

Seducción, picaresca y negritud: Aluísio Azevedo, Nicolás Guillén y Jorge de Lima.

Suely Reis Pinheiro(1)
[Traduc. Yhana Riobueno]

***SINTESIS:** El presente trabajo se propone establecer la relación intertextual entre tres autores cuyas obras están marcadas por la tradición picaresca española. Son ellos: Aluísio Azevedo (1857-1913), considerado uno de los mayores representantes del Realismo- Naturalista en el Brasil; Nicolás Guillén (1902-1989), originario de Camagüey, la gran voz mestiza de la poesía cubana del siglo XX; y Jorge de Lima (1893-1953), uno de los más influyentes autores de la poesía folclórica nordestina brasileña, nacido en la ciudad de Unión de los Palmares, en el estado de Alagoas.*

***SÍNTESE:** O presente trabalho se propõe estabelecer uma relação intertextual entre três autores cujas obras estão marcadas pela tradição picaresca espanhola. São eles: Aluísio Azevedo (1857-1913), considerado um dos maiores representantes do Realismo- Naturalismo brasileiro; Nicolás Guillén (1902-1989), originário de Camagüey, a grande voz mestiça da poesia cubana do século XX; e Jorge de Lima (1893-1953), um dos mais influentes autores da poesia folclórica do nordeste brasileiro, nascido na cidade de União dos Palmares, no estado de Alagoas.*

Hoy se considera como neopicaresca a la literatura que posee residuos de la picaresca tradicional española, y como neopícaro, al pícaro español con otros matices. Este continúa siendo fruto de antagonismos de clases, pero bajo otras condiciones de opresión que desembocan en renovadas formas de lucha.

Los residuos de la picaresca en el comportamiento malandro del negro, provienen de una estructura básica donde el más fuerte, el más adinerado, el de mayor estatus, se sobrepone al más débil. Esta es la gran dicotomía que dominó nuestra sociedad durante varias generaciones separando explotadores de explotados.

Lo que se ve retratado en las más diversas obras de cuño literario es a un blanco dominando a un negro aparentemente conforme, afixiándolo, haciéndolo sumiso, llevándolo a ser al mismo tiempo esclavo, animal y máquina. Un individuo que, en el medio familiar, es una persona, pasa a ser, frente a un mal patrón, un animal de carga y arrastre. A ese respecto señala Gilberto Freire, en su instigadora obra **Sobrados e mucambos** (1977: 502):

Por que a máquina cara, difícil, complicada, de moer isso, de fazer aquilo, quando havia o negro fácil, simples, barato para moer isso e fazer aquilo? Por outro lado, por que a generalização do uso do cavalo -mais fácil de nutrir, de cuidar e de conservar do que o negro ou o boi, o escravo ou a mula- quando o cavalo devia ser o animal só de ação guerreira e de transporte, ou de recreio só de senhor, fidalgo, de militar, havendo para o serviço das demais classes de homens, a mula, o burro, o boi, o jumento, o próprio negro?.

Por lo tanto, cansado de servir de bestia de carga, y de ser despersonalizado por el blanco, después de haberse identificado totalmente con el animal, el negro se metamorfosea, en el

sentido étnico y moral, usando para esto toda su inteligencia y astucia, según las reglas del comportamiento picaresco tradicional. Su malandraje es, pues, consecuencia de unos valores sociales que subvierten el sistema moral y el mal patronazgo existente en las relaciones impersonales.

Subrepticamente, la reacción del comportamiento malandro-picaresco adquiere un carácter de anomia, anomia que según el texto de Robert Merton, **Estructura Social e Anomia**, puede ser definida como la ausencia de normas de comportamiento en una sociedad inestable. Es el resultado de la exageración cultural que conduce al hombre a obtener éxito de cualquier manera, despreciando el apoyo de las normas y valiéndose de la violencia, de la agilidad, de la astucia, o hasta de la sensualidad.

