

Comparaciones plausibles: una lectura de *Macunaíma* a la luz de la picaresca clásica

Heloísa Costa Milton

[Trad. Luis Cuéllar]

SINTESIS: El presente trabajo se propone analizar la obra Macunaíma del escritor Mário de Andrade, partiendo de los lineamientos de la picaresca clásica española y de la configuración de sus respectivos antihéroes: el pícaro español y el malandro brasileño.

Dos antihéroes seductores: el pícaro español y el malandro brasileño. Un cuerpo de obras excepcionales: la picaresca clásica¹ y la rapsodia modernista *Macunaíma*. Nuestro objetivo es provocar una aproximación entre ellas. Una posible aproximación dentro de un circuito que supone para las diversas manifestaciones artísticas de épocas y tiempos diferenciados, un lazo genealógico, en los moldes propuestos, por ejemplo, por Octavio Paz:

En un extremo, el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único (Paz, 1975: 59)

Efectivamente, en el universo de las creaciones artísticas reside impresa una marca de parentesco —aunque ese mismo parentesco se rompa— y en cada obra su trazo de genuinidad. De esta forma, teniendo como base esa cadena invisible, a través de la cual se tocan las diferentes producciones, le es válida a la mirada del presente lanzarse hacia el pasado, reflejarlo y así reflejarse también en la creación de la propia imagen.

Nos parece necesario, ante todo, esclarecer que *Macunaíma* no se inscribe en la tradición picaresca, ni siquiera en términos de lo que podría ser clasificado como neopicaresca, o sea, una recreación —interna o más allá de las fronteras histórico-geográficas españolas— de la picaresca clásica. *Macunaíma* es singular. No obstante, en lo que respecta a la construcción y recorrido del antihéroe brasileño —cuyo origen se encuentra en el legendario indígena del norte del Brasil, Guyanas y Venezuela— y a algunos procedimientos narrativos, es posible flagrar trazos constituyentes del pícaro literario y de la estructura del relato picaresco en la rapsodia brasileña y hasta afirmar que *Macunaíma* es, entre otros atributos, también un personaje pícaro, pero con sabor brasileño y dimensión latinoamericana. Es plausible la comparación.

Examinemos entonces la novela picaresca para que observemos enseguida la creación de Mário de Andrade.

La picaresca, en cuanto modalidad literaria, abarca un conjunto de obras escritas en España, a comienzos del siglo XVII y con antecedentes en el siglo XVI. Tiene como eje central al personaje pícaro, correlato ficcional de seres históricos, reales, marginados socialmente, que abundan en la vida española —y en el resto de Europa— de aquella época.

En la novela, el pícaro emprende hazañas espectaculares contra todo y contra todos. Y se hace atrayente.

En una sociedad torturada por los dogmas de la moral y la honra, y que paulatinamente va tomando conciencia de la ineficacia de los valores que la sostiene, el discurso del pícaro encuentra eco justamente por simbolizar la ruptura de los patrones sociales asfixiantes; en la medida en que se insurge contra ellos, devela aspectos de la realidad, los cuales nadie osaría tocar. Los héroes de caballería no satisfacen más (el *Quijote* comprueba bien este hecho); de igual modo las novelas pastoriles. El hecho es que ambas vertientes literarias, así como otras manifestaciones de cuño idealista, al mismo tiempo en que contribuyen hacia la elevación de los espíritus y el fortalecimiento de una España heroica, fomentaron el escamoteo de la propia realidad.

El pícaro es más concreto; se articula en función de las relaciones de poder y sólo puede ser entendido a través de un emblema formado por elementos opuestos: la dualidad pícaro / hidalgo, o la lucha entre el que tiene *status* social y domina, y el que es dominado. Sin embargo, el estar al margen de la sociedad le confiere al pícaro la oportunidad de expansión rumbo a las conquistas de un espacio y, al contrario, el encaje en los esquemas sociales de prestigio trae como consecuencia, para el hidalgo, su anulación. El pícaro es una inexistencia que, poco a

poco, se hace real; el hidalgo es una sombra cada vez más diluida que, mientras tanto, insiste en ser real.

En su trayectoria histórica, el hidalgo fue perdiendo sentido hasta llegar a ser motivo de escarnio en el universo heroico español. Perteneciente generalmente a la pequeña nobleza, propietario de alguna tierra no es, sin embargo, poseedor de gran fortuna. En la condición de viejo cristiano engrosará, orgulloso, las filas de los ejércitos españoles en las grandes campañas, y así, transcurrida la fase de triunfo y euforia, se encontrará empobrecido, carente de fuerza productiva, viviendo apenas de una tradición: la de la pureza de su origen. Prototipo del caballero de capa y espada, ostentando valores ya inexistentes, él será símbolo del fracaso social y, como tal, recreado en la literatura. Así, vemos en las obras que estudiaremos, que el pícaro se descubre sin pudor en su indignidad, mientras que el hidalgo intenta esconder la propia decadencia en el juego, nada eficaz, de forjar apariencias (juego este que, aunque improductivo, funciona como una escuela para el pícaro).

El escudero del Lazarillo, por ejemplo, que pasa hambre y sin embargo monda sus dientes por las calles para fingir abundancia de alimentos, es tan digno de pena que el Lazarillo hasta pasa a ejercer la caridad, dejándose llevar por sentimientos altruistas contrarios al pragmatismo picaresco.

