

popular de las narraciones integradas en el texto mayor. Es innecesario subrayar el carácter rapsódico de *Macunaíma*, admitido en el subtítulo genérico por el propio autor y exhaustiva y brillantemente analizado por Gilda de Melo e Souza en su obra ya mencionada¹⁸.

Por otra parte, el carácter paródico de *Macunaíma* no se limita a la sátira del héroe clásico, lejana e involuntaria; mucho más viva es la parodia del indianismo romántico y de la sociedad de consumo. En estos aspectos, *Macunaíma* reproduce la parodia picaresca de la narrativa idealista del siglo XVI y del «hombre de bien» de la época.

Ya a nivel del protagonista, el carácter proteico propio de los pícaros es permanente en *Macunaíma*, quien sufre diversas transformaciones que lo llevan de niño indígena a constelación celeste. Y, paralelamente, la existencia itinerante de *Macunaíma* recuerda la de los pícaros clásicos; y, como éstos, es un permanente fingidor, a tal punto que se le puede considerar como una pura representación.

Por otra parte, resulta común a *Macunaíma* y a los pícaros la astucia como único atributo y permanente recurso frente a la sociedad hostil que enfrentan. En ambos casos, la astucia no impide que, más de una vez, terminen siendo víctimas.

En la fábula de *Macunaíma* se observan algunas semejanzas con las de los pícaros: así es con relación al origen, la partida, el proyecto y el choque con la sociedad.

En cuanto al origen, si el pícaro tradicional degrada el suyo desclasificando a sus propios padres, *Macunaíma* nace en un proceso que es una clara parodia del mito de la partenogénesis; y si el pícaro reniega de su familia y parte en busca de nuevos horizontes, mucho de ello se encuentra simbolizado en el hecho de que *Macunaíma* mate a la venada parida que resulta ser su propia madre. Al proyecto de ascensión social de los pícaros corresponde en *Macunaíma* la búsqueda del amuleto designado como «muiraquitã». Y, en la ejecución de ese proyecto, los unos y el otro son permanentes violadores de códigos, lo que los lleva al choque con la sociedad. Este choque se intensifica cuando llegan a la ciudad grande. Y de allí deriva la intensa sátira social que, en *Macunaíma*, abarca diez de los diecisiete capítulos de la obra: aquellos ambientados en torno a São Paulo.

Pero, tanto cuanto señalar los elementos picarescos que aparecen en *Macunaíma*, interesa aquí apuntar aquellos que son recreados, o mejor, transgredidos —como corresponde a la mejor picaresca— en función de la diferenciación histórica de la rapsodia de Mário de Andrade.

La primera transgresión, que ya he apuntado, es la incorporación de un proyecto quijotesco paralelo al del pícaro. Curiosamente, ambos están simultáneamente simbolizados en la «muiraquitã». Pero no es esta la única síntesis de contrarios que se procesa en *Macunaíma*. En la rapsodia encontramos también la superación del dualismo maniqueísta propio de la picaresca barroca, como consecuencia de la inexistencia del mismo en los cuentos indígenas americanos, según observa Haroldo de Campos¹⁹.

¹⁸ Op. cit., cap. I, págs. 9-33.

¹⁹ Morfologia do *Macunaíma*. São Paulo, *Perspectiva*, 1973, págs. 113-114.

Ya a nivel del discurso, la simple autobiografía propia del núcleo inicial de la picaresca clásica está superada por la adopción de otro artificio narrativo: el héroe narra sus aventuras a un papagayo que las repite al narrador de la rapsodia; éste hereda, así, el *discours* de Macunaíma y lo reproduce en su *récit*, lo que lleva a una superposición de la mimesis a la diégesis²⁰.

Otra característica de la novela picaresca, la rigidez impuesta por el sentido «realista» de la cronología y de la geografía, queda superada aquí por la total relatividad del tiempo y del espacio, derivada del universo mágico de los mitos. Esto lleva a una ruptura de la linealidad de la aventura clásica; ahora, el héroe sin carácter pierde fácilmente de vista su proyecto principal y se deja llevar por aventuras marginales.

Como consecuencia mayor del universo mítico que transfiere, el discurso de la rapsodia supera el predominio de la función referencial de los textos clásicos; Mário de Andrade utiliza el lenguaje en esa totalidad que, de acuerdo con Eugenio Coseriu, es la poesía²¹. *Macunaíma* es un texto poético, en el sentido más amplio de la palabra.

Con relación al protagonista, Macunaíma se distingue del pícaro clásico en su «astucia por la astucia» que Antonio Candido²² dice ser propia del malandro brasileño, y que lo aleja del pragmatismo de aquél, a la vez que lo dota de mayor creatividad. En esa misma línea, la pura comicidad que podría verse en novelas como *El Buscón* queda superada en la rapsodia por la permanente incorporación del humor.