La reacción de los individuos que viven en este tipo de contexto cultural, según el estudio de Merton, obedece a cinco tipos de adaptación a la estructura social: la conformidad, la innovación, el ritualismo, el retraimiento y la rebelión.

Inconforme con su situación de clase, oprimida y explotada, el negro se aleja del retraimiento (mecanismo de fuga, resultado del derrotismo, de la quietud y de la resignación que lleva a la frustración), adquiriendo así, picarescamente, el carácter de innovación. Frente al poder absoluto del blanco, asociado al mundo del dinero y la riqueza, el negro rechaza los medios institucionalizados y apuesta a la aceptación de las nuevas metas culturales de la innovación del comportamiento picaresco. Impedido de portar cualquier arma usada por los señores, enviste con astucia contra el opresor blanco, vencéndolo, como dice Gilberto Freire, con "aristocracia guerrera de masa cautiva". A través de medios institucionalmente prohibidos, pero eficientes, aprende a dar cabezazos y a meter zancadillas de capoeirista(2); junto con mestizos libres y niños de la calle, se adiestra en el manejo de cuchillos y navajas. La falta de armas

de fuego y de espadas, es sustituida por los movimientos de la danza y de la lucha de la *Capoeira*. Con la ayuda de sus pies pequeños, delicados y ágiles, la mayoría de las veces, descalzos, se efectúa así una gestualidad propia e innovadora del malandraje.

Esta gestualidad innovadora del negro y del mestizo brasileños, retratada por Aluísio Azevedo en el personaje Firmo de la novela *O Cortiço*, es heredada del mulato de "mal" origen, de vida fácil, el tramposo, el guitarrero, el valentón, el *capanga*(3), el malandro de los *mucambos* y *cortiços*(4), inadaptados a la vida y a la profesión, resultado de un proceso biológico de mezclas raciales considerado socialmente patológico, pero que en verdad, es consecuencia del estigma de la raza y de la ausencia de oportunidades que llevan a un comportamiento desviado.

Firmo es una buena muestra del malandro típico que, saliendo de esa mezcla, va a transformarse en el malandro social. Reúne así la imagen del mulato brasileño, imagen pesimista, síntesis social de la *Capoeira*, del valiente, del peleón y guitarrero.

Por lo tanto, no preparados para competir dentro de los patrones de la honestidad, con las oportunidades de poder y alto rendimiento, el negro y el mulato pasan a hacer uso de un arma picaresca: la astucia. Para ello siempre recurrieron a sus atributos físicos, sea con la agilidad de sus pies en la *Capoeira*, o en los orgiásticos movimientos del fútbol, o hasta en la cadencia rítmica de la *samba*. Vale la pena recordar la belleza, la sensualidad y la atracción que las mujeres negras y mulatas siempre ejercieron sobre sus señores blancos —considerados machos de raza superior—, quienes furtivamente se encontraban con ellas, y disfrutaban de las caricias que no soñaban o muchas veces no admitían en las mujeres blancas.

Este trazo de la sensualidad, unido a la belleza física, es considerado por Aluísio Azevedo en el personaje de Rita Bahiana, cuando señala que sus “meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheias de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda paraíso, com muito de serpente e muito de mulher” (Azevedo, 1973: 91). Señala de esa manera el escritor, el dominio de la mujer “sub-raza” sobre el señor blanco, capaz de hacerlo más esclavo que al más humilde de los esclavos.

Por otro lado, de ese inevitable y exitoso proceso de mezcla con el blanco, surge un mestizo que ocupa lugares destacados, autoafirmándose a través de representantes exponenciales en las artes y en la política, y gozando por eso de todas las ventajas del ascenso social, conseguidas astutamente a través del prestigio junto al blanco. De este modo, en el ejercicio de la innovación, encontramos a un mulato exitoso, que triunfa por su inteligencia y ambición. Ascende en la camada social, se hace “blanco”, bachiller y prestigioso, valiéndose siempre de la insubordinación e insuflado por la vanidad de igualarse al blanco, no solamente en lo concerniente a los dotes físicos que el blanco posee —pies pequeños, bien hechos, finos, ojos azules, bellos de cuerpo y rostro, piel clara, estatura alta y dientes bonitos—, sino además en cuanto a hacerse parte “d’un talent, d’un esprit, d’une perspicacité et d’un instruction qui leur donnent beaucoup d’importance et d’ascendant” (Freire, 1977: 621).