Así, frente al heroísmo idealizado (hidalgo), el pícaro vino justamente a redimensionar al hombre, descubriendo los aspectos más concretos de su existencia. Al romper con la armonía centrada en las cualidades del bien, de lo bello y lo heroico, tan apreciadas en la visión del mundo renacentista, el pícaro trae a colación lo feo, lo ridículo, lo infame. Debajo de su experiencia personal, el pícaro contempla, con los ojos críticos y mordaces, las camadas sociales que se sostienen sobre él, para desnudar en ellas los falsos valores, la hipocresía general que estructura

las relaciones sociales. Frente a la comprobación de que todos en la sociedad roban, de que todos mienten, él lucha con garra y astucia, usando todos los medios que las circunstancias y su creatividad personal le confieren para vencer las adversidades y preservar, a cualquier costo, su libertad. Se trata, en esencia, de un rebelde, que se niega a ser devorado por la sociedad, aunque esta rebeldía ocurra siempre de manera individualista y alienada.

Se justifica la última afirmación por el hecho de que el pícaro, aunque intuyendo que la dignidad humana pueda existir en cualquier camada social y sufriendo en la piel las consecuencias de la usurpación de esa misma dignidad, no es portador de ninguna propuesta política y acaba camuflando la propia conciencia de los problemas que vive con la intención, aparente, de provocar la risa y el deleite.

Efectivamente, parece que nos encontramos, con él, en la esfera del entretenimiento. No obstante, es necesario aclarar que la apelación a lo cómico es una más entre las tantas máscaras que usa el pícaro-narrador para consumir la denuncia social y dar a su existencia una finalidad ejemplar. Cabe aclarar aún que el objetivo de provocar la risa y el deleite y el afán educativo-moralizante que permea el relato no llega a configurar una preocupación política capaz de, organizadamente, llevar a cabo una lucha de clases. Dentro del género, el personaje no es un revolucionario y si un contestatario que, sin embargo, tiende a la adaptación en su destino final. El grito del pícaro, a pesar de su índole social, acaba siendo válido solamente para él y por él, no alterando en nada los esquemas establecidos por los diversos segmentos detentores del poder.

Es cierto que la novela picaresca gira alrededor de un antihéroe y su denuncia, social, sin embargo, en última instancia, él es también un portavoz de la ideología dominante. Aunque a través del recurso paródico de la inversión, capaz de

revelar, por la óptica del marginado, el lado opuesto de los valores sociales. En el fondo, el gran deseo latente en el personaje es el de la integración al medio en que vive, sea por la aproximación a los que son considerados honrados, como en el caso del Lazarillo, sea por la obsesión por el dinero, como en Guzmán de Alfarache, o por la pretensión de hacerse caballero, como la de Pablos de Segovia. Se trata de la búsqueda de la aceptación social (meollo de la denuncia y del grito furioso), objetivo que el pícaro sabe (aprende) que sólo llevará a buen término si mantiene intactos su libertad y su individualismo; libertad de un vagabundo, resistente a un espacio único y determinado y a cualquier forma de relación personal más duradera; individualismo de quien consigue apenas pensar en sí mismo y en la solución inmediata de sus propios problemas. La preservación de estas dos condiciones parece asegurar la supervivencia al personaje, la posibilidad de crítica y lucha, así como la oportunidad de trascendencia de la posición marginal que ocupa, lo que equivale a su polémica integración social.

Conducida por el propio personaje (en este caso, el narrador), que selecciona en un determinado presente (el de la escritura) hechos vividos en un pasado (que va desde la etapa final de la infancia hasta la madurez), la producción textual se compone de un material variado. Como eje principal están las acciones del pícaro frente a la sociedad, acciones éstas que son reforzadas por una galería de personajes que interactúan con el protagonista. En medio de la narración de las acciones, se encuentran consideraciones morales, consejos, advertencias, reflexiones, todas de naturaleza crítica y didáctica; y también las historias paralelas, fábulas, leyendas, cuentos folclóricos, que son sustentos de las acciones; además de las descripciones de costumbres de la época, hábitos, y valores de las clases sociales enfocadas, que alinean las motivaciones históricas del contexto. Es importante señalar que tan vasto material se encuentra organizado de manera cohesionada y que fluye en el

texto formando un todo; las inserciones discursivas —aunque interrumpen, retarden o desaceleren la secuencia narrativa, conforme a las disposiciones del narrador— no alteran el encadenamiento lógico de las acciones. Tal composición, que enlaza un contenido determinado (la experiencia picaresca) a una construcción formal invariable (la narración autobiográfica), es marca distintiva del género. Y más aún: en relación con el aspecto formal, se puede afirmar que el foco narrativo en primera persona es la gran especificidad estructural de la picaresca, además de constituir una solución narrativa osada y genial.

Detengámonos en el narrador: es alguien instalado en los límites de la marginalidad. Resaltamos el contenido: hazañas picarescas. Ahora bien, en el universo heroico español —que tiene en la literatura idealista a su más significativa expresión— semejante contenido jamás ofrecería una cualidad poética, de igual forma que un paria estaría vedado de ocupar un espacio literario con el *status* de protagonista principal. Frente a este impedimento, que de lo social alcanza a lo artístico, los creadores de las novelas picarescas —principalmente el humanista anónimo del *Lazarillo de Tormes*— rompiendo por primera vez la barrera del prestigio, echaron mano de la estrategia narrativa, de la *autobiografía*, que modela y define el relato. Las razones no dejan de ser obvias: como nadie se dispuso a tratar artísticamente la vida de un marginado, él mismo se revelaría, por su propia habla.

Así, al pícaro le fue dado ser un autor y, en consecuencia, practicar el gesto —cargado de rebeldía— de apoderarse de un foco narrativo y producir el texto «crítico» de su vida.