Otra innovación macunaímica rompe la autorrepresión sexual del pícaro que, dentro del núcleo clásico, evoluciona hacia la misoginia o hacia formas implícitas o explícitas de proxenetismo: no hace falta, sin duda, hacer mayor referencia al omnipresente y alegre erotismo de *Macunaíma*, impensable en el contexto de la picaresca clásica.

Por último, como se sabe, los pícaros del núcleo clásico caminan hacia el rechazo del trabajo, en virtud de no ser éste un medio de ascensión social sino un claro obstáculo para la misma. Pero ellos no presentan la vida pícaro como un proyecto social o político. Ya en *Macunaíma*, creo que su «ai, que preguiça!» debe entenderse como bandera de rechazo de la sociedad industrial en defensa de un proyecto (utópico, para la burguesía) que lo aproxima, como ya se dijo, a don Quijote.

En síntesis, es posible la lectura de *Macunaíma* a la luz de la picaresca. Y esa lectura gana en importancia cuando se descubre que el tercermundismo de la rapsodia encuentra eco en una serie de novelas neopicarescas surgidas en el Brasil de los años 70 y 80, en las cuales la gran novedad con relación a los textos clásicos está en la incorporación de un proyecto social alternativo.

Dichas novelas no llegan a constituir un todo homogéneo. Pero es posible descubrir en ellas diversos grados y formas de posible relación con la picaresca, relación que, a mi modo de ver, se vincula siempre al arquetipo mayor representado por *Macunaíma*. Y es sintomático que todas esas novelas hayan surgido en los momentos de apogeo y decadencia del llamado «milagro económico brasileño»; y éste, como se sabe, coincide con el apogeo y decadencia de la dictadura militar que gobernó explícitamente el país entre 1964 y 1986.

²⁰ Véase Genette, Gérard: «Frontières du récit». *Communications*, 8, Seuil, París, 1966, págs. 152-163.

²¹ Véase Coseriu, Eugenio: «Tesis sobre el tema "lenguaje y poesía"». *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos, 1977, págs. 201-207.

²² Op. cit., pág. 71.

La aparición de estas novelas no es ajena a la culminación de un sistema económico (el «capitalismo salvaje») cuyo subproducto más visible es el ensanchamiento de la base de la pirámide socioeconómica brasileña, que llega al punto de producir un vacío entre el proletariado y la burguesía aislada en un minúsculo tope inaccesible. El trabajo pasa a ser rechazado, como en *Macunaíma*, ya que resulta ser la mejor garantía de permanecer en las capas inferiores de la organización socioeconómica. Los neopícaros proclaman el predominio de caminos marginales como los únicos válidos para la ascensión social.

Sin duda, se hace inevitable la analogía con la sociedad española de los siglos XVI y XVII. En ésta, la proscripción ideológica de la burguesía significó la eliminación de los caminos ascensionales que comenzaban a tener vigencia en el resto de Europa. Y el pícaro fue la parodia de los tramposos caminos válidos para alcanzar el *status* de «hombre de bien»; al basarse dicho *status* en las apariencias, el pícaro será necesariamente un permanente fingidor.

La selección de textos a los que puede atribuirse con mayor propiedad el rótulo de neopicarescos se inicia con *A pedra do reino*, del paraibano Ariano Suassuna²³, publicado en 1971. Sin pretender reducir dicha novela a su dimensión neopicaresca, no cabe duda de que se cumplen en ella los requisitos mínimos para aproximarla al género. Esto, al punto de que el propio autor la habría llamado «novela picaresca». Tenemos en ella la tradicional autobiografía, así como el carácter antiheroico del protagonista marginal a la sociedad. Curiosamente, el proyecto ascensional del mismo aparece transferido al campo ficcional de la epopeya, en la cual él ocuparía el lugar central, pero que acaba en la escritura de la novela que lo realiza como escritor. Para enfrentar la adversidad a lo largo de su aventura, el protagonista no cuenta sino con su propia astucia y con su capacidad de engañar. Por ese camino se delinea una sátira de la sociedad brasileña, de la que el protagonista acaba siendo una síntesis, gracias a sus sincretismos. Y, aunque implícitamente, aparecen críticamente expuestos la inutilidad del trabajo, la afirmación de la honra-opinión, el modelo «aristocrático» definido a partir de exterioridades, la ficción dentro de la ficción por parte del protagonista, y, en general, el predominio del parecer sobre el ser.

Otras posibles aproximaciones de la novela de Suassuna a la picaresca se derivan del carácter seriado de las aventuras en que se apoyan tanto la presentación folletinesca del texto cuanto su aproximación con lo rapsódico, así como de la motivación realista de la narración.