Precisamente Aluísio Azevedo, nos dejó un retrato de verdadero documento social sobre el “mulato bachiller”, en la figura del doctor Raimundo, de la novela **O mulato**. El personaje, fruto mucho más de la observación cotidiana del escritor que de la simple ficción, es presentado como el auténtico representante del llamado “vigor híbrido”, en la descripción de su bello perfil psicológico y antropológico. Personaje de quien se enamoraron tantas mujeres blancas y minuciosamente caracterizado por el autor:

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não formam os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigote; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim, faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sobre papel de arroz. Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente, sem armar efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política (Azevedo, 1978:35).

Siguiendo los pasos de Aluísio Azevedo, en la seducción del comportamiento picaresco, encontramos al poeta cubano Nicolás Guillén, quien anónimamente transita por una diversa tipología social. Guillén rechaza los valores predominantes que lo ubican como el poeta de la paz, de la paloma, de los colores, de los cantos, introduciéndose en la innovación. Por lo tanto, los temas recurrentes de la fraternidad se tiñen de matices epidérmicos y, de esta forma, en el ejercicio del carácter de innovación, este poeta mestizo cubano, compone una poesía viva, colorida, musical que nos pone ya en contacto con la presencia negra y sensual de la mulata, en el lúbrico poema "Piedra del Horno":

Llegan tus brazos de oro, tus dientes sanguinarios;
De pronto entran tus ojos traicionados;
Tu piel tendida, preparada
Para la siesta:
Tu olor a selva repentina; tu garganta
Gritando no sé, me lo imagino, no sé, gimiendo,

... no sé, me lo figuro ... quejándose no sé, supongo,
creo
tu garganta profunda
retorciendo palabras prohibidas
Un río de promesas
Desciende de tu pelo,
Se demora en tus senos,
Cuaja al fin en un charco de melaza en tu vientre,
Viola tu carne firme de nocturno secreto.

No obstante, en el proceso de desestructuración del lenguaje, se observa en Guillén una tensión rumbo a un nuevo espacio de anomia en la categoría de rebelión. Según Merton, la rebelión rechaza los valores predominantes y propone su sustitución por nuevos valores con relación a las metas culturales y los medios institucionalizados. La rebelión involucra aún una genuina transvaloración en la que la experiencia vicaria de la frustración conduce a la total denuncia de los valores anteriormente apreciados. De este modo, en el poema "El apellido", cuando los impulsos biológicamente enraizados irrumpen a través del control social, se aclara fuertemente un nuevo tipo de adaptación. Es, pues, en el ejercicio de esa rebelión, que el autor, como buen rebelde, se encuentra fuera de la estructura social circundante, conforme se puede leer, en sus líneas iniciales:

Desde la escuela
Y aún antes ... Desde el alba, cuando apenas
Era una brizna yo de sueño y llanto,
Desde entonces,
Me dijeron mi nombre. Un santo y seña
Para poder hablar con las estrellas.
Tú te llamas, te llamarás
Y luego me entregaron
Esto que veis escrito en mi tarjeta,
Esto que pongo al pie de mis poemas:
Catorce letras
Que llevo a cuestas por la calle.