«La honra crea las artes» escribe Lazarillo en el prólogo de su relato, tomando una afirmación de Tulio. No obstante, procedente del personaje, léase esta máxima al revés: las artes crean la honra, formulación más adecuada a los propósitos de nuestro héroe. En el arte de la escritura del pícaro —forma

elevada de lucha— reside su dignidad, inconquistable en el ámbito social. Ya que no puede alcanzar la honra a través de la espada, que venga a través de las letras. En este sentido, la preocupación con el discurso bien elaborado y con carácter de verdad es una constante en las obras picarescas. Guzmán de Alfarache, en las anotaciones iniciales de su autobiografía, expresa la intención de que no haya en el texto ninguna brecha por donde puedan acusarlo de «mal-latín» y deja patente que pretende construir «el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho». A su vez, el Buscón exhorta al lector a que aplauda el libro, «que bien lo merece», y aprovecha la oportunidad para enfatizar el valor ingenioso de la obra. Es, por lo tanto, en el campo de las letras que el pícaro va a marcar su presencia, saliendo del anonimato social al que está relegado. Evidentemente, para hacerse un «autor», tendrá que penetrar en las esferas de la cultura de elite, motivo de su paso por una universidad, por ejemplo.

En forma resumida, el género picaresco obedece al siguiente esquema: se configura un estado de carencia en el protagonista (origen familiar indigno), que lo lleva a convertirse en un pícaro (estrategia de enfrentamiento de obstáculos sociales) y, por fin, se da la superación de la condición de pícaro (cuando el personaje-actor se deshace para dar origen al personaje-«autor» quien, circunscrito a una situación aparentemente menos problemática, deflagrará el relato ejemplar sobre la vida picaresca).

Haciendo referencia a la superación de la condición vil, es importante notar que el protagonista, al abandonar por la vía que fuese la picardía y encuadrarse en los esquemas sociales, sufre un doble carácter negativo: una integración dudosa y una efectiva pérdida de autonomía de acción. Respecto a su transformación en «autor» —y por consiguiente al gesto osado de la toma de un foco narrativo— nos parecen oportunas algunas consideraciones.

Antes que nada, una autobiografía supone un autoanálisis, emprendido por alguien en la búsqueda de su propia identidad y en función de uno o varios destinatarios; obedece a una secuencia lógico-temporal, a relaciones de causa y efecto y tiene como ley principal la necesidad de ser verídica. Bien, en la picaresca el «héroe» construye una autobiografía que, ya lo sabemos de antemano, está imposibilitada de ser verídica (obstáculo impuesto a la ficción). Entre tanto, esta limitación es resuelta en el texto de forma bastante astuta: se finge lo verídico a través de lo verosímil hábilmente compuesto. «Es preferible escoger o imposible verosímil que lo posible increíble», afirma Aristóteles en el *Arte Poética* (1964:314), al respecto de las formas de presentación de lo falso en la literatura. Si tomamos las palabras de Aristóteles como base, veremos que la autobiografía picaresca (vale repetir, fingir con cara de verdad) acaba convirtiendo en posiblemente verosímil aquello que jamás sería digno de crédito: el habla instructiva de un pícaro. De esta forma, por una artimaña estructural, el personaje está revestido no sólo de verosimilitudes (inherentes a los pactos de lectura mediados por la impresión de realidad) sino también de una veracidad ficcionalmente elaborada, lo que le garantiza aceptación inmediata por parte del lector. Un lector secuestrado por la trama del relato, que no puede escapar a una recepción previamente trazada. Veamos porqué.

Conforme ya dijimos, el personaje-«autor» organiza la narración de su vida seleccionando los hechos que juzga importante hacer públicos y disponiéndolos, naturalmente, conforme al sentido que quiere imprimir a su historia. No obstante, aunque respetando las leyes lógicas del encadenamiento de las acciones, él opera libremente con el hilo narrativo, guiando con maestría el trayecto del lector en el texto. Así, al lector no le queda otra salida sino aceptar como verdadero lo narrado, imposibilitado de tener acceso a una visión diferente de la que lo conduce. Se da en el texto una persuasión absoluta una vez que no hay voces discordantes y que el «yo», único conocedor de

sí mismo, es también la única seguridad para el lector. Esto garantiza los efectos de identificación y catarsis anhelados por el «autor», al menos en los momentos en que el lector virtual emprende su lectura.

En este sentido queremos reafirmar, que la autobiografía, recurso mayor del juego de máscaras picaresco, crea una ilusión de realidad y asegura al héroe su espacio de acción. A pesar de la existencia explícita de un tu² en el texto (con quien el personaje-«autor» muchas veces conversa directamente), este tu crea una falsa impresión de diálogo, porque está allí al servicio del yo, es una invención del biógrafo necesaria a la ficción de lo verosímil con apariencia de verídico, al mismo tiempo en que suple a la autobiografía de su indispensable destinatario. El pícaro finge un diálogo justamente para poder componer con más libertad su monólogo existencial y hacerse escuchar. C. Guillén a propósito de la picaresca hace la siguiente anotación: «Su antihéroe es un solitario o un engañador o un hipócrita. Lo mismo, naturalmente, que su narrador. La novela picaresca es, sencillamente, la confesión de un mentiroso» (Carrillo, 1982: 78). F. Carrillo va más allá, al concluir: «Toda la picaresca está montada sobre la usurpación de identidades» (Carrillo, 1982: 98).

Semejante a los engaños, burlas, hurtos y mentiras que se dan en el enredo, el pícaro usurpa un foco narrativo, canaliza la percepción del lector, inventa un destinatario formal que le sirve de soporte narrativo y le confiere estatuto de veracidad a su narración.

Fortaleciendo la sucesión de máscaras que, repetimos, envuelve la estructura y la trama de las obras picarescas, tenemos el tratamiento dado al *tiempo* y al *espacio*. Ellos funcionan como refuerzo de las acciones y, básicamente, de la autobiografismo.

