la primera obra cuyo narrador es un pícaro— precisamente por eso, porque el narrador seguía siendo el personaje pícaro.

Lo curioso del caso es que si a esa altura sumamos los criterios extremos de los que entienden la picaresca como *historia* y el de los que la ven como puro *discurso*, la única novela picaresca es el *Guzmán* que, por mejor que sea, no basta para hablar de «género».

De esta incongruencia parte mi idea de ver la posibilidad de entender

la picaresca a partir de la integración de una *historia* en un *discurso*. Claro que la idea no es nueva. Otros ya lo intentaron, como es el caso de Jenaro Taléns. No voy a discutir aquí el concepto de pícaro a que con eso llega Taléns y que me parece demasiado estrecho; simplemente, diré que ese concepto limitó el «género» al *Lazarillo*, el *Guzmán* y *El Buscón*; y llevó a ver en el *Estebanillo* tan sólo una aproximación al modelo. Con todo, al aceptar que haya novelas parapicarescas y seudopicarescas, ya se abre el camino para lo que es fundamental, a mi modo de ver: todo estudio de la picaresca exige una catalogación de los textos en grupos que cumplen funciones diversas dentro del «género»; y éste, así, podrá extenderse a partir de las diferenciaciones que quepa establecer entre esos grupos.

Ya uno de los más inteligentes estudiosos de la materia, Claudio Guillén, había dividido la picaresca en tres categorías: 1) picaresca en sentido estricto o clásica; 2) novela picaresca «lato sensu»; 3) novela míticamente picaresca. María Casas de Faunce añadirá después una cuarta categoría: la de la novela que incluye elementos picarescos.

Tampoco pretendo discutir aquí el valor o exactitud de esta catalogación; lo importante es que sin divisiones no cabe enfrentar la picaresca. Y esto conlleva una actitud abierta, que no se cierra «a priori» a inclusiones de los más diversos textos; a la par que implica otro presupuesto: ni un género ni un segmento de un género pueden definirse a partir de un único texto sino en función de una intertextualidad. En el caso de la picaresca, me parece que es evidente el carácter intertextual de lo que yo llamaría el *núcleo* del «género», formado por el *Lazarillo*, el *Guzmán* y *El Buscón*, que bien pueden leerse como una única obra, aunque en su interior, tanto *historia* como *discurso* picaresco evolucionen y se transformen.

Ahora bien, como ese *núcleo* está condicionado por una situación histórica y responde a ella claramente, habrá que esperar que los sucesivos textos picarescos hagan evolucionar la fórmula inicial para responder a otros contextos. Esto ya cabe para lo que llamaré la *expansión clásica española* del «género» (siglo XVII) y para la *picaresca europea* que se seguirá hasta fines del siglo XVIII. Después de este siglo, y con la definitiva transformación del contexto social en que se engendró la picaresca, creo que ya no se puede hablar sin más del «género». Y propongo el término *neopicaresca*, ya usado por algunos críticos, para las narraciones escritas en los siglos XIX y XX que pueden leerse a la luz del modelo español. Dentro de las categorías posteriores al *núcleo*, caben, sin duda, subdivisiones.

Creo que la definición del modelo picaresco debe hacerse a partir del citado *núcleo* leído como un intertexto. Ese intertexto es la pseudoautobiografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad; la narra-

ción es la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y de la aventura; y, a través de ella, se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro.

