

La novela neopicaresca brasileña

Es sin duda conocida por todos nosotros la teoría que extiende la designación de novela picaresca o llama neopicaresca a una serie de obras producidas en los países hispanoamericanos a lo largo del siglo XX. Aceptar dicha extensión, por mi parte, se apoya en el concepto de novela picaresca que en otra ocasión tuve la oportunidad de formular¹. Para mí, la novela picaresca es una modalidad narrativa, un género que, tras iniciarse en España en el siglo XVI, se ha venido proyectando también en otros países a lo largo de los siglos en una permanente transgresión de los modelos anteriores y obedeciendo a las circunstancias históricas que contextualizan sus diversas manifestaciones.

De ese modo, entiendo que hay claramente un núcleo clásico formado por el *Lazarillo*, el *Guzmán*, y el *Buscón*, que funcionan, respectivamente, como el germen, el prototipo y la distorsión del género. Después de ellos, tendríamos la expansión clásica española, con el conocido grupo de novelas del siglo XVII. A ésta sucedería la expansión europea, a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Ya en el siglo XIX, —siglo poco propicio a los héroes pícaros, según Claudio Guillén²— la reaparición tiene lugar en el continente iberoamericano: por un lado, tendremos una expansión americana que, en México, significa la sobrevivencia del modelo español (adaptado a las nuevas circunstancias) en *El Periquillo Sarniento*; más, por otro, encontramos que en el Brasil, sin que haya necesariamente conciencia del modelo peninsular, se inicia una narrativa en la que el antihéroe se nutre de una realidad diferente y apunta hacia una futura producción que, ya en el siglo XX, asumirá características propias y que yo preferiría llamar neopicaresca.

Entiendo que, en la totalidad de ese conjunto que va del siglo XVI al siglo XX, la novela picaresca puede ser entendida como una narración, muchas veces pseudoautobiográfica, cuyo protagonista es un antihéroe marginal a la sociedad, la narración de sus aventuras es la síntesis crítica de un proceso de tentativa de ascensión social por el engaño y en ella se traza una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro.

¹ Véase González, Mario M.: «Picaresca ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)». Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Istmo, 1986, págs. 637-643. También: González, Mario: O romance picaresco. São Paulo, Ática, 1988.

² «Toward a Definition of the Picaresque». Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History. Princeton, Princeton Univ. Press, 1971, pág. 104.

Evidentemente, diversos textos podrán admitir de manera más rígida o menos rígida la definición anterior. De ese modo, será posible hablar de textos picarescos o neopicarescos; mas también será posible entender que haya textos parapicarescos o paraneopicarescos.

La neopicaresca hispanoamericana abarca una extensa lista de títulos que van desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días³. Recordemos aquí, entre los más conocidos o pertinentes no menos de dos obras del argentino Roberto Payró: *El casamiento de Laucha* (1906) y *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). De Roberto Arlt —también argentino y hoy felizmente redescubierto— debe ser incluido *El juguete rabioso* (1926). Del mejicano Juan Rubén Romero, tenemos *La vida inútil de Pito Pérez* (1938). *Hijo de ladrón* (1951), del chileno Manuel Rojas, puede también ser relacionado, así como *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de la mejicana Elena Poniatowska. Otras muestras serían: *La canción de Rachel* (1970), del cubano Miguel Barnet; *Guía de pecadores* (1972), del argentino Gudiño Kieffer; *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma* (1979), del mejicano Luiz Zapata; y, por último, la tetralogía del argentino Jorge Asís: *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980); *Carne picada* (1981); *La calle de los caballos muertos* (1982) y *Canguros* (1983).

Pero lo que me interesa aquí es mostrar que, en el Brasil del siglo XX y, especialmente, durante las décadas del 70 y 80, una serie de novelas retoman las características propias del género picaresco.

Tal recuperación se ve favorecida, sin duda, por la preexistencia, en el Brasil, de un tipo social equivalente en mucho al pícaro histórico y que recibió una designación específica en la cultura popular, primero, y en los estudios sociológicos y antropológicos, después: el «malandro»⁴.

En la literatura —que es lo que aquí nos interesa— la primera manifestación del «malandro» está en el protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida⁵, novela publicada como folletín en la *Pacotilha* (suplemento dominical del *Correio Mercantil*, de Río de Janeiro) del N.º 73 al 131, entre el 27 de junio de 1852 y el 31 de julio de 1853. Mi afirmación significa entrar en la polémica sobre el carácter picaresco de la mencionada novela. Antonio Candido, en un famoso artículo⁶, defiende, con razón, según me parece, que Leonardo, el protagonista de la obra, «no es un pícaro salido de la tradición española». Sin embargo, me parece que esto no significa que Leonardo no pueda ser aproximado a los pícaros clásicos, como parece pretender el ilustre crítico⁷. A mi modo de ver, el malandro Leonardo ya corresponde a lo que yo llamo «neopícaro», o sea, es un antihéroe que se enfrenta con una sociedad diferente de la española de los siglos XVI y XVII. El pícaro aparece ahora como un marginal a la burguesía, clase ausente en el contexto del Renacimiento y del barroco españoles. No aparecen ahora, como referentes, los universos del trabajo y de la nobleza, ni el proceso pícaro de abandonar el primero para intentar alcanzar el segundo. Pero, por un lado, este antihéroe, además de poseer