El *tiempo* cronológico raramente es marcado, aunque quede claro que las acciones ocurren en un período que va desde la infancia hasta la madurez del personaje. Menos por las indicaciones esparcidas en término de días, meses y años y más por las transformaciones que se van operando en la vida del «héroe», en lo que se refiere al ejercicio de la picardía. La sucesión temporal vale, pues, como marco psicológico de todo un proceso de aprendizaje por el que pasa el pícaro en potencia, hasta que él se reconozca como pícaro efectivo «usufructúa» esta condición para finalmente intentar abandonarla.

El tiempo es, sobre todo, un efecto en el personaje; de ahí su imprecisión, en beneficio de una elasticidad subjetiva que permita al biógrafo escribir la propia vida de acuerdo con un proyecto previamente establecido.

En cuanto al *espacio*, éste sí es concreto, real, marcado. «El espacio del *Lazarillo*, *Guzmán* y *Buscón* es real. (...) Lazarillo sale del río Tormes y su carrera itinerante de pícaro pasa por Salamanca, Maqueda, Toledo y termina en Toledo. Guzmán fue engendrado en San Juan de Alfarache, se cría en Sevilla y de allí sale. Su itinerario es muy extenso y basta señalar Madrid, Toledo, Almagro, Génova, Roma, Florencia, Milán, Génova, Barcelona, Zaragoza, Alcalá de Henares, Madrid y Sevilla, volviendo así al lugar de origen, pero saliendo de él a galeras, aunque su deseo era ir a las Indias. Pablos es de Segovia y de aquí sale para Alcalá, Segovia, Madrid, Toledo, Sevilla y las Indias»(Carrillo, 1982: 82).

Como podemos ver, el pícaro es siempre urbano. Fenómeno típico de las ciudades, él raramente transita por los medios rurales a no ser de paso, por las ventas y hospederías de los caminos. Libre, errante, nuestro personaje no se queda en lugar alguno, en procura de los medios que le garanticen la supervivencia en la tentativa de preservación de su individualidad.

En los centros urbanos, pasada la fase de aprendizaje de las artimañas picarescas (cuando toma conciencia de su posición vil y se adiestra para el enfrentamiento con la sociedad), el pícaro pone en práctica lo aprendido con competencia, aunque sus sucesos sean efímeros y redunden, al final, en un total fracaso. Desgarrado, gradualmente él va accionando, en los lugares por donde pasa el repertorio picaresco que crece a medida que se suman los espacios.

Al buscar un techo y maneras de satisfacer su hambre (el tema del hambre es recurrente en el género), el personaje se dedica al servicio doméstico en el papel de criado. Como tal, pasando por varios amos -el ciego, el dueño de la posada, el clérigo, el hidalgo, etc., con los cuales mantiene en general relaciones conflictivas- va ejerciendo la picardía y hasta encuentra en ella un cierto placer (el Guzmán de Alfarache, en la condición de «autor», revisa moralmente ese placer).

Por otro lado, al mismo tiempo en que se entrega al oficio de criado (engañando y robando al amo, que a su vez, lo explota), el pícaro no abandona la vida de la calle. En ese espacio, se vincula o se relaciona fortuitamente con los más diversos grupos, que desfilan en el texto componiendo un cuadro bien pintoresco de tipos de la época: vagabundos, delincuentes, prostitutas, soldados, poetas, actores teatrales, estudiantes, miembros del cuerpo eclesiástico, oficiales de justicia y muchos otros. Y no raramente el pícaro integra la comunidad de los mendigos profesionales, extrayendo del oficio de mendigar —para lo cual sus recursos engañosos son perfectos— no sólo los medios necesarios al sustento sino también sólidos dividendos.

Lo trágico, sin embargo, es que el pícaro, como dijimos sólo conoce el fracaso. A pesar de ser eximio estratega en busca de soluciones fáciles, a pesar de la denuncia social que opera, él es siempre el «héroe» degradado, incluso cuando da a entender que

abandonó la vida picaresca, hecho que le posibilita elevarse a la condición de «escritor». El resultado de la fase picaresca, aunque contemple una evolución material (para el Lazarillo), la tentativa de expiación de las propias culpas (para el Guzmán) y la voluntad de buscar nueva suerte (para el Buscón) es bastante revelador en ese sentido: Lázaro ejerce de marido para, a cambio de favores, encubrir la relación amorosa entre el arcipreste, su protector, y una criada de éste; el Guzmán es un galeote que, aunque arrepentido de sus culpas anteriores, salva la propia vida y pasa a tener regalías en la galera porque delata una conspiración armada por los prisioneros; Pablos decide venir a América a intentar nueva suerte, pero experimenta aquí una vida aún más desastrosa, un sin salida existencial. En última instancia, los tres padecen de falta de honra «congénita», que redundará en la manutención radical del estigma de pícaro. La única forma de rescate posible es el gesto de la escritura que, sin embargo, no pasa de un inventario de la propia indignidad picaresca.

El pícaro es un reflejo de la sociedad a la que se opone. En él podemos evidenciar los síntomas de una crisis social inminente: hipocresía, falsos valores, preconceptos, decadencia. Con él, la España triunfal de las grandes conquistas se ve obligada a encarar su revés.

Saltemos ahora en el tiempo y en el espacio, para observar la rapsodia de Mário de Andrade en función de la picaresca. Nuestra aproximación entre los dos *corpus* girará en torno principalmente del foco narrativo y de la construcción del antihéroe.

