

**La picaresca del siglo de oro al cine:  
Una prueba del modelo modal-estructural de Ulrich Wicks**

Daniel Cuenca

La aplicación del término *picaresca* presenta hoy día coordenadas sumamente plásticas. Al definir la novela picaresca, Baldick enfatiza una distinción entre el uso estricto del término, para el cual articula una definición sólidamente anclada en las obras históricas del género, y una aplicación más holgada del concepto que, aclara, es de más frecuente empleo hoy en día, y que abarca toda obra que presente una secuencia de episodios hilados alrededor de un personaje central, que ni siquiera necesita ya ser un pícaro (168-9). En su ensayo sobre la naturaleza modal de la narrativa picaresca, Ulrich Wicks hace referencia a esta ambivalencia, que con prontitud denomina el *problema* de la picaresca, señalando las demandas contradictorias a las que atiende el rótulo: históricas, por un lado, en tanto y en cuanto enfocan la picaresca como un período cerrado de la ficción perteneciente a los siglos XVI y XVII, y ahistóricas, empleando el término en el sentido de tradición ficcional abierta con alcance contemporáneo (Wicks 240). La segunda aproximación, explica Wicks, designa con gran flexibilidad una amplia gama de aplicaciones que van desde las mutaciones y reinenciones contemporáneas de la idea de la picaresca hasta el uso generalísimo del término para designar todo conjunto de elementos episódicos hilados en torno a una figura anti-heroica (240). Frente a este dilema, Wicks propone un modelo mixto que combina las aproximaciones modal y estructural y enuncia en base a éstas una serie de atributos de la “situación ficcional picaresca total” que pondrá a prueba el presente trabajo.

El objetivo de este análisis es bipartito. Por un lado, examinará los atributos de la situación ficcional picaresca total (Wicks 243) en *Lazarillo de Tormes*, novela fundadora del género, si bien no arquetípica, reafirmando de este modo la dimensión horizontal (histórica) de la caracterización modal de la picaresca que realiza el ensayo. Por otro lado, establecerá un paralelo entre *Lazarillo* y la obra cinematográfica contemporánea *Nueve Reinas*, con el objetivo de probar la dimensión vertical de la caracterización modal de Wicks, que atiende a la evolución y contemporaneidad del género.

El primer atributo que enumera Wicks se refiere al dominio del *modo* ficcional picaresco, el cual define en términos de la situación picaresca esencial o irreducible (241-2). Tal situación ficcional presenta un mundo de nivel mimético bajo centrado en un protagonista anti-heroico

inmerso en un mundo caótico (240). Lazarillo/Lázaro se encuentra a la deriva en un medio urbano corrupto en el que es a la vez “víctima y explotador” (Wicks 242): pobre como es, su búsqueda perpetua de comida lo transforma en un “buscador andante” y lo convierte en victimario de sus amos en ocasiones y en otras, formando con su amo un par o equipo de pícaros, deviene explotador de una víctima externa. Del ciego al buldero aumenta la clase social tanto como la corrupción no solo de los amos sino de Lazarillo/Lázaro, exponiendo una crítica social doble: no solo es mayor la corrupción de un escalafón social al inmediato superior, sino que esta corrupción misma corrompe a quien a través de ella se mueve: Lázaro es, él mismo, cada vez más deshonesto.

*Nueve Reinas* constituye una historia de supervivencia urbana: el elemento de locomocionismo está presente de manera similar, mientras el espectador ve al amo y a su aprendiz circular por las calles de Buenos Aires de un truco al siguiente. La ciudad aparece como una jungla de engaños en la cual la cuestión de la dualidad víctima/explotador del pícaro y la construcción y re-construcción de la figura del burlador ([pícaro] versus [amo] - [pícaro+amo] versus [tercera persona]) se tornan particularmente evidentes. Así, observamos la multiplicidad de engaños entre pícaros, tanto en los reiterados intentos de Marcos de traicionar a Juan como, por supuesto, el timo final del último con respecto al primero, y de los pícaros en conjunto contra Vidal Gandolfo, Valeria, Sandler y familia, etc. Esta (re-)construcción de la figura del pícaro se observa de manera análoga a *Lazarillo de Tormes*: constituye Lazarillo un pícaro autónomo con respecto al ciego, pero un burlador unificado *junto* con él cuándo, por ejemplo, engañan a quienes les encomiendan oración, dándole el muchacho una señal a su amo para que acabe el rezo ni bien se marche quien lo ha pedido (30). Otras veces el pícaro se torna burlado; el ejemplo más dramático es, por supuesto, el golpe feroz que le propina el ciego con el animal de piedra, acto éste que le devuelve el niño a su amo, burlando al burlador al final del episodio (Anónimo 45-6). La narrativa del burlador burlado es, al menos en parte, tema central en *Nueve Reinas*.