Sin duda esa tentativa de definición del modelo picaresco establecido en el *núcleo* puede enriquecerse con la consideración de otros aspectos del pícaro como *historia* que, digámoslo ya, aparecen en un «crescendo» que va del germen (*Lazarillo*) pasando por el prototipo (*Guzmán*) hasta la distorsión (*El Buscón*). Así, la tentativa de ascensión social se realiza a partir de la exclusión del trabajo como medio válido para obtener tal fin; por el contrario, no trabajar es el horizonte inmediato del pícaro, ya que esa característica lo aproxima al modelo en que se mira y que aparece como su antítesis: el ambiguo «hombre de bien». En el «hombre de bien» la no-dependencia del trabajo forma parte esencial de la honra-opinión en que él se apoya y donde cristaliza la primacía del parecer sobre el ser; el problema fundamental del pícaro es llegar a ser, cuanto antes, «hombre de bien», o sea, parecerlo, porque éste no es sino apariencia. De allí que el pícaro sea un fingidor dentro de la ficción; y por eso, la ropa pasa a tener la importancia que tiene para los tres personajes. Las armas del pícaro del *núcleo* son básicamente el engaño y la aventura; claro que, de la mínima aventura, en parte involuntaria, del *Lazarillo* a la delincuencia por la delincuencia del *Buscón*, va mucha distancia; pero ambas y la de *Guzmán* tienen en el robo la realización más concreta. Esa aventura no se puede separar del engaño, que también pasa del autoengaño de *Lázaro* al supremo engañador *Pablos*. Y es digno de nota que aventura y engaño confluyen en la fuente básica de recursos que, ignorada por *Lázaro* y descubierta por *Guzmán*, llega al apogeo en el *Buscón*: el juego tramposo, donde al riesgo se une la mentira.

Al nivel del *discurso*, el *núcleo* presenta también aspectos que merecen ampliarse. En primer lugar, el autobiografismo, que yo prefiero ver como consecuencia del «género» y no como su causa: el pícaro narra en primera persona porque es testigo de una realidad. (Esta opinión me separa de ciertos dogmatismos formalistas que no admiten que un personaje sea considerado un pícaro si su aventura es narrada por un tercero, haya o no testimonio social en su historia; lo curioso es que, en la novela actual, bastará que el narrador adopte el punto de vista del pícaro para producir el mismo efecto, como sucede en *Mi tío Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto, de que hablaremos más tarde). Otro aspecto del discurso picaresco —vinculado al autobiografismo— es su carácter de transgresión de la fórmula narrativa vigente entonces y apoyada en el narrador omnisciente. Me parece que ese aspecto transgresor del discurso picaresco —que ya se puede ver dentro del propio *núcleo*, cuando el *Guzmán* rompe el molde

lazarillesco y, a su vez, *El Buscón* no se ajusta ni a uno ni a otro— tiene una causa y un efecto. La causa reside en la total vinculación del texto picaresco al contexto histórico en que se debe incluir al propio autor; y el efecto son alteraciones notables de una novela a otra; lo que permite que en el siglo XX se escriban novelas todavía picarescas que llamamos *neopicarescas* porque su discurso diferente responde a otro contexto. También cabe ver las proyecciones de la aventura y del engaño en el discurso picaresco: la aventura imprime al mismo la tendencia a lo folletinesco y facilita su conexión con lo rapsódico; a su vez, el engaño alcanza al lector cuando la motivación realista de la ficción picaresca pretende llevarlo —y llevó a más de uno— a leer el texto como un documento verídico; igualmente engañoso es el cierre de la serie de aventuras: Lázaro no es al final menos pícaro que cuando se las arreglaba para hurtar panes; ni Guzmán puede ser sincero en un arrepentimiento tras el cual gana la libertad a cambio de la delación y da tamaña muestra de pesimismo anticristiano como en su autobiografía. Pablos se encargará de desmentir las aparentes mudanzas de sus predecesores: sigue siendo pícaro.

En cuanto a la sátira social, el pícaro es la parodia del proceso de ascensión social dentro de la sociedad que rechaza los valores de la burguesía y en la que el parecer prevalece sobre el ser; el pícaro finge del comienzo al fin y denuncia así una sociedad cuyo denominador común es la hipocresía.