En conjunto hay un rechazo del modelo burgués de ascensión social y la propuesta del salto que puede llevar del submundo a la aristocracia. Pero no se puede dejar de notar que, a través del proyecto épico del protagonista de *A pedra do reino*, se filtra en la novela la dosis de quijotismo que estará presente en los demás textos aquí considerados.

En 1976 se publicó *Galvez, imperador do Acre*, la mejor y más conocida novela del amazonense Márcio Souza²⁴, que, por otro lado, encaja muy bien como ejemplo de

²³ Suassuna, Ariano: *A pedra do reino*. Río de Janeiro, José Olympio, 1971.

²⁴ Souza, Márcio: *Galvez, imperador do Acre*. Manaus, Fundação Cultural do Amazonas, 1976. La proximidad de la novela de Márcio Souza con la picaresca fue objeto de excelente análisis por parte de Rúbia Prates Goldoni en su ya mencionada *Tesina de Maestría «Galvez, o pícaro nos trópicos»*.

la neopicaresca brasileña. La novela alude a un personaje histórico, el español Luis Gálvez de Aria, cuya participación en los episodios que terminaron con la incorporación del territorio del Acre al Brasil se transfiere al universo ficcional en forma autobiográfica y explícitamente folletinesca. La aventura de Gálvez, que partiendo de Belém do Pará llega al Acre en una aparente empresa independentista, está traspasada por la sátira social. Empezando por el interés exclusivamente material del protagonista, que espera, con su aventura, recuperar el aristocrático lugar otrora ocupado socialmente por su familia en España. A esa motivación se contraponen la actitud quijotesca de Joana, la monja seducida por Gálvez, que cree en la empresa aparente y que, al asumir el papel de guerrillera, morirá por el ideal que Gálvez le había contagiado sin nunca realmente haberlo poseído. Los engaños del malandro culminan en el paródico «Império do Acre» que refleja el Brasil de los años 60 cuando un golpe militar pone fin al carnavalesco gobierno de Gálvez, debido a las presiones de beatas escandalizadas.

La motivación realista de la ficción que tiene un fingidor como protagonista y narrador, el carácter marginal (a la burguesía, en este caso) que caracteriza a Gálvez, el séquito picaresco que lo acompaña en la aventura, son otras tantas analogías con la modalidad picaresca clásica. Novedad, en cuanto a la narración, es la presencia de un narrador en tercera persona que, en notas a pie de página, rectifica la narración mentirosa del malandro.

Cabe mencionar, por último, una interesante divergencia explícita de Gálvez con relación a su predecesor Macunaíma: a diferencia de éste, Gálvez no deja su conciencia en la isla de Marapatá, en la desembocadura del río Negro. Lo interesante es que la actitud de despojarse de la conciencia ya existe en el *Guzmán de Alfarache*, según apunta la profesora Heloísa Costa Milton en su ya citada tesina de maestría.

La tercera novela de la serie es *Mi tío Atahualpa*, del sergipano Paulo de Carvalho Neto²⁵, de 1978. Inicialmente, el texto, cuya acción está ambientada en el Ecuador, fue publicado en español, en México. El narrador (Atahualpa Sobrino) cuenta su propia historia y otras dos paralelas: la de su tío, pícaro mayordomo de una embajada, y la de Píter, hijo del embajador. El sobrino se salva de ser un «indio pendejo» como su tío y acaba transformado en un revolucionario al lado de Píter, ahora Pedro.

Atahualpa Tío es la reedición clara del pícaro clásico: reniega su origen en busca de ascensión social fácil como criado que acaba por ejercer un cierto dominio en la embajada. En las domésticas aventuras prevalece su astucia; por otro lado, es testigo de la corrupción que domina en la disputa por el poder. Hasta que, por un error, es víctima fatal de esa disputa. El sobrino, que hereda el cargo y, teóricamente, la picardía del tío, descubre todo y va a parar a la cárcel, donde se consuma su concientización. Rescatado por Pedro, que se ha hecho guerrillero, huye con él a Cuba, donde aprende a escribir sus historias.

Pero el universo quijotesco traspasa también la narración. El protagonista, borracho y alucinado, transforma la embajada en un universo de novela de caballerías,

²⁵ Carvalho-Neto, Paulo de: *Meu tio Atahualpa*. Trad. de Remy Gorga Filho. Río de Janeiro, Salamandra, 1978. El texto apareció originalmente en español, en México, en 1972, editado por la Siglo XXI. La novela fue objeto de la Tesina de Maestría de María Teresa Cristóani de Souza Barreto, «Mi tío Atahualpa: a sagração do herói na terra do carnaval» presentada en la Universidad de São Paulo, en 1987.