En relación con esta caracterización del protagonista pícaro es preciso establecer una distinción entre pícaro y burlador. Lazarillo es un pícaro: actúa por necesidad y no por vicio interiorizado. Muchos de sus amos, por el contrario, se mueven por un hábito creado de engaño que no puede justificarse por el hambre o el desahucio; son, por lo tanto, burladores. La cuestión de “evolución” o “progreso” entre uno y otro tipo es tan interesante como delicada. Mientras que el personaje de Lazarillo, no el de Lázaro, se encuadra adecuadamente en la figura de pícaro, su

versión adulta requiere más análisis: atendiendo a la concepción de la picaresca como una narrativa de cómo la corrupción misma corrompe, es factible predecir que un pícaro se convertirá, eventualmente, en un burlador enviciado por el engaño, preso de una especie de “inercia de la burla.”

En este sentido, existe un paralelo notable con entre *Lazarillo* y *Nueve Reinas*. Está establecido que, en gran medida, amo y doncel, maestro y aprendiz, son a la vez víctimas y victimarios del medio urbano que buscan satisfacer sus necesidades mediante sus trucos. Como se ha mencionado, si bien tanto *Lazarillo* como el ciego necesitan de sus truquillos para sobrevivir, el ciego cuenta sin lugar a dudas con más recursos económicos que el niño. En el caso del escudero, aunque es verdad que no tiene el pobre hombre bocadillo que llevarse a la boca, también es innegable que, teniendo al menos una casa lúgubre que lo cobija y ropa pretenciosa que (falsamente) lo auspicia, posee más que Lázaro. En comparación con la de sus amos, las necesidades de Lázaro son infinitamente más urgentes: nada tiene y no procura más que comida. En *Nueve Reinas*, el (des)balance se presenta de manera similar: mientras Juan necesita desesperadamente el dinero para sacar a su padre de la cárcel, Marcos no parece tener presiones ni necesidades tan urgentes o al menos explícitas, que no sean ganar dinero y completar el truco con éxito; es, en menos palabras, un burlador, no un mero pícaro. La transformación progresiva del pícaro en burlador en *Lazarillo* se verifica a través de la forma en la cual éste narra la trifulca entre el buldero y el alguacil: por primera vez el narrador engaña a su audiencia, presentando la posesión diabólica como real, y solo develando su falsedad al final. En *Nueve Reinas*, el proceso no es idéntico pero guarda un grado de similitud: el personaje de Juan, que se presenta al espectador como pícaro, se revela como burlador en el final, recorriendo el mismo proceso pícaro→burlador, al menos a través del carácter restringido de la estructura narrativa.

Además del juego de inversión y reversión de los roles de burlador/burlado, existe otro proceso de construcción de la identidad del burlador que se relaciona con el atributo de la ficción picaresca que Wicks titula “una vasta galería de tipos humanos” (245). Además de oscilar el cargo de pícaro/burlador entre Marcos y Juan, éstos por momentos se unifican en una identidad común: ambos, juntos, constituyen una entidad burladora única que, víctima de sus privaciones, se enfrenta al mundo para victimizarlo a su vez. Y surge de esta manera una galería de burlados externos entre los cuales se dibujan paralelos bastante estrechos entre el texto de *Lazarillo* y la

película: el inválido, el viejo avaro, el hipócrita social. Éstos se encuentran en el texto de la novela en el ciego, el clérigo y el escudero, respectivamente. En *Nueve Reinas*, estos tipos sociales se personifican, también respectivamente, en Sandler (demasiado enfermo para vender las estampillas por sí mismo), Gandolfo (tan rico como resistente a efectuar el pago), y la hermana de Sandler, que como ella misma confiesa necesita vender las estampillas para poder mantener los gastos en los que está incurriendo gracias al estilo de vida que insiste en mantener.

