

## EXCURSIONES DE LA CRÍTICA: EL RASTREO DE LA NOVELA PICARESCA EN EL RÍO DE LA PLATA

EXCURSÕES CRÍTICAS: O RASTREAMENTO DA NOVELA PICARESCA NO  
RÍO DE LA PLATA

Lucas Panaia<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Aunque la novela picaresca suele asociarse a España y al Siglo de Oro, hay elementos del género que persistieron en la literatura latinoamericana. En las crónicas del Nuevo Mundo, la figura del pícaro sirvió para relatar la aventura del europeo codicioso en las tierras de la abundancia. El Río de la Plata no es la excepción y la vertiente picaresca es mucho más vasta de lo que permite suponer la ausencia de estudios sistemáticos sobre este tipo de narrativa, abarcando desde una clave humorística de la gauchesca hasta el ejercicio de la crítica literaria.

**Palabras clave:** Novela picaresca; gauchesca; crítica literaria

**RESUMO:** Embora o romance picaresco seja geralmente associado à Espanha e ao Siglo de Oro, há elementos do gênero que persistiram na literatura latino-americana. Nas crônicas do Novo Mundo, a figura do pícaro serviu para relatar a aventura do europeu ganancioso nas terras da fartura. O Río de la Plata não foge à regra e o aspecto picaresco é muito mais amplo do que a ausência de estudos sistemáticos sobre esse tipo de narrativa nos permite supor, indo desde um tom de humor na gauchesca até o exercício da crítica literária.

**Palavras-chave:** Romance picaresco; gauchesca; crítica literaria

Mariano Picón Salas nota que una de las expresiones de la “picardía” toma la forma del “venir a América”: es en el Nuevo Mundo donde puede tentarse el enriquecimiento, la obtención de un linaje y un sinfín de ventajas. La economía del pícaro, básicamente anclada en la aventura, va a brindar una matriz narrativa para la codicia del conquistador en su carrera tras legendarias fortunas (Picón Salas, 1965, p. 58-59). Sugestiva y poderosa hipótesis, leer la Conquista en clave picaresca suscita no pocas vacilaciones. En principio, Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* parece limitar el género en nuestro continente a *El Periquillo Sarmiento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, que no solo se trata de “la primera novela de un escritor nacido en la América hispánica que se haya impreso de este lado del Atlántico”, sino de una “novela picaresca auténtica, la última de su clase en

---

<sup>1</sup> Docente de Literatura Latinoamericana (Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - UBA). Participó en la trilogía *Latinoamericanismo* (2010, 2011 y 2013) y colaboró en la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (2016-2019). Integra el equipo UBACyT sobre crítica literaria latinoamericana (2020-2024).

español”. Si bien expone algo de perplejidad ante el resurgimiento de “una estructura [que] pertenece a una escuela antigua y por entonces ya extinta”, Henríquez Ureña remarca que por “su asunto es un cuadro de la vida mexicana en todos sus aspectos”. Sin embargo, también observa pocas líneas antes que algunos pasajes de las memorias de Fray Servando Teresa de Mier, entre viajes y fugas de cárceles, “suenan, en ocasiones, a novela picaresca” (Henríquez Ureña, 1969, p. 111-112). En eso último está el nudo de la cuestión: bien puede pensarse que la tradición picaresca en América hay que considerarla más allá del caso prototípico de la novela de Fernández de Lizardi y advertir en cambio que algunas de sus convenciones han sido antes retomadas y reformuladas en el profuso arcón de comentarios, anales y crónicas de indias. Así, aunque en tiempos coloniales las publicaciones de ficción no encontraran lugar en las imprentas de nuestro continente, muchos de los recursos de la picaresca fueron utilizados para referir la abundancia, el asombro y las vidas urgentes que tenían lugar en nuestra geografía.

A lo largo del siglo XX críticos, ensayistas e historiadores argentinos asumen la tarea del rastreo de la picaresca en estas pampas y se retrotraen a los inciertos preludios del Virreinato. Algunos de ellos (Bastos, Busaniche, Carilla, Zanetti) se preguntan si *El Lazarillo de ciegos caminantes*, un curioso libro de viajes publicado en el último cuarto del siglo XVIII, con un falso pie de imprenta y un autor apócrifo, puede colocarse en el inicio de esta tradición, en tanto su título parece establecer una filiación con el género. No obstante, la mayoría de estos estudiosos no se va a detener demasiado en las resonancias que el nombre de aquella obra suscita e incluso hay quienes (Carilla, González Lanuza, Ludmer) van a advertir en cambio elementos de la picaresca en el mismo *Martín Fierro*. Así las cosas, uno de los géneros más característicos de la literatura española parece inmiscuirse en el libro que, como ha sostenido Jorge Luis Borges, es el más perdurable que hemos escrito los argentinos (Borges, 1996, p. 206). No son estas las únicas alternativas y es que, convendrá decir pronto, estos esfuerzos por identificar la vertiente picaresca en el Río de la Plata no forman parte de una discusión extendida que ponga bajo lente de estudio el sistema literario en su totalidad, sino que son intentos más bien aislados. Para completar el panorama de dispersión, las referencias a la picaresca en nuestra literatura varias veces se reducen a comentarios y menciones rápidas en prólogos o notas al pie, como si la simple referencia al género bastara para eximir de mayores precisiones o de un análisis más detenido. De manera provisoria, se puede sostener que la tradición de la picaresca en nuestra literatura es más profusa de lo que podría aventurarse, pero a la fecha falta aún un trabajo que supere los estudios de una sola obra en particular o de la producción de un único autor y proponga en cambio una perspectiva de conjunto.