En esta elegía familiar, Guillén trae a la luz una nueva estructura lingüística y social, profundamente modificada. Toda la rigidez emotiva del poema, no es una mutilación, como se afirma, sino, ante todo, un congraciarse con las etnias africanas, simbólicamente representadas por arbitrarias fuerzas significativas del signo lingüístico. Se erige de esta forma Nicolás Guillén como antihéroe del lenguaje al cuestionar y poner en foco sus raíces, su nombre, la geografía, los antepasados y todo lo que quedó olvidado y despojado de su origen africano. La voz de su piel, entonces, se hace oír:

Mira mi escudo: tiene un baobad,
Tiene un rinoceronte y una lanza.
Yo soy también el nieto,
Bisnieto,
Tataranieto de un esclavo.

Prepara entonces a partir de allí el palco de la rebelión como reacción adaptativa. Primeramente, delinea la nueva estrategia de acción y repudia la lealtad a la estructura social y lingüística, al abandonar el uso exclusivo y arbitrario del lenguaje conservador del colonizador. Entonces, sale en busca de otro monopolio, el de su imaginación. Al mapear todo el patrimonio africano en la conjetura de su genealogía negra, se hace un renegado del lenguaje, renunciando a los valores lingüísticos vigentes. Esto no sólo lo hace centro de la mayor hostilidad entre aquellos del grupo original, sino que además genera dudas sobre sus valores, haciendo ver así que la unidad lingüística del grupo conservador, está quebrada:

(Que se avergüense el amo).
¿Seré Yelofé?
¿Nicolás Yelofé acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?
¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué?
¿Pudiera ser Guillén Kongué?

Junto a estos dos autores, surge en el escenario de la poesía modernista brasileña, la voz innovadora del poeta Jorge de Lima, rescatando la complejidad existencial y racial del negro y aglutinando los aspectos innovadores de Aluísio Azevedo y de Nicolás Guillén, para contar la historia de la esclavitud a través de sus poemas.

En su famoso poema "Essa negra fulô", devela la magia de las relaciones entre la mucama y la señora, al contar toda la participación de la mujer negra y esclava en la aristocracia nordestina. De esa manera, Jorge de Lima, en el ejercicio de la anomia, de la innovación, abandona el propio contar existencial, como era costumbre entre los poetas, y sintetiza, a través de un discurso, aparentemente infantil y lúdrico, la vida de la negra esclava en la casa de la señora. Los versos iniciales del poema ya demuestran la innovación, al mostrar las marcas de una historia encantada y contada a la manera de los cuentos de la abuela:

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê do meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

El narrar de Jorge de Lima va rescatando, primeramente, de manera bien sutil, el día biográfico de la mucama:

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Vai forrar a minha cama,
Pentear os meus cabelos,
Vem ajudar a tirar
A minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

La fuerza cognitiva de los vocablos, en diálogo con la historia esclava, se intensificará, al final, demostrando la fuerza innovadora del poeta. Así, se observa que la palabra *negrinha*, en diminutivo, aunque muy usado en la época con sentido peyorativo, aquí denota la simpatía del autor por la negra Fulô:

Essa negrinha Fulô
Ficou logo para mucama,
Para vigiar a Sinhá
Para engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!

La rebelión anónima toca al autor y al personaje, y se establece a través de la función pragmática que permite la concreción del proceso de la comunicación, una vez que el emisor poeta y el destinatario lector recuperan, igualmente, la memoria del pasado histórico de la negra esclava. Se lee en el narrar poético de Jorge de Lima, no sólo la historia de la negra y apreciada esclava en su función de mucama, sino también la historia de la pereza, la indolencia y la dependencia de la señora, su ama. En un tono imperativo y aliterado de la señora, las demandas se amplían.

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala de Sinhá)
vem me ajudar, o Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
Vem coçar minha coceira,
Vem me catar cafuné,
Vem balançar a minha rede,
Vem me contar uma história,
Que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

Sin embargo, a partir del orgiástico y complejo gesto de hacer *cafuné*(5), regalo mayor de una esclava cuando la negra se hacía más concedora de las intimidades de la patrona, se señala el juego pícaro de la rebelión, ahora fuertemente marcado por el carácter intencional de *roubou*:

Fulô? Ó Fulô?
(Era a fala da Sinhá
chamando a negra Fulô.)
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhó me mandou?

- Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

Tanto en el tono exclamativo y la mirada vertiginosa del señor, así como en la inquietud de la señora, intuimos la satisfacción picaresca del poeta al anunciar la embriaguez del señor, delante de la desnudez de la negra Fulô, concretándose de esa manera uno de los principios básicos de la picaresca, es decir convertir la desventaja en ventaja:

O Sinhô foi ver a negra
Levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa.
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô!)

Essa negra Fulô!

En el ritmo acelerado y reiterado del refrán, se insinúa lo que fatalmente va a acontecer: el amancebamiento de la mucama con el señor. La satisfacción del poeta se evidencia por su astucia en la habilidad verbal, cuya fuerza cognitiva anuncia, maliciosamente, que el objeto poseído pasa a ser poseedor. Se concreta una doble rebelión: la del poeta y la de la negra

mucama. El problema mayor, la demostración del tratamiento violento del blanco señor para con su esclava, se diluye en la verdad sugerida por el poema. Esa verdad, mostrada por el poeta con cierto aire de teatralidad lingüística y de encanto seductor de la imagen insólita y decorativa, en las palabras de José Guillermo Melquior (1974: 98), se hace realidad en la sensualidad y en el olor sabroso de la flor-negra-Fulô:

O Sinhô foi açoiar
Sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção,
De dentro dele pulou
Nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!

Jorge de Lima, que antes transitara en los espacios de la conformidad mística y religiosa del Parnasianismo y del Simbolismo, revela en este poema su carácter innovador y rebelde. Abandona el “verde-amarillismo” político brasileño de la época modernista y se lanza en busca de la sensualidad del color chocolate afro-brasileño.

La seducción de la picaresca se efectúa por medio de los trazos de la picaresca tradicional: la astucia y la burla. En Nicolás Guillén, la voz de la seducción picaresca se realiza en la rebelión de su discurso poético, en la medida en que el poeta engaña al discurso hegemónico del colonizador y desarticula su lenguaje. Ya en Jorge de Lima, mientras la negritud y la picaresca se innovan en la astucia verbal del contar poético, la rebelión se pontifica en el arrebatamiento sensual, entrelazando, al mismo tiempo, autor, lector y personaje.

NOTAS

- (1) Docente e investigadora de la Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro.

- (2) *La Capoeira* es un juego atlético, constituido por un sistema de ataque y defensa, de carácter individual, y origen folclórico genuinamente brasileño, que surgió entre los esclavos procedentes de Angola en el Brasil colonial (N.T.).
- (3) Hombre que se coloca al servicio de quien le paga para cumplir servicios de pistolero y guardaespaldas: en el nordeste es también conocido como *jagunço* (N.T.).
- (4) Era llamado *mucambo* al espacio donde habitaban los esclavos negros, en la época de la Colonia. El *cortiço*, es una habitación colectiva de las clases más pobres (N.T.)
- (5) Acto de rasgar levemente la cabeza de alguien para hacerla dormir. Muy usual entre las esclavas negras y sus amas, cuando había un cierto grado de intimidad (N.T.)

BIBLIOGRAFIA

ALUÍSIO, Azevedo.

1973 **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Americana.

1978 **O Mulato**. São Paulo: Ática.

ARROM, José Juan.

1985 "Mitos, Ritos y Tambores en dos poemas de Nicolás Guillén", en **el Fiel de América**. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

1985 **Nicolás Guillén: Obra Poética**. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

FREIRE, Gilberto.

1977 **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: J. Olympio.

GONZÁLEZ, Mario.

1988 **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática.

LIMA, Jorge de.

1963 "Essa Negra Fulô", en **Jorge de Lima: poesia**. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

MERTON, Robert K.

1968 "Estrutura Social e Anomia", en **Sociologia; teoria e estrutura**. São Paulo: Mestre Jou.