Comencemos por el final de *Macunaíma*, dado que allí se revela una artimaña narrativa que nos interesa destacar: el narrador en tercera persona, despojándose del distanciamiento que le es inherente, no sólo cede el foco a la multiplicidad de voces, con prioridad hacia la del héroe, sino que también asume,

al «actuar», la visión de Macunaíma. Ahora, si pensamos en la autobiografía como uno de los recursos estructurales de la picaresca, tenemos aquí un significativo punto de contacto: la rapsodia modernista hace la biografía del personaje principal, sólo que a través de un narrador que abdica de su condición de tercera persona y ensaya la primera en la conducción del relato, a modo de una autobiografía.

Analicemos entonces el Epílogo de *Macunaíma*, que es fundamental para la comprensión de su estructura narrativa. En él, encontramos una grata sorpresa para el lector: la revelación del narrador que nos impele, en un movimiento circular, hacia la recuperación del inicio del texto. Después del Epílogo, cabe reconsiderar nuestra lectura, porque un dato nuevo y significativo nos fue entregado. Ignorarlo equivale a mantenernos en la superficie del texto.

«Acabou-se a história e morreu a vitória» (Andrade, 1978: 147)³. Así principia el Epílogo que, a semejanza de un injerto final, pone término a las aventuras del héroe. En el capítulo anterior, Macunaíma, que «ficara defunto sem choro, no abandono completo» (144), sintiéndose sólo y desamparado, da por culminada su existencia en esta tierra. «Não vim no mundo para ser pedra» (144), inscribe en una laja, en un último acto de resistencia. Después se va al el firmamento, siendo allí transformado por Pauí-Pódoli, el Padre del Mutum, en la constelación de la Osa Mayor. Se concluye, de esta manera, la saga del protagonista. Destruído el Uraricoera, aparece una nueva función para el héroe —«ser brilho bonito mas inútil» (144)— así como un nuevo espacio —«porém de mais uma constelação» (144)— y realmente «acabou-se a história e morreu a vitória».

Entre tanto, el inesperado Epílogo va a lanzar una luz sobre esa saga, al explicitar la razón de la permanencia del mito, el modo de preservación de la tradición amazónica, y presentarnos un nuevo personaje. Un personaje con el cual, por cierto, ya nos relacionamos, pero que sólo ahora nos es introducido for-

malmente: el narrador/tocador de violín que, a través del canto, difunde «na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente» (148). Surge en el lector la sensación de un entusiasmante descubrimiento: *Macunaíma* es un poema musical, un relato cantado dentro de la más genuína tradición popular.

Evidentemente, ya en la primera lectura e incluso antes de llegar al Epílogo, el lector más atento capta luego la presencia marcada de la música en el material poético del que el texto se compone. Hay en él canciones folklóricas, rondas, danzas dramáticas, cantos invocadores de divinidades, música ceremonial, juegos infantiles, etc., presentes en un acervo que Mário de Andrade indaga, en cuanto investigador de la música brasileña, y recrea en la obra, en un montaje que traduce una escogida artesanía textual. No obstante, la utilización de ese material disponible en la tradición popular no apunta solamente al enriquecimiento del enredo; va más allá, en la medida en que las técnicas de composición musical son reelaboradas, ahora como recurso de estructuración del relato.

Macunaíma hace pues la recreación libre, en elaboración erudita, del acervo musical tradicional, tanto en el contenido como en la forma. Además de eso, el conjunto del material poético que le sirve de fuente, y que es explorado «rapsódicamente», se revela también rico y variado. De esta forma, la narración de las hazañas del héroe —calcada principalmente de las leyendas indígenas recogidas por Teodor Koch-Grünberg en *Vom Roroíma zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nord-Brasilien und Venezuela in den Jahren 1911 - 1913*, y en Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues y Capistrano de Abreu— es permeada por elementos de diversa procedencia: escenas rituales de origen africano; legados de las tradiciones portuguesa y brasileña; hechos extraídos de la Historia del Brasil, de cronistas, etnólogos y del anecdotario popular; registros de fenómenos de la lengua y demás elementos tejen nuestra cultura.

Frente a esta convergencia de materiales diversos en la obra y de la fusión del mito popular en la literatura erudita, un problema se presentó para Mário de Andrade en el momento de su presentación: ¿cómo definirla? De acuerdo con Telê Porto Ancona Lopez, el escritor se debatió entre tres posibilidades que no son, en verdad, excluyentes:

Anuncia la obra, en 1928, como 'novela popular'; la caracteriza en el volumen como 'rapsodia' y la define en 1986 como 'poema heroico-cómico'. Pero, en realidad, *Macunaíma* es la fusión de los tres, además de poder ser considerada una novela, en el sentido culto del género. Es una novela popular porque da vida a un héroe popular como centro de los episodios y de las peripecias de la obra; una rapsodia, porque refleja la ética y la psicología nacional en el pasado y en el presente; es un poema malazartiano porque satiriza a la sociedad a través del personaje, buscando dar un ritmo narrativo poético: espontaneidad en las palabras, conceptualizaciones a través de imágenes, universo mitológico, dinamismo musical en las enumeraciones, en las descripciones. Es un marco en el modernismo como prosa experimental (Ancona Lopez, 1974: 9).

Lo que importa señalar es que en la configuración de la prosa experimental el narrador omnisciente, asume plenamente su papel de rapsoda. Es él quien nos trae la epopeya del pasado —imposible en el presente, contaminado por la industrialización— exaltando lo primitivo. Privilegiado, recibió del «aruaí» que quedó del séquito de *Macunaíma*, la revelación mágica —el relato de las frases y efectos del héroe— haciéndose así portavoz del mito, responsable de su revivificación.