### Picardías criollas

El magisterio de Ricardo Rojas enseña un propósito fundante con su monumental *Historia de la literatura argentina*, aunque es en un libro menos citado en donde esboza que el zorro de las fábulas del norte grande vendría a ocupar entre nosotros el papel del pícaro. En *El país de la selva* Rojas sugiere que “[...] el zorro travieso, invencible de picardía, incomparable de habilidad” esgrime su astucia en un combate desigual con los fuertes y ningún otro animal tiene “su mano experta para agarrar el pelo de las ocasiones, su habilidad para insinuarse, para medrar, para aliarse, para desaparecer [...]” (Rojas, 1966, p. 91). Aunque las fábulas del zorro pertenecen al acervo de la literatura universal, Rojas halla que en los relatos criollos el zorro cuenta con el padrino de dos viejos tigres sin prole. Sucede que el pícaro, a partir de complicados abolengos, les hace creer a las fieras que él es un sobrino del cual no tenían

noticias hasta entonces. La argucia viene a contentar la maternidad impedida de la tigre, aunque el recelo aparecerá pronto en el hosco tigre. Si bien el zorro va a añorar sus tiempos de correrías, no deja de sacar provecho del amparo que pueden brindarle los animales grandes. Es curioso notar cómo se asocia la astucia y la picardía con este cánido, cuando se encuentran aún muy presentes las habilidades y los manejos del hombre fuerte de la política argentina del entresiglo, Julio Argentino Roca, apodado justamente “el zorro”. En ese orden, no está de más recordar la arraigada costumbre argentina de usar motes zoológicos para aludir a distintos próceres, caudillos, presidentes y dictadores (cotorrita, el tigre, el peludo, la tortuga, la morsa, el pingüino) y en los últimos años para adosar al apellido a modo de agravio o insulto (gato). Bernardo Canal Feijóo retoma esta especulación de Rojas y va más lejos al afirmar que “el ciclo del zorro es el verdadero ciclo popular de la picardía criolla [...] una empresa de hombre que sale a encarar la vida sin armas, sin plan, sólo para vivirla en el juego de su permanente contingencia [...] de cierto bajo criollo del cimientto popular que no siente la necesidad moral de la familia y el matrimonio” (Canal Feijóo, 1951, p. 43). Canal Feijóo remarca en el pícaro criollo el instinto de libertad, la soledad y la vida amorosa sin ataduras, con la consiguiente seguidilla de mujeres abandonadas e hijos naturales sin acompañamiento ni apellido. Si se advierte no solo la situación de orfandad, sino también el anclaje rural de la picaresca vernácula, no es nada raro entonces que la crítica extendiera esta indagación a la figura en la que confluyen las dos condiciones: el gaucho.

En el orden de la poesía gauchesca, Emilio Carilla apunta que los elementos de la picaresca aparecen en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández, sobre todo a partir de dos personajes: Picardía y el Viejo Vizcacha. En el caso del primero, se trata de un pilla con habilidad para la trampa en el juego de cartas y su nombre mismo deja a las claras su encarnadura. Al conocer la identidad de su padre (el corajudo Sargento Cruz), Picardía se arrepentirá de sus trapisondas del pasado, aunque el apodo siga recordando ese tiempo que procura enmendar. En el caso del Viejo Vizcacha, se trata de un personaje que entronca con una galería de tipos corrientes en un género que suele mostrar secuencias episódicas. Los consejos del Vizcacha, que tienen mucho del escepticismo del pícaro, son la contrapartida necesaria de los consejos de Fierro y permiten a la obra alcanzar una perspectiva más abarcadora. Carilla agrega además que Vizcacha es un pícaro “nacionalizado”, aunque deja sin explicar en qué consistiría ese basamento autóctono (Carilla, 1973, p. 63-67). En su clásico trabajo sobre la gauchesca, Josefina Ludmer va a remarcar que Picardía sigue el esquema autobiográfico de la picaresca, que es propio a la vez de los relatos religiosos dictaminados por la confesión y que muestran la conversión que se da en la ruptura entre el “hombre anterior” y “el nuevo” (Ludmer, 2000, p. 255). También Eduardo González Lanuza prosigue la línea de Carilla, pero con particular interés en los aspectos humorísticos. Así sostiene que, aunque menos logrado el humorismo en el caso de Picardía, “con Vizcacha y su ahijado el humor del poema pasa a emparentarse con lo más característico de la picaresca hispánica, en esa curiosa simbiosis de muchacho y viejo basada en la recíproca hostilidad de dos seres atados al idéntico destino de miseria. Como el Lazarillo de Tormes con su ciego, a la cicatería y mal trato del viejo responde el muchacho con su trastada. Es la ley del talión de la picaresca” (González Lanuza, 1981, p. 96-97). Más allá del motivo tradicional de la sujeción a un amo que no es bueno, pero del cual se aprende algo útil, el aporte de González Lanuza es advertir que son estos rasgos de la picaresca los que ofrecen un marco humorístico a varios pasajes de *La vuelta*. Si en *La ida* cierto humorismo puede notarse en zancadillas verbales que ocultan la agresión bajo una aparente inocencia y obligan al aludido a reaccionar o a pasar por zozco (el famoso “*va... ca... yendo gente al baile*”), en *La vuelta* en cambio el asomo cómico se apoyaría más en el dueto de personajes característicos de la picaresca. Esta observación lleva a revisar los estudios que vinculan al