Ahora bien, no tendría sentido pretender que el modelo establecido en el *núcleo* se repitiese al pie de la letra en otros tiempos y en otros espacios. Llamamos «género» a la picaresca, así, entre comillas, porque tenemos conciencia de que la designación no es adecuada; los géneros literarios han sido mucho más permanentes y, con todo, son discutibles. La picaresca es mucho menos coherente por principio, porque se apoya justamente en el reflejo del contexto histórico, cambiante a cada paso. Así, creo posible hablar de *neopicaresca* para referirnos a las obras escritas después que la afirmación de la burguesía como clave de la sociedad coloca en otra perspectiva la aventura en que el pícaro se lanza a la conquista de mejor posición social. Creo sintomático que exactamente en la crisis de los valores burgueses y en los países iberoamericanos —donde esa crisis es más significativa— se dé una peculiar intensificación del número de textos que pueden ser incluidos en la neopicaresca. En el Brasil, particularmente, no cabe duda de que la preexistencia del tipo social del «malandro», pariente de los pícaros históricos, facilita la incorporación literaria del antihéroe marginal que, portador de un proyecto personal, se lanza a la aventura y al engaño, proceso éste que deja traspasar una crítica social más o menos intencional.

Esta ponencia no pretende, ni de lejos, agotar el tema de la presencia del pícaro en la literatura brasileña, ni siquiera en relación a las obras que serán mencionadas. Tan sólo he de referirme de manera muy rápida a dos obras ya clásicas (*Memórias de um sargento de milícias* y *Macunaíma*) y a una serie de textos recientes. Sin duda, puede haber otros autores y obras en que este rastreo deberá proseguir y que no serán referidos aquí. Conscientemente, dejaré de aludir a las huellas del pícaro que podrían considerarse en la literatura popular brasileña, a través de personajes como João Grilo o Pedro Malasartes; también omito las posibles consideraciones sobre el parentesco que con el pícaro guarda más de un personaje de Jorge Amado. Mi ponencia quiere restringirse a la constatación —en unos pocos textos— de su proximidad al «género» neopicaresco que tiene por eje la recuperación recreadora del pícaro literario.

He de referirme, en primer lugar, a dos obras consagradas de la literatura brasileña: una del siglo XIX, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, publicado como folletín en Río de Janeiro entre 1852 y 1853; y otra del siglo XX, *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, publicado en São Paulo en 1928. Las demás obras —nueve en total— son todas posteriores a 1970; siete de ellas aparecieron de 1979 en adelante.

Memórias de um sargento de milícias ha dado lugar a una buena polémica en el Brasil en torno a su carácter picaresco. Y es lógico que debemos coincidir con el querido profesor Antonio Candido en que Leonardo, su protagonista, «no es un pícaro, salido de la tradición española». Pero el «malandro» que Leonardo es tiene mucho ya del neopícaro, o sea del antihéroe que se enfrenta con una sociedad que difiere bastante de la española de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Ahora, el pícaro aparece como marginal a la burguesía, clase ausente en el contexto del Renacimiento y del Barroco españoles. No aparecen aquí como referentes los universos del trabajo o de la nobleza ni el proceso pícaro de abandonar el uno para alcanzar la otra. Este antihéroe, además de guardar una serie de analogías más o menos fugaces con el pícaro tradicional, nos llega a través de un discurso que es transgresor de los modelos románticos entonces vigentes y explícitamente folletinesco (*el Lazarillo* lo es implícitamente). Leonardo se mueve en un mundo de personajes a veces más pícaros que él, lo que intensifica la sátira implícita de la sociedad circundante; una sociedad donde la astucia de Leonardo le permite sobrevivir sin trabajar hasta acomodarse definitivamente; Leonardo es un aventurero que engaña a lo largo de un itinerario que ahora es puramente urbano y más que eso: laberíntico. El pícaro es ahora un sentimental que, además de nada aprender con sus experiencias, no es capaz de reflexionar sobre sus

propios actos; y quizá allí esté la explicación de que necesite un narrador de tercera persona; este pícaro carece inclusive del típico proyecto personal, aunque tenga algunos inmediatísimos y gratuitos —como la fuga por la fuga— o sentimentales. Por eso, si él choca con la sociedad es por ser un vago y nada más; aunque, sin duda, su vagabundeo le nazca del rasgo que más profundamente lo aproxima al pícaro clásico: su amor por la libertad. Deshecho el contexto maniqueísta de la Contrarreforma, el nuevo pícaro hace la síntesis dialéctica del orden y el desorden en una sociedad que carece de aristas.