A medida que progresa la trama en *Nueve Reinas*, avanza también el desenmascaramiento de uno tras otro de los personajes que el espectador podría haber identificado como víctimas hasta crear una especie de esfera infinitamente reflectante: casi todo engaño regresa en círculo, casi toda relación víctima-explotador se revierte o expone una dimensión bilateral; no hay engaño que proyecten los pícaros que no amenace con volverles por la espalda, lo cual a su vez crea un estado de sospecha general y desconfianza universal. En efecto, Juan vive casi permanentemente paranoico con la posibilidad de que, de alguna manera que él no puede comprender, Marcos lo esté engañando: “¿Dónde está la trampa?” (1:06:12), “¿Vos creés que soy pelotudo, yo, que te voy a dar cincuenta lucas...?” (1:17:10). Por otro lado, vale recalcar que la audiencia confirma sobre el final que no hacía mal Juan en desconfiar de Marcos, cuando éste encomienda a un amigo un asalto fingido en un intento de quedarse con el cheque completo (1:38:20 – 1:40:40). Esta visión multiperspectivista del engaño es consistente con la crítica social urbana que comunica *Lazarillo*.

En cuanto a la estructura panorámica, Wicks distingue un ritmo externo, marcado por la dis-continuidad continua de la forma episódica, y un ritmo interno, caracterizado por la estructura intra-episódica: confrontación – plan para satisfacer necesidad – complicación – expulsión (243-4). *Lazarillo* sigue los planes ideados por el pequeño pícaro para satisfacer su hambre permanente, entre los cuales el encargo de la llave para el cofre de bodigos, y sus ingeniosísimos planes para comer y beber a costas del ciego son especialmente destacables por su elaboración. Los varios episodios de expulsión de Lázaro son de gran diversidad, desde la partida por *motus* propio, como es el caso del ciego o el capellán, la expulsión forzada, como le sucedió con el fraile, o el abandono (110), como le hizo el escudero.

En *Nueve Reinas*, el juego de entradas y salidas se compone y redibuja de formas más diversas. La amenaza de expulsión del pícaro o burlador flota permanentemente en el ambiente: del hotel, de la casa de Sandler por su esposa, de Vidal Gandolfo en su proceso de deportación.

El asalto fingido camino al banco (1:38:35 – 1:40:20), que idea Marcos para apropiarse de la totalidad del dinero, no es otra cosa que un intento de expulsar a Juan del negocio una vez que su ayuda es prescindible. De hecho, Marcos instala la posibilidad de la expulsión o la exclusión de Juan dos veces durante los estadios iniciales del timo de las estampillas: cuando Juan le pide entrar, después del encuentro con Sandler: “Quiero entrar al negocio”; Marcos: “¿Te volviste loco? [...] Esto me llegó a mí a través de mi hermana...” (41:30 – 42:05), y cuando Juan expresa dudas sobre la honestidad de su “amo” luego de concretar el precio de venta de las estampillas con Vidal Gandolfo: “Estás afuera, ya está, andate, dejáme solo, chau...” (1:06:48). Más adelante, al discutir la tensión interioridad-exterioridad, se retomará esta cuestión de la expulsión.

Uno de los atributos fundamentales de la ficción picaresca es, según Wicks, la narración en primera persona. En *Lazarillo*, la narrativa de carácter autobiográfico o confesional es un truco que emula y recrea en el plano narrativo los trucos del plano ficcional: el lector se convierte en víctima o burlado mientras la primera persona picaresca manipula la distancia narrativa entre el yo que habla y el yo que recuerda (244-5). Ahora bien, ¿cómo se construye esta primera persona en *Nueve Reinas*?

Considerando técnicas de uso de cámara en relación con la extrapolación de la voz narrativa literaria al cine, la narración en primera persona se observa de manera excepcional en la película. En general, prima el punto de vista objetivo con uso de planos medios, medio cortos y americanos, y el plano/contra plano, frecuentemente con cámara al hombro (*Over the Shoulder Shot*), para interlocuciones. Sin embargo, con cierta frecuencia, los planos de conjunto presentan una distancia de cámara notablemente corta, creando una voz narrativa que podríamos sintetizar como “tercera persona íntima”. Dicho esto, debe destacarse que, en los raros y breves pasajes en los cuales se emplean tomas subjetivas (*Point Of View Shot*), las mismas adoptan la perspectiva visual de Juan, lo cual es consistente con la voz narrativa en primera persona de *Lazarillo/Lázaro* (45:53 – 46:03, 1:21:57 – 1:22:11). El director mantiene, sin embargo, una narración de carácter restringido (Bordwell 88-90) en todo momento: aunque tras una segunda mirada el espectador descubrirá todo tipo de indicios del engaño mayor, su conocimiento de la historia se limita a lo que ambos personajes exhiben externamente, sorprendiéndose así al espectador una y otra vez con maquinaciones insospechadas, engañando de esta manera a la audiencia junto con los burlados de la historia.