*Martín Fierro* con el humor. Leónidas Lamborghini lee en clave bufa la “estrafalaria omnipotencia” de un gaucho despojado que se presenta como un cantor invencible, en el “límite entre lo serio y lo cómico” (Lamborghini, 1985). En rigor, esto ya lo había señalado José Lezama Lima, al referir el carácter risible del gaucho en su enfrentamiento desigual contra la autoridad, “...su tono amargo de perseguido está contrastado a veces por un aire de película cómica” (Lezama Lima, 1969, p. 93). Hay, por consiguiente, algo de desajuste entre la figura menor y algo grotesca de Fierro y el hondo pesar de los grandes sufrimientos de su canto, aunque al mismo tiempo sea esa pretendida universalidad la que permite extender sus vivencias a todo el gauchaje y lograr contar lo que pasa a todos en el relato de uno solo.

Hacia el 900 y con la extensión de la frontera agrícola consolidada, habrá que adivinar alguna deriva del gaucho matrero en el entrevero de matones, atorrantes y embaucadores de las novelas de Roberto Payró (1868-1927). Enrique Anderson Imbert va a advertir en 1942 que todo ese muestrario de personajes de Payró queda aglutinado bajo la figura común del pícaro. Escritor de transición entre dos siglos, Payró desarrolla un estilo ágil que apura la modernización de la narrativa argentina y afirma la profesionalización del oficio del periodismo, en consonancia con la ampliación de un público lector vasto y recientemente escolarizado. En 1885 había comenzado su trabajo de cronista de policiales en *La Patria Argentina*, diario en donde traba amistad con Fray Mocho, y de ahí inicia una vasta carrera en el periodismo que lo lleva como reportero *in situ* desde los confines patagónicos hasta las alturas de las provincias del noroeste, así como alterna con sus escritos entre *La Nación* y los diarios socialistas como *El Obrero* y *La Vanguardia*, e incluso marcha como corresponsal de guerra a Europa. Las incursiones de Payró en la narrativa son numerosas y ya asume la vertiente picaresca con *El falso inca* (1905), en donde un granuja andaluz, a fines del siglo XVII, se finge descendiente de la dinastía Inca y procura sublevar a los indios calchaquíes contra la Corona española, a fin de dar con tesoros que imagina aún escondidos. Así las cosas, Antonio Pagés Larraya le atribuye a Augusto Mario Delfino, pluma de *La Nación*, el juicio que advierte el ingreso del pícaro a la literatura argentina con el viejo Vizcacha y luego particularmente a la novela a través de la obra de Payró (Pagés Larraya, 1968, p. 7). *El casamiento de Laucha* (1906), una de las narraciones más logradas de Payró en la captación del habla coloquial rural, se apoya en engaños, apuestas, adulteración de licores y el aprovechamiento de una pulpera viuda y crédula en el relato que hace un vivillo de apariencia ratuna. En verdad, Laucha no se diferencia mucho de las autoridades de Pago Chico, el sacerdote ventajero o el comisario coimero, inmersos todos así en una extendida falta de escrúpulos. A la manera clásica del género, el pícaro entonces parece más un adaptado a la corrupción imperante que una excepción.