³ Sobre el tema, véase La novela picaresca latinoamericana, de María Casas de Faunce (Madrid, Cipsa, 1977). Cabe advertir que, a pesar del título, el libro se limita a la novela hispanoamericana, sin ninguna referencia a la literatura brasileña. Por otro lado, se detiene en 1962.

⁴ Véase Da Matta, Roberto: *Carnaval, malandros e heróis*. 3.ª ed., Río de Janeiro, Zahar, 1981.

⁵ Almeida, Manuel Antônio de: *Memórias de um sargento de milícias*. (Ed. crítica de Cecília de Lara, com estudos críticos, documentos e ilustrações). Río de Janeiro/São Paulo, LIC, 1979.

⁶ Véase Candido, Antonio: «Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias)». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo)*, n.º 8, 1970, págs. 67-89.

⁷ Una buena contraargumentación en ese sentido puede verse en la *Tesina de Maestría (inédita)* de Rúbia Prates Goldoni (Universidade de São Paulo, 1989): «Galvez, o pícaro nos trópicos».

una serie de analogías más o menos fugaces con el pícaro tradicional, se mueve en un mundo de personajes a veces más pícaros que él, lo cual intensifica la sátira de la sociedad circundante, en la que la astucia le permite sobrevivir sin trabajar hasta acomodarse definitivamente. Leonardo es un aventurero que engaña a lo largo de un itinerario puramente urbano y, más que eso, laberíntico. El pícaro es ahora un sentimental que, además de no aprender nada con sus experiencias, es incapaz de reflexionar sobre sus propios actos. Quizás esté en eso la razón que lo hace necesitar un narrador de tercera persona, rasgo formal que separaría más claramente el texto de las primeras novelas picarescas clásicas españolas. Por otra parte, la narración se procesa a través de un discurso transgresor de los modelos románticos entonces vigentes y es explícitamente folletinesco⁸.

Este pícaro no posee el típico proyecto personal de los pícaros clásicos, aunque tenga algunos inmediatísimos, como la fuga por la fuga, o sentimentales. Por eso, si él choca con la sociedad, es por el hecho de ser un vago y nada más que un vago; pero este carácter le nace precisamente del trazo que más lo aproxima al pícaro clásico: el amor por la libertad. Fuera del contexto maniqueísta de la Contrarreforma, este pícaro realiza la síntesis dialéctica del orden y del desorden de una sociedad que carece de aristas.

Ya en el siglo XX, en 1928, vería la luz una de las obras maestras de la literatura brasileña: *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*⁹, de Mário de Andrade, que, a mi modo de ver, puede ser leída a la luz de la picaresca¹⁰. *Macunaíma*, sin ser reducido a ello, puede ser visto como un malandro literario, un neopícaro, dentro de la identificación de ambos términos que me he permitido. Otros críticos ya han venido pronunciándose de diversas maneras en ese sentido. Mencionemos aquí a Joaquim Cardozo¹¹, Florestan Fernandes¹², Antonio Candido¹³ y Alfredo Bosi¹⁴.

⁸ El Lazarillo es implícitamente folletinesco, al punto de haber sido, unos pocos años antes de la aparición de *Memórias*, el primer texto publicado en folletín, en el periódico *Le voleur*, de París.

⁹ La mejor edición crítica de *Macunaíma* es la de Têlé Porto Ancona Lopes. París/São Paulo, UNESCO/CNPq, 1988 (Col. Archivos). Existe traducción de *Macunaíma* al castellano, publicada por Seix Barral.

¹⁰ Véase la *Tesina de Maestria* (inédita) de Heloísa Costa Milton (Universidade

de São Paulo, 1987), «A picaresca espanhola e *Macunaíma* de Mário de Andrade», estudio cuidadoso y muy válido sobre el tema, que, sin embargo, no coincide completamente con mi punto de vista.

¹¹ Véase «*Macunaíma*». *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 18/01/45. En ese artículo, el autor pretende identificar *Macunaíma* como un símbolo en una época de pocos símbolos, que atribuye a la falta de la misma inventiva que existió en la España del «siglo de oro»; opina que *Macunaíma* adquiere

mayor relieve si se lo lee «no contexto dos romances picarescos dessa grande época espanhola»; y cita como tales *La Celestina*, *Don Quijote* y *Marcos de Obregón*. Dejo de lado el concepto muy elástico y hasta equivocado de lo que sea una novela picaresca, y hago constar tan sólo la referencia al género a partir de la lectura de *Macunaíma*, cuyo protagonista el autor considera a medio camino entre *don Quijote* y *Obregón*, un bufón ya distante del modelo del núcleo clásico. O sea, ni la derrota quijotes-

ca, ni la victoria del escudero Obregón: un medio término que el autor intuyó próximo al verdadero pícaro que él no sabía definir con precisión.

¹² Véase «Mário de Andrade e o folclore brasileiro». *Revista do Arquivo Municipal, São Paulo* (año 12, n.º 106, ene-feb 1946, págs. 123-158). En ese artículo, un año posterior al de Cardozo, el autor dice explícitamente que *Macunaíma* «è uma síntese do folclore brasileiro levada a efeito na forma do romance picaresco». Remite así no sólo al gé-

nero picaresco, sino a sus orígenes en folklore, y destaca la importancia del aspecto formal en la relación que, como lector, establece.

¹³ En su mencionado artículo sobre Memórias, Antonio Candido califica a Leonardo como «o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira (...) malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em Macunaíma» (pág. 71).

¹⁴ Véase Historia concisa da literatura brasileira (São Paulo, Cultrix), pág. 398. El autor cataloga Macunaíma como «meio epopéia, meio novela picaresca».

¹⁵ Mello e Souza, Gilda de: O tupi e o alaúde: uma interpretação de «Macunaíma». São Paulo, Duas Cidades, 1979.

¹⁶ Camargo, Maria Suzano: Macunaíma, ruptura e tradição. São Paulo, Massao Ohno/João Farkas, 1977.

¹⁷ Bakhtin, Mikhail: Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, págs. 105-118 e 136-137.

Sin embargo, quien merece especial consideración es Gilda de Melo e Souza, debido a la lectura de *Macunaíma* que hace en su libro *O tupi e o alaúde*¹⁵. Encuentro allí el texto crítico que mejor me impulsa a sostener la posibilidad de leer la rapsodia de Mário de Andrade a la luz de la picaresca.

En el capítulo III de su estudio, Gilda de Melo e Souza señala el carácter «firmemente europeo» del núcleo central de *Macunaíma* vista como sátira de la novela de caballerías. Más adelante, la autora analiza los elementos paródicos de *Macunaíma*, que, a mi modo de ver, son otros tantos trazos propios de la novela picaresca clásica. Por último, la autora ve en *Macunaíma* una parodia de segundo grado de la novela de caballerías, o sea, una parodia por atrofia del *Quijote* que, a su vez, es la parodia por hipertrofia de los relatos caballerescos.

En esto último me permito señalar un descuido por parte de la autora en la formulación (por lo demás, muy apropiada) de su teoría. A mi modo de ver, la novela de caballerías fue objeto no de una parodia solamente (el *Quijote*), sino de dos: la obra cumbre de Cervantes y la picaresca: la primera, parodia hipertrófica; la segunda, parodia por atrofia. *Macunaíma* debe filiarse a esta última línea. Sin embargo, ello no significa que no subsista, también, en *Macunaíma* una visión de la realidad propia de don Quijote. De esa manera, *Macunaíma* no es parodia, sino paralelo del texto cervantino.

O sea, *Macunaíma* es el malandro que incorpora la antítesis del pícaro, que es don Quijote; y, con ello, reúne las dos parodias posibles del héroe clásico. Este trazo será común, de diversas maneras, a las obras que catalogaré como neopicarescas en la literatura brasileña contemporánea.

Antes de entrar a considerar los rasgos comunes a *Macunaíma* y a la picaresca, quisiera hacer notar un aspecto general de la rapsodia de Mário de Andrade que guarda una fuerte analogía con el género español, esto es, su carácter de «carnavalización de la literatura». El tema, a partir de la teoría de Bajtin, fue ya objeto de la tesis de doctorado de María Suzano Camargo en la Universidad de São Paulo¹⁶. Conviene recordar aquí que el propio Bajtin menciona la picaresca como una de las formas carnavalizadas¹⁷. Y es interesante observar que la picaresca española clásica se prolonga exactamente hasta el momento en que, según Bajtin, termina la carnavalización directa de la literatura, o sea, hasta la segunda mitad del siglo XVII; a partir de entonces, la picaresca europea será una carnavalización apoyada en la literatura anteriormente carnavalizada.

Este signo de carnavalización que preside la picaresca no está ausente en la recuperación del género en el Brasil de nuestros días. Por el contrario, en una cultura en la que el carnaval, lejos de ser apenas una fiesta anual, es —como quiere Bajtin para la Edad Media— «una forma de la propia vida», la literatura vuelve a sufrir la carnavalización de manera directa, especialmente a partir de *Macunaíma*.

Pero no es ésta la única analogía con la picaresca que es posible constatar en *Macunaíma*. En primer lugar, la obra de Mário de Andrade posee el carácter rapsódico de la picaresca, ya sea debido al procedimiento de acumulación, ya sea por el origen