Ya en pleno siglo XX y dentro del renovador movimiento modernista brasileño, el «malandro» vuelve a aparecer en *Macunaíma*. Sólo que ahora no cabe analizarlo sino a la luz de los valores simbólicos del personaje protagonista de la rapsodia que, al sumar humor y parodia, ya tiene mucho de discurso picaresco. *Macunaíma* (o sea «el gran malo»), el «héroe» definido, por su falta de definición, como «sem nenhum caráter», tiene de pícaro y de neopícaro. Las analogías con el pícaro aparecerán muchas veces a nivel metafórico o simbólico, pero me parecen innegables; tales son la parodia del indianismo, equivalente a la parodia pícara del «hombre de bien»; el carácter proteico del personaje; la degradación de la familia; la pereza; la violación de códigos; la ruptura con el origen familiar; el hambre inicial; el proyecto personal (la búsqueda de la «muiraquitã»); el choque con la sociedad urbana; la astucia; los desplazamientos espaciales; el rechazo del trabajo; el egoísmo; el carácter de víctima; la sátira social. Pero hay otros aspectos que hacen de *Macunaíma* un pícaro con nuevas dimensiones; así entendemos la ausencia de maniqueísmo, la astucia más gratuita y menos pragmática, más intemporal y más próxima a la comicidad popular, la creatividad y el humor, el vagabundeo, el erotismo omnipresente y el narrador de tercera persona que salva el secreto de esta nuevo pícaro. O sea, *Macunaíma* se vincula a la picaresca, aunque supere nítidamente los modelos clásicos. Es un antihéroe itinerante que protagoniza una serie lineal/circular de aventuras llenas de engaños, a través de los cuales la sociedad es satíricamente denunciada. Y, aunque la obra de Mário de Andrade sea eso y mucho más, es indudable la posibilidad de su lectura a la luz del género iniciado por el *Lazarillo*.

En los últimos años, un grupo de novelas publicadas en el Brasil llama la atención por su peculiar e innegable vinculación con la picaresca. La brevedad de esta ponencia no me permite una referencia más amplia a esos textos; con todo, señalaré cinco de ellos cuyo parentesco es más claro y otros cuatro que serían variantes sobre el tema.

En el primer grupo, el más antiguo es *Meu tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto, publicado en 1978, traducción del texto originalmente

publicado en español, en México, en 1972, por este autor brasileño que reside en los Estados Unidos. Data de 1976 la excelente novela de Márcio Souza, *Galvez, imperador de Acre*. En 1979, registramos dos títulos: *Os voluntários*, de Moacyr Scliar y *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino; por último, en 1980, aparece *Travessias*, de Edward Lopes.

El primero de los textos citados lleva —en la versión brasileña— el subtítulo «romance picaresco» («novela picaresca») y el último deja claro el propósito de su autor —profesor universitario, como Carvalho Neto— de filiarse al género que había estudiado en su tesis de doctorado. En los otros tres casos, lo picaresco aparece como posibilidad de lectura de las obras. En todas ellas hay que apuntar que la vinculación a la picaresca no significa repetir mecánicamente una receta; por el contrario, todas ellas rompen el molde, y sus protagonistas, de una u otra manera, apuntan hacia otros caminos; me parece que la transferencia hacia lo quijotesco podría ser un denominador común a todos ellos.

Por último, otras cuatro novelas guardan alguna relación con lo picaresco. Son ellas: *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna (1971); *Nas profundas do inferno*, de Artur J. Poerner (1979); *A resistivel el ascensão do Boto Tucuxi*, de Márcio Souza (1982); y *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão (1982).

En suma, entiendo que el pícaro literario que convive con la burguesía —el neopícaro— tiene un nombre específico en la literatura brasileña: «malandro»; y me parece significativo que diversas dosis de «malandragem» penetren obras clásicas o recientes de esa literatura. Merece atención este renacer del pícaro en obras de discurso muchas veces paródico donde aventureros claramente antiheroicos con frecuencia escapan hacia lo quijotesco. Quizá esté naciendo un nuevo modo de novelas como testimonio de una sociedad donde la esperanza de subir ha sido, una vez más, relegada al salto que el pícaro ensayó hace siglos.

MARIO MIGUEL GONZÁLEZ

Universidad de São Paulo