A su turno, Beatriz Sarlo tendrá a su cargo el estudio preliminar del tomo que Biblioteca Ayacucho le dedica a la narrativa de Payró. En su análisis de las *Divertidas aventuras del Nieto de Juan Moreira* (1910), novela que expone el ascenso de un político de provincias que se presenta como nieto del legendario bandolero Juan Moreira, Sarlo entiende que Payró se apoya en formas de costumbrismo español y en las convenciones del relato autobiográfico<sup>2</sup> para impugnar la llamada *política criolla*, compendio de prácticas abusivas, arreglos discrecionales, amedrentamientos y favores que se ubican muy lejos del ideal de la Constitución y se vuelven un verdadero obstáculo para las transformaciones sociales. La república oligárquica sostiene sus privilegios a través de acuerdos entre un puñado de notables (ex presidentes, gobernadores, senadores) y esos pactos a la vez se van extendiendo en forma piramidal a una base de caudillos, dirigentes y caciques de provincias. Tal estructura expone la interdependencia entre el político

<sup>2</sup> Aunque Sarlo parece aludirla en su caracterización, no habla específicamente de novela picaresca.

criollo de clase alta y el gaucho matón (Sarlo, 1986, X). Los aprovechamientos y bravuconadas de ese gaucho de comité van a adquirir muchas veces los asomos de la picardía. Por su parte, Gustavo Generani estudia las novelas picarescas de Payró desde los usos del realismo y nota cómo en estos relatos hay un progresivo distanciamiento entre el habla popular criolla de los personajes y el discurso normativo de la lengua española. Para Generani, este distanciamiento tendría que ver con la adopción por parte de Payró de una misión social educativa (Generani, 2002, 81). Quizá en la confianza en el progreso y las posibilidades del Partido Socialista liderado por Juan B. Justo, Payró se anima a la tarea pedagógica y desaprueba una forma de hacer política. Si sus novelas suelen confinarse al regionalismo y al costumbrismo, no es menos cierto que la otra pata de su narrativa para varios críticos fue la picaresca y el género le permite ahondar en la corruptela, la burocracia y otros vicios que parecen asolar la vida institucional del país.

### De Payró a Arlt y Asís, del campo a la ciudad

Más entrado el siglo XX, la crítica pierde el rastro de la picaresca rural y señala en cambio cómo el género adopta los contornos de la ciudad, en una época en la cual la urbanización vertiginosa que experimentan las ciudades del litoral, a causa de la gran inmigración de la Europa meridional, adquiere dimensiones pasmosas. José Luis de Diego advierte la aparición de “pícaros” o “vivos” en las novelas de Payró bajo la forma de novela de aprendizaje, que poseen ante todo un carácter ejemplar, o mejor aún contra-ejemplar, y esto permite engarzar esas novelas con otras de aprendizaje o de iniciación ya bien afirmadas en el siglo XX como *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, en donde el ascenso en la pirámide social consiste en volverse verdugo de los de su propia clase. Otra novela de iniciación, bastante posterior, es *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, en donde no parece haber nada para aprender en la vida de Toto: se trata de un perturbador trayecto de un protagonista varón en abierto contraste con las figuras masculinas más fuertes, lo que la convierte en una “anti-novela de aprendizaje” (De Diego, 1998). En retrospectiva, y con la brevedad que exige el marco paratextual de la nota al pie, Analía Capdevila relaciona *El juguete rabioso* con la novela picaresca, en tanto comparte con el género el recurso sumatorio de “peripecias del héroe” como principio narrativo constructivo. Agrega además que, entre los distintos tonos o registros de escritura que se alternan en la novela, hay uno profuso en léxicos y formas verbales con enclíticos que corresponde sin duda al de la picaresca española (Capdevila, 2002, p. 229-230).

No solo en el traspaso de la picaresca a la novela aprendizaje puede verse que Roberto Payró es el escritor que funciona como pivote entre *La vuelta de Martín Fierro* y *El juguete rabioso*, sino que también ocupa ese lugar por su trabajo en las redacciones de la prensa porteña. Lucía Rodríguez Riva remarca que son los escritores del periodismo profesional –Fray Mocho, Payró y más tarde Arlt– los que incursionan en la crónica policial y reparan así en las astucias para el robo y las estafas de los embaucadores que inventan historias del tipo del “cuento del tío”, encontrando en ese submundo lunfardo una nueva sociología de *escruchantes*, ladrones vestidos de mujer y *farabutes* que se presta muy bien al trazo de la picaresca. Es esa realidad circulante, no siempre anclada en la ilegalidad, pero sí prendida de la pequeña ventaja, de la que parte Fray Mocho para sus *Memorias de un vigilante* y luego Arlt para los arquetipos barriales de sus *Aguafuertes porteñas*. En el transcurso de las décadas, Rodríguez Riva nota cómo el pícaro deriva hacia una figura folclórica que es la del *chanta*: en este desplazamiento estaría el aporte local a la tradición picaresca. Más que en la literatura, tal vez es en el cine –*Los chantas* (1975) de José

Martínez Suárez, *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky- donde aprecia este estereotipo que se vuelve reconocible y hasta querible para el espectador (Rodríguez Riva, 2021/2022).