La reducción de planos amplios de la cámara y narración con rango de información restringido (Bordwell 88-90) cumplen una función en relación con la manipulación y el engaño del lector. En *Lazarillo*, tal manipulación y engaño del lector no se produce sino hasta el episodio del buldero, en el cual el narrador cuenta la totalidad del episodio de la reyerta entre el buldero y el alguacil y la supuesta posesión diabólica del último como si fuesen verdad solo para revelar el truco como tal bastante más adelante en el texto (115-23). En *Nueve Reinas*, sin embargo, tal cualidad se encuentra desde el principio de la obra cuando se establece que el/la espectador/a es víctima tanto de los trucos de Marcos como del gran timo de Juan. En todo caso, el engaño del lector/espectador se encuentra presente de manera análoga en ambos textos y podría enunciarse como un atributo en sí mismo, y proponer su adición a los que enumera Wicks.

En *Lazarillo*, los episodios tiende a ocurrir en interiores: las hábiles artimañas para comer la comida o tomar el vino del ciego (27-42), los reiterados intentos y variados métodos para ganar acceso al pan en el cofre del clérigo (54-68), etc. En *Nueve Reinas*, la tensión entre interioridad y exterioridad es notable. Por un lado, puede observarse una búsqueda de la interioridad profunda a la hora de planear los trucos. En efecto, Marcos tiene su “oficina” constituida en una mesa de restaurante ubicada en un lúgubre rincón en el extremo más profundo de un restaurante (26:38): allí se planean los aspectos más delicados del gran truco a Vidal Gandolfo. Sandler, por otro lado, le comunica a los pícaros su plan frustrado de vender las estampillas en un baño ubicado en lo que parece ser el sótano del hotel (*Nueve Reinas* 32:30 – 40:15). La larga caminata que media entre el lobby de entrada y el baño refuerza esta idea de interioridad profunda (*Nueve Reinas* 30:30 – 32:30). La escena en la que Marcos le pide a su hermana que mantenga relaciones sexuales con Vidal Gandolfo como parte del negocio de las estampillas tiene lugar en otra parte del sótano del hotel, en este caso un lavadero (1:25:10 – 1:30:30). El primer contacto con Vidal G. para hacerle saber de las estampillas se maquina en el baño del hotel (50:30 – 54:00); cada uno de los pasos de la transacción, en la habitación del empresario español (59:20, 1:30:45).

En el caso del hotel, vale la pena destacar el contraste entre el lobby y “las habitaciones profundas.” El lobby del hotel es una construcción casi completamente de vidrio con marcos mínimos de metal (28:38 – 29:28). Aquí reina siempre un cierto aire de paz, y es éste el territorio de Valeria. Este lobby adquiere un sentido de territorio liminar, expuesto y abierto y por lo tanto falto de la interioridad profunda que requieren los “negocios”. Como se ha mencionado

anteriormente, en esta frontera es permanente la amenaza de expulsión que menciona Wicks (246) como motivo recurrente y parte del ritmo interno de cada unidad episódica: Valeria hace lo posible por convencer a Marcos de que se vaya y no regrese (31:55); el falso policía utiliza el argumento de que los pasajeros (hospedados) comienzan a ponerse nerviosos de verlo circular por este castillo de cristal (51:45). El pícaro está aquí expuesto y necesita refugio para pactar sus negociados; si bien Valeria agota todos los recursos a su alcance para “atajarlo” y evitar que acceda a los interiores profundos del hotel, una y otra vez se verifica que, una vez en éstos, el pícaro queda liberado de la amenaza de expulsión. Ni una sola vez recibe el dúo una amenaza o invitación a marcharse una vez *adentro*.

Es interesante notar, en el hotel, un claro contraste entre espacio liminar (el lobby) y espacio interior profundo, reforzado por medio de música diegética: las escenas en las cuales Marcos y Juan se encuentran en el interior no tienen ningún tipo de adición sonora; cuando salen al lobby, suena en el ambiente una música suave y sosegada (música de ambiente o de ascensor) que comunica una actitud de paz y despreocupación (42:28). Sin embargo, todos los personajes involucrados de otra manera en los timos (Juan, Marcos, Valeria y Vidal Gandolfo) circulan también por este ambiente pacífico discutiendo y confabulando, lo cual emula y prefigura la ignorancia del público –incluida una audiencia burlada– con respecto a los trucos y timos que se cometen a su alrededor.