En relación con eso, el aruaí, «el papagayo verde de pico dorado», narrador intermediario, después de asegurar la preservación de la leyenda «numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e

possuía a traição das frutas desconhecidas do mato» (147) y en un gesto que refleja una inversión cultural, vuela a Lisboa para dejar consignada allí, en la antigua matriz colonial, una nueva sensibilidad: la brasileña, invisible a los ojos del europeo. Es como decir que el Viejo Mundo, altamente desarrollado, es el que necesita esta vez ser conquistado y renovado, justamente por la poesía de los trópicos.

En cuanto al narrador principal, consciente de sus funciones, toma el violín y desencadena el relato. Su canto descongela el pasado y para mantenerlo todavía más vivo en el presente ese narrador se disloca en la dirección del protagonista, permitiendo que la óptica de Macunaíma se instale directamente en el texto. El dialogismo se transforma así en la marca de la narración. Además, se elimina la exclusividad del discurso y se carnavaliza la prosa, para que se instaure el canto múltiple, coherente con la propia ambivalencia del héroe. El procedimiento narrativo no puede quedar alejado de la esencia del narrador; se armoniza con el mito, para poder representarlo mejor. El narrador es, por lo tanto, especial e indispensable para la realización de la propuesta artística de *Macunaíma*.

En la picaresca clásica, el narrador también es especial y fundamental para la configuración de esa modalidad literaria: la primera persona conduce el desarrollo de las acciones y de la estructura textual. Sabemos, sin embargo, que la autobiografía es ficticia, no pasa de ser una artimaña que intenta conferir a la ficción y al personaje pícaro el carácter de verídicos; es un recurso de convencimiento, necesario a la imposición del habla del pícaro y a su afirmación literaria. A través de la autobiografía, el pícaro se otorga legitimidad y hace resonar su historia.

En el caso de la rapsodia modernista, la estatura del héroe —emperador de la selva virgen— demanda la existencia de un biógrafo. Entre tanto, la artimaña narrativa señalada alcanza resultados significativos, en la medida en que proyecta en el

relato el efecto de una primera persona. Y vale insistir, a la manera de una autobiografía.

Más aún: el rapsoda, que va recuperando para la memoria colectiva las frases y modos de ser de Macunaíma, ejercita una de las formas más antiguas de difusión de los legados culturales, la transmisión oral, que tiene en la música una manera privilegiada de expresión. Así, al poner en acción un instrumento popular, el violín, y divulgar una materia poética que es de todos —Macunaíma es el «héroe de nuestra gente»— a través de una forma tradicional, el rito oral, el cantautor confiere mayor legitimidad a lo narrado, dándole verosimilitud y hasta veracidad, con resonancia semejante a la alcanzada por la estrategia narrativa de las novelas picarescas, cuando el pícaro se apodera del foco narrativo.

El tratamiento dado al narrador, en la picaresca y en *Macunaíma*, es básico para la construcción e implantación del antihéroe con prestigio literario, signo, en los respectivos contextos de la revuelta de los valores sociales y culturales.

Enfoquemos más de cerca al antihéroe brasileño y al español. Las comparaciones nos parecen inevitables, pues en la manera de ser y en el *performance* ambos personajes se tocan. Observemos.

Libres y desgarrados, tanto Macunaíma como el pícaro no mantienen compromiso de ninguna naturaleza, a no ser con la propia suerte. Itinerantes, se entregan a una sucesión ininterrumpida de aventuras circunstanciales y enfrentan las adversidades con los recursos que la imaginación les ofrece (con Macunaíma, muchas veces esos recursos pertenecen a la esfera de lo mágico). Astutos, usan la inteligencia para su beneficio exclusivo, procurando tomar ventaja de las situaciones que viven; se debaten con sus antagonistas en una lucha por la supervivencia y por la consumación de sus objetivos. Se oponen

al trabajo, pero deseosos de poseer dinero; al final de sus historias, de alguna forma están degradados y delante de un impase existencial. Vehículos de crítica, de las injusticias sociales en lo que se refiere al pícaro y de la sociedad industrializada en lo que se refiere a Macunaíma, el hecho es que literariamente ambos garantizan y consagran, en sus dominios, el espacio del antihéroe.

En cuanto a Macunaíma, podemos afirmar que es todo eso y mucho más. En él se juntan el pícaro tradicional y la figura del malandro histórico, de manera que es posible interpretarlo como siendo, en su condición de malandro, también la realización tropical y más moderna del pícaro clásico. A los trazos de la picardía ya vistos, se añade la mentira y la burla lúdicas (excentas de connotaciones pragmáticas que caracterizan la apelación a la mentira y a la burla del pícaro); el don de la palabra y el hablar fácil; la sensualidad revitalizada; la pereza como ócio creador; la explotación del «jeitinho» en la solución de las dificultades; la capacidad de improvisación hasta con recursos mágicos, la cordialidad eventual. Con Macunaíma el pícaro gana nuevo ropaje, otros trazos y un reino diferente. Mantendrá desiertas sus contradicciones: será afirmación y negación de los valores que critica, libre y sometido al mismo tiempo; un inconformista que no dudará de acomodarse a las más diversas situaciones. En este sentido, el hecho es que hay en Macunaíma una ampliación de las «cualidades» antiheróicas, configurada por la reunión de las características del pícaro y de las peculiaridades del malandro.

Para el sociólogo Roberto da Matta, el malandro es «un ser dislocado de las reglas formales de la estructura social, fatalmente excluidos del mercado de trabajo, además definido por nosotros como totalmente adverso al trabajo y altamente individualizado, sea por el modo de andar, hablar o vestirse» (Da Mata, 1981: 204).