La picaresca urbana tiene su línea marginalista en algunos relatos de Bernardo Kordon, como lo advierte Juan José Sebreli en un prólogo a *Un horizonte de cemento* (1940). En esas líneas Sebreli indica que Kordon asume en la novela la primera persona autobiográfica impuesta por la picaresca española y logra así adentrarse en la subjetividad del miserable que permite la reivindicación de sus acciones más canallas. Es que desde el fondo de su abyección el miserable se prefiere frente a toda esa sociedad hipócrita que lo condena (Sebreli, 1963, p. 8). Aunque *Alias Gardelito* (1961), el relato del pícaro más conocido de Kordon, esté relatado en tercera persona, la traslación al cine parece efectuar una rectificación que lo reafirma en el género. Con la dirección de Lautaro Murúa y el guión de Augusto Roa Bastos, la película se centra en la perspectiva del mismo “Gardelito”, ya que se inicia con el personaje moribundo que, arrojado en un basural de los arrabales, parece iniciar el recuerdo de las desventuras que lo llevaron a ese duro final. A la manera de *Sunset Boulevard* (1950), film dirigido por Billy Wilder, la narración de los hechos queda a cargo, si no de un muerto, a menos sí de quien se encuentra en la agonía.

Si los locos arltianos recaían en parrafadas profetizadoras y alucinadas en donde solo se podía pensar la política a través de la conspiración, Horacio González ve un cambio notable en la novela *Los reventados* (1974) de Jorge Asís, en donde advenedizos, timadores y vivillos abortan los extravíos aventureros y adquieren en cambio un mayor sentido práctico de supervivencia. Curiosamente, es en una época de gran efervescencia política, signada por la militancia, el compromiso y los discursos grandilocuentes, que ese submundo de la picaresca urbana parece más descreído y sus cálculos se vuelven más prudentes y modestos. Los desamparados sociales no piensan ya en hacer tambalear un orden, sino en aprovechar la gigantesca manifestación que espera el retorno de Juan Domingo Perón a Ezeiza en junio de 1973 para transformar unas diapositivas del líder en posters y hacerse unos buenos pesos entre la concurrencia. González habla entonces de cómo la propuesta narrativa de Asís “enfrentaba entonces el mundo épico de la militancia política con una fauna picaresca que justo en ese momento estaba dispuesta a vivir de la simulación y el fraude” (González, 2001/2002, p. 42-43).

### La picaresca en la memoria histórica

Al pensar la Serie del Recienvenido, colección que Fondo de Cultura económica edita entre 2012 y 2015, Ricardo Piglia fija cuáles son los títulos que aportan novedad a la literatura argentina en las últimas décadas del siglo XX, aunque también toma algunos anteriores que habían quedado bastante al margen de la conformación del canon. Entre los “recienvenidos” se encuentra la novela *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, de la cual Piglia sostiene que se halla emparentada con *Zama* de Antonio Di Benedetto y *El entenado* de Juan José Saer en la indagación de ese territorio fluvial y fantasmagórico que principia nuestra memoria histórica y tiene como mojones Asunción, Santa Fe y Buenos Aires. Pero lo que interesa acá es que Piglia, al prologar la novela, advierte que la heroína de *Río de las congojas*, la mestiza María Muratore, “se disfraza de hombre, une el amor con la guerra y vive múltiples aventuras contadas con la rapidez y la vehemencia irónica de la mejor literatura picaresca” (Piglia, 2014, p. 10). Algo de esto, el hacerse pasar por varón en una ficción que recrea los tiempos coloniales a partir de cierto tono picaresco, puede haber servido para la nueva exhumación que hace Gabriela Cabezón Cámara de las aventuras de la monja alférez en *Las*

*niñas del naranjel* (2023), cuando ya lleva unas cuantas décadas el auge de los estudios *queer* y el interés por la diversidad en la academia.

Ahora bien, si de picaresca y pasado colonial se trata, la referencia obligada parece ser *El Lazarillo de ciegos caminantes* del asturiano Alonso Carrió de la Vandera. Este libro ha servido de especulación a la hora de hallar una ficción de origen en doble sentido, tanto para colocar en el inicio de la picaresca local como para ubicar como una de las piedras de basamento de la literatura nacional. De circulación clandestina al momento de su primera publicación en Lima entre los años entre 1775 y 1776, el libro sale con un falso pie de imprenta –Gijón, 1773– y con un autor apócrifo, un tal don Calixto Bustamante Carlos Inca, alias Concolorcorvo, natural del Cuzco. Más citado que leído, las pistas falsas, su carácter de libro “raro” y el misterio de su autoría han contribuido a la leyenda de *El Lazarillo de ciegos caminantes*, curiosa relación escrita en forma amena y precisa, que en rigor responde a los requerimientos administrativos de un funcionario de la Corona española. Nombrado visitador de la ruta entre Buenos Aires y Lima en 1771, Carrió de la Vandera debe entonces inspeccionar las postas para viajeros establecidas entre la gran aldea y la capital virreinal, así como reorganizar y mejorar el sistema postal de correos en lo que aún era el vasto Virreinato del Perú. *El Lazarillo de ciegos caminantes* resulta entonces de las anotaciones que Carrió de la Vandera toma de ese extenuante viaje a paso de mula y sus apreciaciones van a detenerse en la geografía, la economía, la sociedad y las costumbres de esa región del continente.

Estas observaciones de Carrió, salpicadas de breves relatos, consejos, agudezas y comentarios aleccionadores, se van a ofrecer como advertencias prácticas para tratantes del comercio de mulas y viajeros en general. Luego de las primeras impresiones de Montevideo y Buenos Aires, Carrió va a correrse del centro y se instala en cambio como interlocutor y atento supervisor de quien va a colocar como autor de la obra: el amanuense Calixto Bustamante Carlos Inca, indígena o mestizo peruano con la piel del color del cuervo, quien se agrega a la expedición en Córdoba. El sugestivo título de la obra se debe al convencimiento de que los historiadores andan a tientas (son los ciegos) y precisan del auxilio de los viajeros (los lazarillos) para hallar la verdad acerca de los pueblos que estudian. Asimismo, excepto la llanura pampeana que se hace a caballo, la mayor parte del itinerario debe hacerse sobre mulas malas y mañosas en caminos de herradura, que no es muy distinto que andar a tientas entre cerros, selvas de altura, apunamientos, desiertos de salitre y todo tipo de privaciones. Mucho más tarde, bien cierto es que historiadores y ensayistas recurrirán a *El Lazarillo de ciegos caminantes* como fuente de conocimiento confiable de la sociedad de la época en esta parte del mundo. Así José Luis Romero en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976) lo toma como fuente para establecer la población negra en Buenos Aires y Córdoba, o bien retoma la ironía de Carrió acerca de los pretendidos abolengos que ostentan los títulos de marqueses y de condes en Lima (Romero, 2001, p. 129, p. 142); mientras que Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1983) acude a la obra en tanto recuperación de expresiones de la esquiua cultura oral, ya sea para conocer algo de las desentonadas coplas de gauderios o gauchos o bien para apuntar las expresiones escritas que escapan de las documentaciones oficiales, tales como las inscripciones obscenas con carbones en las paredes de las letrinas en las proximidades de la esplendorosa Villa Imperial de Potosí, “que más que por la mano parecían escritas por el pene” (Rama, 1998, p. 51).

A lo largo del siglo XX, los interrogantes que suscita *El Lazarillo de ciegos caminantes* van encontrando respuesta. Con respecto a su autoría, Carilla no deja lugar a dudas al sostener que José J. Real Díaz y Marcel Bataillon han aportado documentación suficiente para afirmar que Carrió fue el autor, aunque esto atente contra las especulaciones de algunos críticos peruanos y bolivianos que se habían entusiasmado con la posibilidad de un escriba descendiente de los

incas. Tal vez, más importante sea advertir cómo Carilla deja a las claras que la visión de Carrió es la de un funcionario español en misión y que en sus páginas no solo no hay ningún anticipo ni vaticinio revolucionario, sino que además hay frecuentes justificaciones de la Conquista española y del trato dispensado a los indígenas (Carilla, 1968, p. 53). Esta mirada o perspectiva colonial es la que, con frecuencia, dificultará la consideración del texto dentro de la literatura latinoamericana, en tanto que el origen o la nacionalidad de quien lo escribió parece importar bastante menos.

María Luisa Bastos sostiene que, bien leída, no hay dudas de que la obra de Carrió de la Vandera es un libro de viajes que procura evitar sobresaltos o pérdidas de rumbo a todo aquél que se aventure por una región en donde no van a quedar ciudades ni postas sin comentar. No obstante, considera que se trata de un “libro de viajes atípico”, ya que “el encadenamiento de extravagancias” se halla lejos de despertar curiosidad y afán de comprobación, y busca en todo caso prevenir de los riesgos a los que no tengan más remedio que aventurarse tierra adentro. Lo curioso es que las anteojeras de funcionario burocrático de Carrió le impiden advertir que no se halla en la metrópoli, sino en un territorio muy distinto. El supuesto diálogo entre Carrió y su secretario, en el que la defensa de la Conquista queda llamativamente a cargo de este último, parece dar consentimiento autóctono al atropello de la empresa. Además, ese intercambio se asemeja mucho a un “monólogo expositivo” y, pese a algunos términos del quechua o a galicismos irónicos, no es posible diferenciar el habla del visitador de la del amanuense y en cambio el discurso fluye con la naturalidad de lo homogéneo. Bastos advierte entonces que esa homogeneidad muestra una nueva habla sudamericana, abigarrada como el medio en que se produce, y fiel expresión del mundo que Carrió pretende ignorar y seguir asimilando a la metrópoli. Esa lengua nueva se encuentra lista para fundar una literatura de habla española, pero que refiere a una parte del globo que ya no es España (Bastos, 1989, p. 15-23). La vislumbre de esa lengua híbrida es la poderosa cifra que muestra el lugar que resguarda *El Lazarillo de ciegos caminantes* en nuestra literatura.

Susana Zanetti, que retoma mucho de la lectura de Carilla y de Bastos, entiende que *El Lazarillo de ciegos caminantes* viene para algunos críticos a subsanar la carencia de una novela colonial y por eso se han forzado los vínculos que podría tener el texto con la picaresca. Ese afán por llenar espacios que se consideran vacantes ha hecho, incluso, que algunas operaciones buscaran colocarlo en los inicios de una literatura nacional que, de todas maneras, para Zanetti no sería la argentina sino la peruana. Insiste en que no hay en el texto nada que pueda identificarse como la emergencia de una conciencia criolla, sino la mera intención de contrarrestar las fuertes objeciones de la Ilustración europea a la forma en que se dio la Conquista española y a la situación administrativa y de poder que impartía hasta ese momento la metrópoli. De ahí que no haya “tensión enunciativa”, como podría esperarse entre el funcionario de la Corona y el escriba indio o mestizo, sino un completo acuerdo entre ellos y una misma visión colonizadora. El supuesto intercambio, así, cristaliza una relación de subordinación y tutela en cuyo marco el español revisa y corrige los borradores del amanuense. Aunque también letrado, el escriba debe aceptar respetuosamente las intromisiones del visitador. Así las cosas, el juego del disfraz de la falsa autoría propuesta en texto no hace más que encubrir una “halagadora autorepresentación del Visitador, difícil de lograr si se asume la primera persona” (Zanetti, 2002, p. 21-39).

Ahora bien, ¿*El Lazarillo de ciegos caminantes* tiene algo de picaresca? José Luis Busaniche habla de una obra cuyo “título trasciende a novela picaresca” y, en ese orden, se detiene en el alias extravagante de Concolocorvo y en los dichos bufonescos del prólogo (Busaniche, 1942, p. XII). Efectivamente, aunque se trate de un libro de viajes, como dictamina la mayor parte de la



crítica, el título y las humoradas del prólogo suponen cierto ánimo cáustico en donde resuena la herencia de la picaresca. En ese orden, la cita latina que funciona de epígrafe, “*Canendo et ludendo refero vera*” [“Entre cantos y juegos refiero verdades”], enrostra una cosmovisión irreverente y burlona. La misma presentación de Concolorcorvo, supone un origen humilde y espurio, característico del pícaro: “...soy indio neto, salvo las trampas de mi madre, de que no salgo por fiador”. Por demás, es frecuente el hacerse eco de chismes y vocerías – “me contaron que...”– que repasan episodios en donde la malicia puede solapar alguna intención curiosa y hasta burlona, por ejemplo el maltrato que padece en Córdoba “una mulatilla muy adornada” que es emboscada, desnudada y azotada por una cuadrilla de criadas, para que desistiera de usar las galas reservadas solo a las mujeronas de alcurnia. Corolario, aunque la picaresca no sea el andamiaje principal de la relación de Carrió de la Vandera, tampoco se puede ignorar que algunos resabios del género se deslizan en sus páginas.

### Todos pícaros

Horacio González ha propuesto la idea de una “ética picaresca” para dar cuenta de la disociación entre la conducta del individuo y el remanido sentido común: “La picaresca es la historia, literariamente tratada, de la inadecuación del sentido público a la conciencia privada” (González, 1992, p. 90). El pícaro comprende pronto que el derecho y las moralidades reinantes le impiden mostrarse tal cual es y de ahí el encubrimiento y la simulación de tretas y ardidés que son condenados por el orden imperante, pero que sin embargo le permiten la subsistencia. En este desencuentro entre lo que las autoridades dicen (y en general no hacen) y el hombre del bajo pueblo se halla la consideración muchas veces negativa de las instituciones que regulan nuestra vida. El ánimo picaresco, lejos de ser una excepción, parece así bastante extendido en la literatura rioplatense y en la cotidiana comedia de maneras, y por consiguiente resulta más notoria la vacancia de un estudio completo e integral sobre el género. Varias de las especulaciones críticas que esbozaron las filiaciones de nuestras letras con la picaresca, como las que efectúan Piglia, Sarlo o Sebrelí, se encuentran en prólogos. Se trata de paratextos que proponen una clave de lectura para la obra que presentan y su carácter introductorio no hace más que demostrar el lugar también subsidiario o periférico que las consideraciones del género tuvieron en las formulaciones que buscaron sistematizar la literatura rioplatense.

Resta preguntarse si los usos picarescos no se explayan también en las mismas lecturas y tareas de la crítica. Algo de eso hay en las columnas semanales de Oberdan Rocamora sobre la escena política local que todavía escribe Jorge Asís. Epítetos risueños, ocurrencias jocosas y mucho del humor barrial congenian muy bien con las observaciones de un novelista que a lo largo de los años se ha convertido en una suerte de Viejo Vizcacha, histórico consejero y juglar de lacras ajenas en páginas impresas, entrevistas televisivas y espacios digitales. En una de esas notas, el pasado 15 de abril del corriente año, se refiere incluso a “El psiquiátrico” como “una reencarnación del pícaro de la literatura del Siglo de Oro español”. De esa manera alude a las astucias de un personaje periférico que logra aprovecharse de las carambolas y los favores que lo catapultan a la cima del poder y lo llevan de gira por Occidente, en fugaces fotografías que lo muestran de mascota de líderes destemplados y empresarios súper ricos y estrafalarios. No sólo Asís abreva en la picaresca. Las intervenciones políticas de Beatriz Sarlo en la prensa y en los sets televisivos tienen mucho de la astucia de comadre que sabe prorrumpir la frase de efecto a tiempo y dejar así sin palabras al adversario discursivo de turno. Y arriesgo más: la picaresca ha repicado en algunas categorías críticas. Al pensar su teoría del complot, Ricardo Piglia nota

cómo algunos individuos se advierten tomados por fuerzas destinadas a manipularlos y de ahí que organicen formas clandestinas para resistir este dispositivo de control, en una suerte de complot contra el complot. Se trata de la forma que tiene el sujeto aislado –qué otra cosa es acaso un pícaro– de pensar lo político.

## Referencias

Anderson Imbert, E. *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de Letras 1, 1942.

Bastos, M. L. El discurso autópico de Alonso Carrió de la Vandera. En *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

Borges, J. L. El escritor argentino y la tradición. *Discusión*: Buenos Aires, Emecé, 1996.

Borges, J. L. La poesía gauchesca. *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1996.

Busaniche, J. L. La incógnita de El Lazarillo. En Carrió de la Vandera, A. *El Lazarillo de los ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1942.

Canal Feijóo, B. *Burla, credo, culpa en la creación anónima. Sociología, etnología y psicología en el folklore*. Buenos Aires: Nova, 1951.

Capdevila, A. Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad. En Gramuglio, M. T. (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista*, Vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Carilla, E. Dos viajeros rioplatenses: Lizarraga y Concolocorvo. Estudios de literatura argentina (siglos XVI-XVIII). Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, *Cuadernos Humanistas*, N° 29, 1968.

Carilla, E. *La creación del Martín Fierro*. Madrid: Gredos, 1973.

De Diego, J. L. La novela de aprendizaje en Argentina: 1a. parte. *Orbis Tertius*, año 3, N°6, p. 15-40, 1998.

Generani, G. Roberto J. Payró. El realismo como política. En Gramuglio, M. T. (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. El imperio realista*, Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2002.

González, H. La figura literaria del reventado como teoría de la picaresca política. *El Ojo Mocho. Revista de crítica cultural*, N°16, verano de 2001-2002.

Henríquez Ureña, P. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Biblioteca Americana/9. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

González, H. *La ética picaresca*. Montevideo: Altamira/Nordan, 1992.

González Lanuza, E. *Temas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1981.

Lamborghini, L. El gauchesco como arte bufo. *Tiempo argentino*, 23 de junio de 1985.

Lezama Lima, J. Nacimiento de la expresión criolla. *La expresión americana y otros ensayos*. Montevideo: Arca, 1969

Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

Oberdan Rocamora (Asís, J.). Otro pícaro del Siglo de Oro español, *Jorge Asís Digital*, 15 de abril de 2024. Disponible en <<https://jorgeasisdigital.com/2024/04/15/otro-picaro-del-siglo-de-oro-espanol/>>

Pagés Larraya, A. Tradición e innovación en la picaresca: matices de *El casamiento de Laucha*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 224-225, Madrid, agosto/septiembre de 1968.

Picón Salas, M. *De la Conquista a la Independencia*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección popular, 1965.

Piglia, R. Prólogo a Demitrópulos, L. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2014.

Piglia, R. Teoría del complot. *Casa de las Américas*, octubre-diciembre/2006.

Rama, Á. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Rodríguez Riva, L. De pícaros y chantas: la configuración del estereotipo entre la literatura y el cine. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, p. 75-91, 2021/2022.

Rojas, R. *El país de la selva*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Romero, J. L. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Sarlo, B. Prólogo a Payró, Roberto J. *Obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1986.

Sebrelli, J. J. Prólogo a Kordon, B. *Un horizonte de cemento*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1963.

Zanetti, S. La trama de lectura y escritura en *El lazarillo de los ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Recebido em: 25/07/2024

Aceito em: 11/08/2024