La tensión entre interioridad y exterioridad tiene un correlato en la dinámica episódica de entrada-expulsión que es motivo recurrente en *Lazarillo*. En este sentido, es interesante observar que la ambigüedad moral que manifiesta sentir Juan con respecto a la comisión de ciertos trucos (14:10, 16:25) posee una clara correspondencia en la narrativa espacial. Cuando Marcos lleva a cabo el truco del billete de \$100 en el bar, Juan permanece sentado en el murillo de la ventana (15:33 – 17:33): si el interior es espacio propicio para el truco, y la exterioridad es por lo tanto anti-espacio del pícaro, es sumamente sugestivo ver a Juan sentado en la frontera entre ambos espacios, la ventana, dialogando con Marcos, que se encuentra adentro. Es en este pasaje que Juan devela las razones de su urgencia por conseguir dinero, y el hecho de que su padre, quien le enseñó la mayoría de los trucos que sabe, es un pícaro arrepentido que se niega a que su hijo use el engaño ni siquiera para salvarlo a él de la cárcel. Unas horas más tarde, sin embargo, la audiencia lo verá encerrado en la profundidad interior del armario de limpieza del hotel anunciándole a Marcos: “Quiero entrar [al negocio-truco]” (41:30 – 42:25). Sobre el final de la

película, cuando se encuentran él y Marcos frente a un banco quebrado con un cheque sin fondos (1:41:05), y frente a los que el manipulado lector puede creer el final y su fracaso, Juan se auto-expulsa de su amo: la estructura cavilación – entrada – expulsión es consistente con la que aparece en los episodios de *Lazarillo* y que Wicks propone al discutir la estructura panorámica de la ficción picaresca (243-4). Pero, naturalmente, hay una sorpresa en espera: Juan se dirige al mismo depósito (interior profundo) del que la noche anterior había extraído el dinero (1:46:40, 1:21:10), y es aquí donde reside la manipulación de última instancia, tanto del espectador como del burlador burlado: Marcos.

Lázar(ill)o posee las características de pragmatismo, capacidad de recuperación y resistencia, y falta de principios que enumera Wicks como constitutivas del protagonista pícaro (242). *Lazarillo* se adapta elásticamente a las circunstancias en las que se va hallando, hoy como acompañante de misa, mañana como criado de escudero, otro día “rompiendo zapatos” para un fraile. Se halla al borde de la muerte, abandonado o desahuciado una y otra vez, y otra vez revive y recomienza. Estas características pueden identificarse sin mayor dificultad en los protagonistas de *Nueve Reinas*, pero, al hacerlo, surge una cuestión mucho más importante que probablemente merezca un breve análisis, y que es la siguiente: ¿Quién es el protagonista pícaro de *Nueve Reinas*? El patrón inicial, cotejado con el modelo de *Lazarillo*, parece sugerir que Juan, más joven e inexperto, ha encontrado amo en Marcos. Sin embargo, Marcos puede encuadrar con la misma precisión en el perfil del protagonista pícaro, máxime considerando (y creyendo) que busca trabajar con Juan por un día solo porque, supuestamente, su socio lo ha dejado (10:25 – 10:15), si bien la audiencia tendrá justa razón en dudar de esta razón. La dinámica del engaño gravita, entonces, de tal manera que las posiciones relativas amo-pícaro/burlador se revierten y recomponen permanentemente entre Juan y Marcos.

Frente a la fractura conceptual del entendimiento de la picaresca, que o bien fosiliza el concepto como episodio histórico y “cerrado,” o lo concibe como tradición ficcional contemporizada y extremadamente acomodaticia, Wicks diseña una reconciliación modal-estructural que atiende tanto a las dimensiones sincrónica y diacrónica (241, 243). Este análisis ha pasado por la lente de dicho modelo teórico en forma paralela un texto histórico fundacional y uno contemporáneo encuadrando ambos textos con el planteo teórico, de manera de sustentar así la propuesta sobre la efectividad del modelo en los términos que plantea Wicks. En efecto: cuatro siglos y medio después de la publicación de *Lazarillo de Tormes*, encontramos en *Nueve Reinas*

una crítica social que actualiza la función picaresca manteniendo íntegra la mecánica modal pícaro/burlador que emplaza en la deambulación urbana la denuncia de una corrupción que escala y aumenta junto con las clases sociales y se refleja hasta imposibilitar la distinción de víctimas, victimarios, burladores, o burlados.

### **CITED WORKS**

Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Ediciones Cátedra, 2010. Print.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nueva York: Oxford University Press, 1990. Print.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008. Print.

*Nueve reinas*. Dir. Fabián Bielinsky. Sony Pictures Classics, 2000. DVD.

Wicks, Ulrich. "The Nature of the Picaresque Narrative: A Modal Approach." *PMLA*: 89.2 (1974): 240-9. Print.