Consecuentemente, el malandro es el ser instalado fuera del orden que regula las instituciones y los mecanismos sociales; es aquel que realiza la carnavalización, del orden oficial, en beneficio de la manutención de su integridad en el plano opuesto, en el del desorden. De esta forma «crear un *carnaval* significa básicamente desempeñar el papel de malandro, y así insinuarse en un universo individualizado y, por eso mismo, percibido por el esqueleto jerarquizante de la sociedad como mucho más creativo y libre» (Da Mata, 1981: 204).

Frente a este cuadro, que fotografía al malandro histórico en su especificidad, podemos encontrar para Macunaíma, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y Pablos de Segovia un sustrato común: el de estar al margen; ellos son antihéroes que vacían de contenido al héroe insertado en el contexto del orden, confiriéndole una dignidad nueva y singular, su humanidad, sólo posible de ser ejercida en el espacio del desorden.

Semejante a lo que ocurre con la narración de la vida del pícaro, la historia de Macunaíma comienza con el relato de su nacimiento, que proyecta dos movimientos que en el personaje son complementarios: elevación y rebajamiento de su *status*:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo da Uraricoera, que a índia Tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 1978: 7).

Así tiene inicio el relato de la fábula macunaímica. El héroe nace en lo recóndito de la selva amazónica, como generado por la propia naturaleza. El anuncio de su venida, conforme a la condición del héroe, es portentoso: el silencio se impone, para

permitir que se escuche apenas el «susurro del Uraricoera.», el paradisíaco espacio tropicíamos expandir la cultura, sacándola de la pasividad, e integrándola en el contexto latinoamericano, o hasta universal. Esto es lo que Macunaíma intenta reflejar. En cuanto a la dimensión latinoamericana es constante en la rapsodia la propuesta de rupturas de barreras geográfico-culturales. En ese sentido, mitos, leyendas, costumbres y tradiciones populares de alcance continental son insertados, adaptados y transformados en la obra para dar contenido a acciones que se desarrollan en un espacio / tiempo ficción del héroe bien brasileño, lo no característico, fruto de tres razas: la negra, la india y la blanca, todas ellas presentes ya en el acto de entrega que es el nacimiento. Macunaíma es negro, nacido de la india Tapanhumas y, además, un héroe de corte europeo. Híbrido, suma de trazos opuestos, él concentra, como un emblema multirracial, nuestras posibilidades de adquisición de un carácter, que pasa necesariamente por el reconocimiento de nuestra pluralidad y contradicciones.

De una forma o de otra, Macunaíma cumple con sus designios. El proyecta un nuevo orden y reinventa la emoción, aunque lo haga de manera irreverente, anarquizando los valores sacralizados. Ya en la configuración de su propio nombre, aliado al atributo que lleva consigo, el de héroe, contiene las controversias de que será portavoz. Señala Cavalcanti Proença que el nombre Macunaíma «contiene como parte esencial la palabra *Maku*, y el sufijo aumentativo *ima*, grande. Así, significaría el Gran Mau. Tipo mitológico, amerindio, de costumbres inmorales» (Proença, 1978: 26). Macunaíma es pues el Gran Mau y es también nuestro héroe. Frente a tal contradicción, él sólo podría existir al revés, como el protagonista de la picaresca clásica.

El pícaro aparece en la literatura en un momento de crisis social, en el que los hombres valían por sus orígenes, definitivamente puros o impuros. La honra basada en el linaje era la criba

que dividía (como herencia vitalicia) los españoles de los siglos XVI y XVII en hombres dignos o indignos. El pícaro, colocado al margen de la sociedad, denuncia esta situación. Macunaíma, a su vez, nace en un momento de cuestionamiento de la cultura brasileña, de búsqueda de las raíces nacionales más allá de las fronteras establecidas por las regiones. En la visión de Mário de Andrade, el primer paso para la realización de la entidad brasileña sería el reconocimiento de que los valores plurales y opuestos que nos determinan son plenamente capaces de estructurar el pensamiento nacional. Sólo a partir de esta conciencia es que podríamos expandir la cultura, sacándola de la pasividad, e integrándola en el contexto latinoamericano, o hasta universal. Esto es lo que Macunaíma intenta reflejar.

En cuanto a la dimensión latinoamericana es constante en la rapsodia la propuesta de rupturas de barreras geográfico-culturales. En ese sentido, mitos, leyendas, costumbres y tradiciones populares de alcance continental son insertados, adaptados y transformados en la obra para dar contenido a acciones que se desarrollan en un espacio/tiempo fantástico, legendario. El aprovechamiento de ese material sirve como recurso de ampliación de fronteras y ayuda a promover la síntesis americana, causando el efecto de integración. Ampliación y síntesis son movimientos que se articulan también a través de las enumeraciones espaciales que marcan los caminos de fuga del héroe; en ellos, los países del continente y las localidades brasileñas están mezclados, formando un todo que intencionalmente desconoce las especificaciones geográficas. Por otro lado, la preocupación con América Latina se manifiesta de manera elocuente en el pasaje en que Macunaíma, habiendo retornado al Uraricoera, va hasta el Río Negro en busca de la conciencia que dejara en la isla de Marapatá, antes del viaje a São Paulo. Llegando allí, no la encuentra, lo que tampoco le causa ningún problema. La solución para lo que sería un impase es inmediata: «Então o herói pegou na consciência de um hispano-americano, botou na cabeça e se deu tão bem da mesma

forma» (130). El intercambio no genera trastorno; hay una aceptación natural de la nueva conciencia, evidenciándose así la similitud existente entre ambas, similitud que se intensifica en la medida en que la conciencia diferente no acarrea ningún cambio en el modo de ser del héroe.

Ese aprovechamiento del tema de la conciencia abandonada y cambiada en Macunaíma sirve de refuerzo a nuestras comparaciones. Es curioso notar que el motivo aparece ya en el *Guzmán de Alfarache* con connotación similar a la de la rapsodia, aunque en la novela española sea enfatizado el efecto negativo del intercambio. Guzmán-narrador está tejiendo consideraciones respecto a los mendigos profesionales de Génova y en determinado momento afirma:

Cuando los ginoveses ponen sus hijos a la escuela, llevan consigo las conciencias, juegan con ellas, allí se las dejan. Cuando barren la escuela y las hallan, danlas al maestro. El cual con mucho cuidado las guarda en una arca, porque otra vez no se les pierdan. Quien después la ha menester, si se acuerda dónde la puso, acude a buscarla. Como el maestro guardó tantas y las puso juntas, no sabe cuál es de cada uno. Dale la primera que halla y vase con ella, creyendo llevar la suya y lleva la del amigo, la del conocido u deudo. Dello resulta que, no trayendo ninguno la propia, miran y guardan las ajenas (Alemán, *Guzmán de Alfarache*: 300).

En la visión de Guzmán, el reiterado abandono de la conciencia y la consecuente substitución por cualquier otra es una de las causas del empobrecimiento moral de España: «¡Ah, ah, España! ¡Amada patria, custodia verdadera de la fe! Téngate Dios de su mano, y como hay en ti mucho desto, también tienes maestros que truecan las conciencias y hombres que las traen trocadas. Cuántos, olvidados de sí se desvelan en lo que no les toca: la conciencia del otro reprehenden, solicitan y censuran» (Alemán: 301).

En seguida el narrador realiza, por medio del mismo tema, la crítica al aventurero que partía de Sevilla para explotar el Nuevo Mundo: «Donde hay muchas escuelas de niños, y maestros que guardan conciencias (...) es en Sevilla, de los que se embarcan para pasar la mar, que los más dellos, como si fuera de tanto espeso y volumen que se hubiera de hundir el navío con ellas, así las dejan en sus casas o a sus huéspedes, que las guarden hasta la vuelta. Y si después las cobran, que para mí es cosas dificultosa, por ser tierra larga, donde no se tiene tanta cuenta con las cosas, bien. Y si no, tampoco se les da por ellas mucho; y si allá quedan, menos. Por esto en aquella ciudad anda la conciencia sobradá de los que se la dejaron y no volvieron por ella» (Alemán: 301).

La conciencia abandonada en el *Guzmán* y en *Macunaíma* es metáfora de desgarramiento, trazo conformador del pícaro y del héroe brasileño, necesario para la consumación de la aventura: por la supervivencia, tratándose del pícaro; por la recuperación del amuleto que le asegura la condición de emperador amazónico, en el caso de Macunaíma. En uno y otro, la fascinación del antihéroe y la realización de su destino: andar siempre en sentido contrario y revelar verdades escondidas, a pesar de todas las contradicciones.

Finalizamos aquí nuestras comparaciones, concedores de la posibilidad de otras más. Fuera de los textos, nos permitimos apenas recordar que Mário de Andrade fue un lector atento de la picaresca y de la literatura que de algún modo recupera la figura del aventurero astuto, presente en el folclor mundial⁴. Aunque fuera de los texto, tal hecho alienta nuestras comparaciones.

NOTAS

- 1 De la picaresca tradicional, seleccionamos como representativas tres obras porque significan momentos fundamentales de esa modalidad literaria que, en lo referente a sus orígenes, es histórica, temporal y espacialmente determinada: *El Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anónimo, que marca su nacimiento; *Guzmán de Alfarache* (1559), de Mateo Alemán, que consolida el género; y *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo, que cierra el núcleo clásico.
- 2 Con respecto al destinatario, conviene resaltar que en el *Lazarillo*, además del lector virtual (el que se apodera del texto) hay un receptor formal, designado por «Vuestra Merced», motivo y justificación de la existencia del relato: alguna persona de jerarquía superior, que exige que Lázaro le de cuenta de su vida o, más precisamente, del «caso» (sugestión de un triángulo amoroso) que envuelve a su mujer y a su protector. A este «dar cuenta» están sometidos el contenido y la estructura de la obra, de la misma forma como en el *Guzmán*, la compulsión didáctico-moralizadora genera la narración y determina el tratamiento pródigo dado al lector en el interior del texto. En el *Buscón* encontramos, además de la alusión directa al lector, otro receptor interno denominado «señor» o «Vuestra Merced», sin que este receptor a diferencia del de Lázaro, explique o justifique la realización de la autobiografía.
- 3 En lo sucesivo, al referirnos a esta obra, indicaremos sólo el número de la página (N.delT.)
- 4 Cf. ANDRADE, Mário de -»Introdução» en Almeida, M. Antonio de- *Memórias de um sargento de milicias*. São Paulo, Martins, 1941.

BIBLIOGRAFÍA.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto.

1974

Macunaíma: a margem e o texto. São Paulo: Hucitec, SCET.

- ANDRADE, Mário de.
1978 *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.*
Edición crítica de Telê Porto Ancona Lopez.
Rio de Janeiro: LCT.
- ARISTÓTELES.
1964 *Arte retórica y arte poética.* São Paulo: Difusão
Européia do Livro.
- CARRILLO, Francisco.
1982 *Semiolinguística de la novela picaresca.* Ma-
drid: Cátedra.
- DA MATA, Roberto.
1981 *Carnavais, malandros e heróis.* Rio de Janeiro.
- PAZ, Octavio.
1975 *El signo y el garabato.* Joaquín Mortiz: Méxi-
co.
- PROENÇA, Cavalcanti M.
1978 *Roteiro de Macunaíma.* Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira.