



SERVICIO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDAD FEDERAL DEL PARÁ (UFPA)  
FACULTAD DE CIENCIAS DEL LENGUAJE (FACL)  
CAMPUS UNIVERSITARIO DE ABAETETUBA  
CURSO DE LETRAS/ESPAÑOL

LUCINALDO DE SOUZA SILVA

**EL PÍCARO Y EL MALANDRO: ESTUDIO COMPARADO ENTRE *LAZARILLO DE  
TORMES* Y *MACUNAÍMA* DE MARIO DE ANDRADE**

ABAETETUBA-PA

2018

LUCINALDO DE SOUZA SILVA

**EL PÍCARO Y EL MALANDRO: ESTUDIO COMPARADO ENTRE *LAZARILLO DE TORMES* Y *MACUNAÍMA* DE MARIO DE ANDRADE**

Monografía presentada a la Facultad de Ciencias del Lenguaje – FACL, del Campus Universitario de Abaetetuba de la Universidad Federal del Pará – UFPA, como requisito parcial para la obtención de grado de Licenciatura Plena en Letras Lengua Española.

Orientador: Prof. Dr. Marco Chandía Araya.

ABAETETUBA-PA

2018

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar gracias al grande Dios y soberano del universo que me permitió la realización de este trabajo, ayudándome y no dejándome caer frente a tantos problemas y dificultades vividas.

Gracias a mi madre María de Souza Silva y a mi padre Domingos da Silva, que siempre lucharon incansablemente para dar a sus hijos la mejor educación, conduciéndonos siempre por el mejor camino.

Gracias a una persona muy especial que llegó a mi vida en un momento en que pensé en desistir de mi trabajo y me incentivó a persistir. Gracias mi amor Lidiane Carvalho Dias por su fuerza y complicidad.

Gracias a mi orientador Prof. Dr. Marco Chandía Araya por compartir conmigo su experiencia y saber, siempre orientándome y dispuesto a ayudarme.

Gracias a todos mis amigos de clase, en especial mis inolvidables compañeras de todos los días Luana Nazaré y Zilda de Sousa por los momentos en que estuvimos juntos compartiendo alegrías, tristezas, sonrisas y dificultades. Gracias hermosísimas amigas.

Gracias a todos los excelentes profesores que también contribuyeron en esta trayectoria. Profesor Benedito Ubiratan P. Junior, profesora Ana Paula Velásquez, Anne Leticia Barros y Lorena L. de Freitas que siempre estuvieron presentes auxiliando en nuestra formación.

Muchas gracias a todos.

## EPÍGRAFE

### HOMBRE MORTAL MIS PADRES ME ENGENDRARON...

Hombre mortal mis padres me engendraron,  
aire común y luz de los cielos dieron,  
y mi primera voz lágrimas fueron,  
que así los reyes en el mundo entraron.

La tierra y la miseria me abrazaron,  
paños, no piel o pluma, me envolvieron,  
por huésped de la vida me escribieron,  
y las horas y pasos me contaron.

Así voy prosiguiendo la jornada  
a la inmortalidad el alma asida,  
que el cuerpo es nada, y no pretende nada.

Un principio y un fin tiene la vida,  
porque de todos es igual la entrada,  
y conforme a la entrada la salida.

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO.

## RESUMEN

El presente trabajo de pesquisa consiste en el análisis comparativo entre dos personajes antiheroicos novelescos presentes en la novela picaresca anónima *Lazarillo de Tormes* y en la novela brasileña *Macunaíma* de Mario de Andrade. La investigación propuesta pretende exponer y aproximar por medio de este estudio comparativo los dos protagonistas de las obras, señalando analogías capaces de crear una apertura para debates y diálogos entre textos literarios de épocas distintas, enfatizándose el contexto histórico de producción de cada obra y las características del movimiento literario y cultural que determinaron e influyeron en la producción artística de este periodo. Por estos motivos, para contextualización y fundamentación teórica, empezaremos discutiendo sobre el movimiento artístico, cultural y literario barroco en Europa, España y Hispanoamérica, fundamentándose en las postulaciones de Arnold Hauser en “*El concepto de barroco*”, en *Historia social de la literatura y el arte* (2004) como principal obra para comprender y tener una visión amplia del barroco en Europa. Y en *Historia de la literatura Española. Tomo III. El siglo XVII* (1995), de Jean Canavaggio, para comprender la manifestación literaria barroca en España y las consideraciones sobre la novela picaresca. Y también de José Manuel Cabrales Arteaga y Guillermo Hernández García, *Literatura española y latino-americana 1. De la Edad Media al Neoclasicismo*. (2009) que hablan sobre la picaresca. El estudio de Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1994), en que habla sobre la cultura y la literatura barroca en Latinoamérica. También haremos un breve recorrido sobre la presencia del héroe en los estudios hispanoamericanos más actuales utilizando la obra *A falta de épica buenas son las historias. El “héroe” en la narrativa latinoamericana actual* (2013) de Claudio Maíz. Por último, utilizamos las obras de Horst Nitschack *Mario de Andrade: Macunaíma, un héroe sin carácter. Una parodia en busca de la descolonización cultural* (2016) y *Dialéctica del malandrán. Caracterización de las Memorias de un Sargento de Milicias* (1977) de Antonio Cándido para hablar sobre *Macunaíma* y hacer consideraciones importantes sobre el pícaro y el malandro en las referidas novelas. La investigación también contemplará los aportes de otros autores que serán abordados para en el desarrollo del trabajo. La investigación busca también fomentar el gusto por la literatura, abriendo espacio para nuevos trabajos investigativos que puedan contribuir para la formación de los alumnos de letras y lectores en general.

**Palabras-clave:** Antihéroe. Pícaro. Malandro.

## RESUMO

O presente trabalho de pesquisa consiste na análise comparativa entre dois personagens anti-heróicos novelescos presentes na novela picaresca anônima *Lazarillo de Tormes* e na novela brasileira *Macunaíma* de Mario de Andrade. A investigação proposta pretende expor e aproximar por meio deste estudo comparativo os dois protagonistas das obras, enfatizando analogias capazes de criar uma abertura para debates e diálogos entre textos literários de épocas distintas, enfatizando-se o contexto histórico de produção de cada obra e as características do movimento literário e cultural que determinaram e influenciaram na produção artística deste período. Por esses motivos, para contextualização e fundamentação teórica, iniciaremos discutindo sobre o movimento artístico, cultural e literário barroco na Europa, Espanha y América Hispânica, fundamentando-se nas postulações de Arnold Hauser em “*El concepto de barroco*”, em *Historia social de la literatura y el arte* (2004) como principal obra para compreender y ter uma visão ampla do barroco em Europa. E em *Historia de la literatura Española. Tomo III. El siglo XVII* (1995), de Jean Canavaggio, para compreender a manifestação literária barroca na Espanha e as considerações sobre a novela picaresca. E também de José Manuel Cabrales Arteaga e Guillermo Hernández García, em *Literatura española y latino-americana 1. De la Edad Media al Neoclasicismo* (2009) que fala sobre a picaresca. O estudo de Pedro Henríquez Ureña em *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1994), em que fala sobre a cultura e a literatura barroca na América Latina. Também faremos um breve percurso sobre a presença do herói nos estudos hispano-americanos mais atuais utilizando a obra *A falta de épica buenas son las historias. El “héroe” en la narrativa latinoamericana actual* (2013) de Claudio Maíz. Por último, utilizamos as obras de Horst Nitschack *Mario de Andrade: Macunaíma, un héroe sin carácter. Una parodia en busca de la descolonización cultural* (2016) y *Dialéctica del malandrane. Caracterización de las Memorias de un Sargento de Milicias* (1977) de Antônio Cândido para falar sobre *Macunaíma* e fazer considerações importantes sobre o pícaro e o malandro nas referidas novelas. A investigação também contemplará os aportes de outros autores que serão abordados para o desenvolvimento do trabalho. A investigação busca também fomentar o gosto pela literatura, abrindo espaço para novos trabalhos investigativos que possam contribuir para a formação dos alunos de letras e leitores em geral.

**Palavras-chave:** Anti-herói. Pícaro. Malandro.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>1. EL BARROCO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA</b> ....	10
1.1 Las premisas del Barroco.....	10
1.2 El Barroco en España.....	13
1.3 El Barroco en Hispanoamérica .....	19
<b>2. EL HÉROE Y EL ANTIHÉROE EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: LA NOVELA DE APRENDIZAJE</b> .....	26
2.1 La presencia del héroe en los estudios literarios latinoamericanos actuales .....	26
2.2 El antihéroe en la novela picaresca.....	29
<b>3. MARIO DE ANDRADE: <i>MACUNAÍMA</i> Y EL MODERNISMO BRASILEÑO</b> .....	36
<b>4. ESTUDIO COMPARADO ENTRE <i>LAZARILLO DE TORMES</i> Y <i>MACUNAÍMA</i></b> ....	44
<b>5. CONCLUSIÓN</b> .....	50
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	52

## INTRODUCCIÓN

Sabemos que desde la antigüedad clásica hubo una presencia y una constante búsqueda en crear en las obras literarias personajes heroicos dotados de poderes, semejantes a los dioses. Es recurrente en las narrativas como las antiguas epopeyas griegas y romanas o en las novelas de caballería la presencia de protagonistas que representaban un ideal de hombre que poseía un carácter muy ajeno del que presentan ahora los personajes novelescos más actuales.

Los estudios literarios más recientes demuestran que la épica ya no es más un género realizable, ya no constituye el principal interés de los autores llevar a cabo la tarea de dar vida en sus narrativas a personajes vistos como héroes. También se percibe que ya no es un género tan atrayente para los lectores de la era moderna, aunque existan los que aún son aficionados por textos pertenecientes a este género.

Lo que percibimos en los estudios actuales recientes, es que en las novelas las historias han derribado la intangibilidad de los héroes, lo que aparece ahora es la figura del derrotado, del antihéroe (Maíz, 2013, p. 957). Por eso, lo que sobresale ahora en las obras literarias como las novelas es la presencia del antihéroe, del nuevo protagonista novelesco, pues en el decir de Bajtín sobre este género: “[...] expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo” (Maíz, 2013, pp. 956-957 apud Bajtín, 1989). En este sentido, tomando como fundamento esta evolución a que el autor se refiere en este estudio, vamos a focalizar nuestra atención al análisis comparativo entre la figura de dos personajes antiheroicos. Uno de ellos presente en una novela picaresca española intitulada originalmente como *La vida de Lazarrillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554), de autor anónimo; y otro presente en la novela brasileña *Macunaíma: un héroe sin carácter* (1928), de Mario de Andrade. Resaltando que el análisis entre dichos personajes contemplará solamente un extracto de cada obra.

Partiendo de nuestro interés y gusto por novelas que presenten en sus narrativas personajes antiheroicos como *Macunaíma* y *Lázaro*, el estudio propuesto fue motivado, además de eso, por el intento en crear por medio de este análisis comparativo, un espacio de debates y diálogos entre obras de distintas épocas y de autores pertenecientes a contextos históricos también diversos.

Entretanto, para alcanzar el objetivo propuesto, la investigación tendrá un carácter meramente bibliográfico, y juzgamos importante para una mejor comprensión de este trabajo, hacer en un primer momento un breve repaso sobre el barroco, señalando el comienzo de esta manifestación artística en Europa, empleando como marco teórico fundamental el estudio emprendido por Arnold Hauser en: “*El concepto de barroco*”, en *Historia social de la*

*literatura y el arte* (2004) y los aportes teóricos de Jean Canavaggio en *Historia de la literatura Española. Tomo III. El siglo XVII* (1995), como principal fuente para la comprensión de la manifestación barroca en la literatura española. También utilizamos como marco teórico fundamental en esta pesquisa la obra de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1994), para una fundamentación sobre el periodo barroco en Hispanoamérica.

Enseguida, para hablar específicamente sobre la presencia del héroe en las narrativas hispanoamericanas actuales, nuestro mayor soporte está en *A falta de épica buenas son las historias. El "héroe" en la narrativa latinoamericana actual* (2013), de Claudio Maíz. Y para una mejor comprensión sobre la novela picaresca y la presencia del antihéroe en este género, utilizamos los aportes teóricos de Jean Canavaggio presentes en el mismo estudio citado anteriormente, y las contribuciones de José Manuel Cabrales Arteaga y Guillermo Hernández García, en *Literatura española y latino-americana 1. De la Edad Media al Neoclasicismo* (2009) y otros autores menos relevantes.

Sobre la obra de Mario de Andrade, el personaje creado por este autor y el modernismo brasileño, es de fundamental importancia para la realización de esta pesquisa el marco teórico de Horst Nitschack en *Mario de Andrade: Macunaíma, un héroe sin carácter. Una parodia en busca de la descolonización cultural* (2016). Aun en el mismo apartado, otra contribución igualmente importante fue dada por el crítico brasileño Antonio Cândido en su estudio *Dialéctica del malandrão. Caracterización de las Memorias de un Sargento de Milicias* (1977), en que hace un estudio bastante pertinente, comparando al pícaro y al malandro brasileño, señalando similitudes y diferencias entre dichos personajes novelescos.

Por último, el análisis realizado entre los dos personajes antiheroicos presentes en las novelas, contemplará principalmente las fundamentaciones de los dos autores anteriores. A partir de ahí llegamos a nuestras conclusiones sobre el estudio realizado, enfatizando que la pesquisa realizada es bastante relevante una vez que permite establecer un diálogo entre textos literarios y personajes, reflexionando sobre el contexto histórico y social de producción de cada obra y el alcance e importancia de la lectura de estas novelas para una futura investigación o simplemente para incentivar el gusto por la literatura en todos los estudiantes y amantes del texto literario.

## 1. EL BARROCO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

### 1.1 Las premisas del Barroco

El Barroco es un movimiento artístico que tuvo sus premisas ampliamente difundidas por casi toda Europa o en los países cultos, exteriorizando una mentalidad más homogénea y adoptando formas diversas en los diferentes países.

En principio, el Manierismo<sup>1</sup> correspondía a un sentido de la vida escindido que fue extendido por toda Europa, siendo así, como el gótico, un fenómeno europeo general, incluso siendo limitado a círculos más estrechos, diferentemente del arte cristiano de la Edad Media. Opuesto a los estilos anteriores, el estilo barroco correspondía a esfuerzos artísticos diversificados, presentando variadas formas en los distintos países y grupos sociales en los cuales se manifestó, siendo por eso dudosa la pretensión en querer reducir esas distintas manifestaciones a un denominador común (Hauser, 2004, p. 497).

Por eso, este estilo produjo diferencias en los ambientes cortesanos y católicos que, por su vez, es completamente diverso de los ambientes burgueses y protestantes. Hauser apunta que ramificaciones importantes surgieron dentro de estas grandes corrientes estilísticas. Una de ellas, la más importante de esas ramificaciones secundarias es el barroco cortesano y católico que presenta una orientación sensual, monumental y decorativa barroca en el sentido tradicional, y un estilo más riguroso y estricto de forma, un estilo clasicista (Hauser, 2004, p. 497).

De ahí, podemos inferir que el clasicismo estuvo presente en el arte barroco desde su principio, se manifestó como una forma subterránea comprobada en todas las formas de este arte. Pero en Francia hasta la fecha de 1660, no se hizo predominante debido a las especiales condiciones económicas y sociales que caracterizaron este país en este periodo. A la par del barroco eclesiástico y cortesano existe también en los países católicos una corriente de orientación naturalista cuyos representantes principales, como Caravaggio, Louis de Nain y Ribera, impregnaron más tarde el arte de otros maestros importantes.

---

<sup>1</sup> El término manierismo, proveniente del mundo de la Historia del arte, no deja de ser problemático. Hay críticos que lo utilizan como sinónimo de renacimiento tardío, otros lo aplican a restringidos y concretos fenómenos artísticos y literarios de este periodo. Hay incluso quien niega su existencia. En general, podemos decir que la validez de su utilización terminológica estriba en la definición de un período histórico, cultural, artístico y literario de transición entre el clasicismo renacentista y su inversión estética ya en el barroco. En GARRIDO, Elisa Martínez. **Materiales didácticos para el estudio de la literatura y cultura italiana vol. III. El Manierismo y el Barroco italianos: La época de la Contrarreforma**, p. 11. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/manierismo.pdf>.

De manera general, se puede decir que desde el gótico se fue haciendo cada vez más compleja la estructura de los estilos artísticos, observándose una tensión cada vez mayor entre los contenidos psicológicos. Así, antes del barroco el arte, según el intento artístico de una determinada época, era de fondo naturalista o antinaturalista, se presentaba una visión integradora o diferenciadora, clásica o anteclásica. Sin embargo, ahora con el estilo barroco el arte es naturalista y clásico, analítico y sintético que, según las ideas de Hauser, nos torna testigos a dar fe del contemporáneo florecimiento de direcciones artísticas opuestas, y presenta como ejemplos de estos distintos caminos personas como Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rebrandt y Van Dyck que caminan en direcciones diferentes (Hauser, 2004, p. 498).

En el siglo XVIII, la denominación de barroco aplicada en el arte era moderna. Este concepto fue utilizado en este siglo por primera vez cuando apareció ligado a fenómenos de arte que en aquel entonces eran considerados “desmesurados”, “confusos” y “extravagantes”, de acuerdo con la teoría clasicista vigente en aquella época. En este momento, muchos artistas que surgieron en este periodo se mostraron contrarios a esta nueva visión del arte barroco. Pues, como afirma Hauser:

Todos rechazan el Barroco a causa de su falta de reglas, de sus caprichos, y lo hacen en nombre de una estética que cuenta entre sus modelos al artista que es Poussin [...] perciben en el Barroco sólo los signos de la falta de lógica y de tectónica, ven sólo columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como se fueron de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de manera antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan superficiales efectos ilusionistas, cuales corresponden a la pintura, y que como subraya, debían quedar reservados a esta. (Hauser, 2004, pp.498-499).

En este sentido, ya se puede desprender de lo expuesto algunas características de este nuevo estilo, pues, como fue señalado anteriormente por el crítico, el arte barroco posee más libertad en la creación, o sea, falta de reglas, ilogicidad, una determinada imperfección en las formas que no poseen una orientación lógica, la aparente falta de iluminación que marca el complejo juego de claro-oscuro del barroco, una antítesis constante.

Sin embargo, una mejor valorización e interpretación del arte barroco en el sentido actual fue realizada por Wölfflin y Riegl con la admisión del impresionismo. Wölfflin emplea algunas categorías del barroco, pero lo que hace es, ante todo, la aplicación del concepto del impresionismo al arte del siglo XVII. Para él el arte del siglo XVII aparece más como antítesis dialéctica del arte del XVI y no como una continuación de esta. Wölfflin acaba subestimando el significado del subjetivismo en el Renacimiento y sobrestimando en el barroco. En este sentido, de acuerdo con Hauser:

Comprueba el siglo XVII el comienzo de la intención artística impresionista, de la más capital desviación que conoce la historia del arte, pero desconoce que la subjetivación de la visión artística del mundo, la transformación de la imagen táctil en imagen visual, del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en si toda impresión óptica, se completa ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el manierismo (Hauser, 2004, p. 499).

Como se puede percibir en las palabras del autor, el barroco que tuvo sus raíces a partir del Renacimiento y del manierismo, representó una desviación de la historia del arte, pues se pasó a ver en la obra de arte una falta de completitud, valorización del aspecto subjetivo, transformación del aspecto fijo en algo más dinámico, no estable, una concepción de mundo apenas sentida por la experiencia, el contacto, acentuándose siempre el carácter de la transitoriedad.

Wölfflin desenvuelve un sistema basado en algunos pares de conceptos en los cuales podemos percibir la clara distinción entre rasgos renacentistas y barrocos. Los pares o categorías señalados por él son: lineal y pictórico, superficial y profundo, forma cerrada y forma abierta, claridad y falta de claridad, variedad y unidad. En las postulaciones de este autor, observamos con exactitud algunas de las características del estilo barroco que presenta:

La lucha por lo pictórico, esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito, la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco. (Hauser, 2004, p.500).

En otras palabras, esta nueva tendencia del arte representa y expresa el sentido dinámico de la vida, una resistencia contra todo que es fijo y permanente, contra lo delimitado, en esta visión, el espacio es concebido como algo que se va haciendo *in fiere*<sup>2</sup>, como una función.

En el barroco existe una fuerte tendencia a querer sustituir lo que es absoluto por lo relativo, empleo de lo más libre contra lo estricto. Esto se manifiesta con mayor intensidad con la clara preferencia en utilizar la forma abierta y atectónica. En las composiciones clásicas cerradas, lo que era representado era un fenómeno limitado en sí mismo, en que no parecía nada superfluo, ni faltar nada, pues los elementos presentados estaban bien entrelazados y haciendo referencia unos a otros. Sin embargo, “Las composiciones atectónicas del arte barroco

---

<sup>2</sup> Locución latina que indica que algo está en vías de hacerse o haciéndose. En Dirae. **In Fiere**. Disponible en: <https://dirae.es/palabras/in%20f%C3%ADeri>.

producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí misma”. (Hauser, 2004, p.501). En la composición del arte barroco, el espectador recibe solamente visiones aparentemente casuales, improvisadas y efímeras, pues la composición casi siempre presenta un lado más acentuado que el otro en lugar de los aspectos puros. Como dice el crítico: “la intención artística del Barroco es, en otras palabras, cinematográfica” (Hauser, 2004, p. 501). O sea, todo lo que pudiera representar el interés del espectador es borrado, todo pasa a ser representado solamente como una voluntad del acaso. Todo es improvisado, y existe una absoluta falta de claridad, violentas superposiciones, diferencias de tamaño, abandono de líneas de orientación, discontinuidad de la materia pictórica y un tratamiento desigual de los motivos, lo que según el autor, son algunas de las maneras de dificultar la abarcabilidad de la representación.

## 1.2 El Barroco en España

De manera general, el nacimiento de barroco en España nos remite a los siglos XVI y XVII. Entretanto, Jean Canavaggio (1995, p. 4) hace algunos cuestionamientos sobre la precisión de las fechas, al considerarse, en España, el siglo XVII como el siglo del Barroco. Para él es un calificativo cuestionado, pues nos exponemos y volveríamos a lanzar un debate que se planteó hace más de un siglo, cuando se intentó añadir al campo de los estudios literarios conceptos que pertenecían a las artes plásticas.

El barroco surgió con algunas características opuestas a las formas equilibradas del Renacimiento, surgió como un movimiento que produjo alteraciones y distorsiones. Según Canavaggio, una estética de la dificultad vencida, con algunos rasgos señalados por él:

Una estética esencialmente dinámica, que tiende a alcanzar lo extraordinario para suscitar admiración y asombro; que expresa al mismo tiempo una fascinación ante lo aparente, lo inestable, lo ilusorio; que, como se ha dicho, correspondería, finalmente, a un doble movimiento: atracción hacia la realidad concreta, huida ascética hacia lo infinito (Canavaggio, 1995, p. 5).

Considerando estos rasgos y parámetros, podemos decir que seguramente son barrocas El Quijote con sus juegos de espejo, la construcción dialéctica de las novelas picarescas, el Conceptismo<sup>3</sup> de Quevedo, el Culteranismo<sup>4</sup> de Góngora etc.

Otro aspecto importante señalado por Canavaggio, es que mantener ese etiquetado de obras importantes que surgieron en esta época nos condena a enfocar la literatura española del siglo XVII desde una perspectiva distante, en detrimento de la singularidad de las obras, la diversidad de las tendencias, de las aportaciones y aspereza de los conflictos que la recorrieron y estimularon. Por eso, según el autor, no se puede querer reducir a una mirada barroca las obras que fueron consideradas representativas de este movimiento, pues las estaríamos condenando a ser solamente testimonio de una época en que nacieron, de la imagen que formamos de la época. Es importante considerar su transhistoricidad, o sea, sus recepciones sucesivas y los nuevos sentidos que pueden producir a lo largo del tiempo.

Para evocar el barroco español, es necesario, de acuerdo con Canavaggio, adoptar una perspectiva, no considerarlo solamente como un *Zeitgeist*<sup>5</sup>, sino como una marca que caracterizó una cultura, con una visión de mundo forjada en un momento determinado, una sociedad, como la sociedad española, hundida en problemas concretos. Es en esta cultura que la literatura española de los últimos Habsburgo<sup>6</sup>, reflejó valores, moduló sus temas, pero los

---

<sup>3</sup> En el Barroco destacan dos grandes tendencias: el conceptismo, que está presente en todo el barroco, y el culteranismo o gongorismo. El conceptismo es una corriente literaria que profundiza en el sentido o concepto de las palabras. Se puede definir como una agudeza mental que da preferencia a las ideas con el fin de impresionar la inteligencia o el deseo de decir mucho con pocas palabras “la sutileza en el pensar y el decir”. Para conseguir este objetivo utilizan frecuentes metáforas; juegos de palabras como el doble sentido; un estilo breve y conciso logrado mediante la elipsis o eliminación de palabras; antítesis de palabras, frases o ideas con el fin de impresionar o agudizar la mente. El máximo representante de esta corriente será Quevedo y en menos grado Lope de Vega.

<sup>4</sup> El culteranismo o gongorismo, en cambio, es una corriente literaria que cultiva la forma de las palabras dejando en segundo plano su contenido. Pretende crear un mundo de belleza, impresionando para ello los sentidos con los más variados estímulos de luz, color, sonido y con un lenguaje ampuloso y culto “un lenguaje dentro del lenguaje”. Los recursos que caracterizan esta corriente son el abuso de la metáfora con el fin de crear un mundo de belleza absoluta; el uso frecuente de cultismos; el abuso del hipérbaton y el uso de palabras parónimas (sonido parecido y diferente significado). El máximo representante será Luis de Góngora. En: **Antología de la poesía del Siglo de Oro: Conceptismo y Culteranismo.** Disponible en: <https://sites.google.com/site/antologiasiglodeoro/home/conceptismo-y-culteranismo>.

<sup>5</sup> [...] «espíritu de la época» –expresión con la que se traduce la palabra compuesta alemana *Zeitgeist*, cuya circulación se debe principalmente a Hegel y que fue recogida, y elaborada, por varios autores «románticos»-. Ello ocurre sobre todo cuando se entiende el espíritu de un determinado pueblo, que es el que representa un momento fundamental en el proceso de la historia.

Se ha hablado asimismo de «espíritu de la época» de un modo más general para expresar lo que podría llamarse «el perfil» de una época. En: MORA, José Ferrater. Diccionario de filosofía. **Espíritu de la época**, Alianza Editorial. Madrid 1979. Disponible en: <http://www.filosofia.org/enc/fer/espiepoc.htm>

<sup>6</sup> Periodo que corresponde en España a la sucesión de la dinastía que marcó la cumbre de su poderío. Inaugurado por los Reyes Católicos, el siglo XVI español se resume en los reinados de Carlos V y Felipe II. El siglo XVII, verá sucederse por los reinados de tres soberanos: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos V (1665-1700). Estos corresponden a los tres últimos Habsburgo. En: CANAVAGGIO, Jean. **HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Tomo III. EL SIGLO XVII**, 1995, p. 06.

hizo sin dejar de desbordar, por medio de las obras, que fueron importantes y que aseguraron su supervivencia y todas las representaciones del momento en que nacieron.

En España, el barroco surgió en un momento histórico llamado comúnmente de “Siglo de Oro”, que, según Canavaggio (1995, p. 1), corresponde en España al periodo de los Habsburgo, a la cumbre de su poderío, momento de un florecimiento artístico y literario considerado como una especie de apogeo en las letras hispánicas. No obstante, según el mismo autor, es necesario hacer un recorte en dos periodos diferentes, que es el siglo XVI y XVII, hecho que se debe a la dificultad para delimitar y precisar los límites de ese periodo que fue inventado por los hombres ilustres que lo habían identificado en un primer momento sólo con el Renacimiento, siendo que el Siglo de Oro fue prolongado hasta el comienzo del siglo XVIII, momento en que desaparecieron las prevenciones que el gusto neoclásico había alimentado con respecto al barroco. En este sentido, surgen dos periodizaciones diferentes, la de 1580, que coloca el apogeo político y militar de España, y la de 1630, que enmarca el apogeo literario y artístico.

Esta separación establecida entre los dos siglos sólo tiene sentido porque debemos tomar una justa medida de transición que lleva del siglo XVI al XVII, en lugar de oponerlos arbitrariamente. Es en este momento que se observan cambios como la conducción de los negocios públicos que pasan de las manos del soberano para las manos de los ministros; la política de hegemonía se detiene por la presión de una opinión que aspira a la paz, el proceso de regresión que se inicia en una demografía afectada por la peste de 1599-1601 y que hizo la nación más vulnerable a los males que sufre y, también, cuando se percibe en España que los observadores más lúcidos describen ese momento, como “viviendo fuera de todo el orden natural” (Caravaggio, 1995, p. 02). O sea, una crisis de consciencia parecida de la crisis de poder.

Es incuestionable la decadencia a la que España entró durante esos periodos. Sin embargo, durante el reinado de Felipe III la monarquía Ibérica era la primera potencia mundial, pero después de su decadencia los Borbones pasarán a explotar y amplificar los signos precursores de una recuperación. Lo que se puede constatar es que España se alejó de las otras sociedades del Antiguo Régimen, no tanto por su organización material, sino por la imagen y el signo de representaciones que creó de sí misma. No caben dudas que el siglo XVII señaló la afirmación y el triunfo de esta sociedad que fue forjada en el crisol del Renacimiento.

No obstante, es importante decir que las distinciones de los diferentes rasgos de esa cultura son acompañados por el cambio de las condiciones de producción y de difusión de las obras como el estatus del escritor; el número y naturaleza de las instituciones que enmarcan,

estimulan y controlan sus actividades; la acción que ejerce sobre un público más amplio en que la demanda expresada hace que sufran cambios que afectan toda la sociedad (Canavaggio, 1995, p. 03). Pero, de acuerdo con las ideas de este autor, lo que es más importante en este cambio es que en el diseño de los géneros literarios tradicionales, surgen nuevas tendencias, corrientes y formas inéditas, revelando una capacidad de innovación,

Considerado desde este ángulo, el siglo XVII español inaugura su recorrido con tres proezas: en primer lugar, la invención de la novela moderna, cuyos dos arquetipos están representados por *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604) y *Don Quijote* (1605-1615); luego, el triunfo de la comedia nueva, previsible desde la última década del correspondiendo al surgimiento de una nueva sensibilidad. Por eso, en el decir del autor:

Considerado desde este ángulo, el siglo XVII español inaugura su recorrido con tres proezas: en primer lugar, la invención de la novela moderna, cuyos dos arquetipos están representados por *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604) y *Don Quijote* (1605-1615); luego, el triunfo de la comedia nueva, previsible desde la última década del siglo XVI, pero cuya fórmula Lope de Vega no impone y codifica hasta los primeros años del reinado de Felipe III, en el momento en que la reapertura de los corrales y la creación de las compañías titulares aseguran el auge de la industria del espectáculo; finalmente, el advenimiento de una nueva poesía, calificada por los contemporáneos de cultista, y que para nosotros resume el nombre y la obra de Góngora, el incomparable poeta del Polifermo y las Soledades (1612-1614). (Caravaggio, 1995, p. 03).

En estas condiciones, entre las épocas que marcan las dos producciones de Cervantes, las dos maneras de Góngora y el comienzo y madurez de Lope de Vega, señalan, de cierta manera, esa demarcación, el cambio del siglo XVI al XVII. Y con excepción de estos tres autores, la mayoría de los grandes escritores que surgieron en este periodo del Siglo de Oro, o pertenecen a uno o al otro siglo abarcado.

El hecho que es importante señalar es que la España de los Habsburgo, con la pérdida de su hegemonía y las crisis que se instalaron durante este periodo de recesión, está ligada a algunos factores como el repliegue demográfico, que en el siglo XVII causó un estancamiento en el número de habitantes de la península, debido a algunos motivos como las cuatro epidemias de peste (1596-1602 y 1647-1652) que provocaron más de un millón de muertes; la escasez de alimentos causada por la crisis de subsistencia; expulsión de los moriscos, entre 1604 y 1614, diezmado Aragón y Valencia, privando el país de más de trescientos mil habitantes; la hemorragia causada por las guerras europeas y la emigración hacia las Indias, fenómeno que afecta al campo y también a las ciudades, como Castilla, resistiendo mejor Andalucía. Sin embargo, Madrid y Sevilla se tornan dos polos de atracción para los que buscan remedios para su indigencia, aumentando la población con todos los necesitados (Caravaggio, 1995, p. 08).

Juntos a estos factores, se puede inferir también que, en un país esencialmente agrario, con una población compuesta en su mayoría por campesinos, la agricultura sufre un desgaste con todas estas plagas conjugadas, y los efectos son la mediocridad de los suelos, inviernos y veranos excesivos, herramientas de explotación sobrepasadas, una distribución irregular de la tierra que sólo permite el acceso de una minoría de cultivadores a la propiedad y un endeudamiento creciente que les aprisiona en la miseria. Esta crisis en el campo es paralela a las crisis manufacturera y comercial, y provoca la caída de la producción y el éxito rural. Todos estos elementos conjugados a una pirámide estamental en que la movilidad social sufre un estancamiento, pues en la cumbre de esta aún mantienen sus posiciones privilegiadas la Corona, el clero, los burgueses y algunos caballeros, lo que refleja la condición y el panorama histórico que sirven de materia y son hechos observados en la producción textual de aquella España.

En una sociedad como esta, en que se observó un estancamiento social, era deseo de las capas medias ascender a un nivel de vida más elevado, integrándose a la nobleza o por lo menos tener una forma de vida semejante a estos. En el seno de esta sociedad, surge el debate de la desmoralización de los valores y de la mendicidad que fue producida por este cuadro de crisis. Por ejemplo, el papel del burgués fallido o estafador, un pícaro que Mateo Alemán y Quevedo hacen acceder a la dignidad literaria, siendo este personaje un aventurero que representa un desgarrado, no un mendigo o vagabundo profesional con una vocación pintoresca de los bajos fondos de la sociedad (Caravaggio, 1995, p. 12). Pero, el debate sobre la mendicidad surgido en el siglo XVI, encontró su mejor intérprete en Cristóbal Herrera, el doctor, amigo de Mateo Alemán. Herrera preconizaba el censo de los pobres en su Discurso del amparo de los legítimos (1598), en que los más fuertes serían empleados en una especie de taller nacional para explotar su fuerza de trabajo. Entretanto, su plan no obtuvo éxito, pues el vagabundeo fue un fenómeno sobre el cual los poderes públicos se sentían impotentes.

Lo que es realmente verdadero afirmar es que, según Caravaggio (1995, p. 13), lo que más interesa para el historiador de mentalidades y de sensibilidades, es que en ese medio de crisis y el imaginario que esta creó, y que los textos literarios de que se quisiera hacer el espejo de una época, sólo nos dan un análisis de sus contradicciones. Y partiendo del análisis de estas obras nacidas en medio a ese clima dudoso y lleno de incertidumbres se puede inferir un cuadro de actitudes reveladoras de este malestar latente y reinante.

Por lo tanto, el desengaño aparente de que se ha querido hacer el principal motivo del pensamiento español en el barroco, de un Quevedo o de un Calderón, sin duda traduce todo el pesimismo de este momento que encontró sus temas favoritos: “El mundo al revés, locura del mundo, laberinto del mundo, los armónicos del desencanto” (Canavaggio, 1995, p. 14). Pero,

todo ese sentimiento, ese pesimismo, no eran unánimes; en verdad representaba más la expresión difundida de pequeños grupos y que, aunque tomando forma, a veces, de un rostro ascético de desprecio del mundo, no podría servir de remedio a la voluntad del poder ni a las ilusiones del aquel momento.

Entretanto, en palabras de este autor, no se puede decir y concluir que, en España del siglo XVII, sólo obtuvo brillo por las obras de imaginación. Pero la riqueza y profundidad que han alcanzado los grandes textos, se impusieron en la medida que penetraba en sus relatos, aunque en apariencia sólo se trataba de una literatura de entretenimiento. Por lo tanto, o que debe constituir nuestro interés en estos textos es la suma de referencia que el trabajo de erudición permite ver en ellos. En este sentido, *El Quijote* es inseparable del seno del paisaje intelectual en cual fue hecho, y también Cervantes, al inventar la novela moderna, llevó a cabo una revolución artística. Y un Quevedo que, con su obra, multiplicó las contradicciones en un juego complejo de tensiones intelectuales y afectivas (Canavaggio, 1995, p. 15).

Es cierto que en la España de los Habsburgo las innovaciones y audacias de la cultura barroca fueron una respuesta imaginaria a los problemas reales que la época ya no podía solucionar. Sin embargo, ¿la cultura barroca en España era una cultura de masas? En verdad, de acuerdo con Canavaggio (1995, p. 18), esa cultura de los Habsburgo en España poseía un dominante urbano, incrementada por los números de participantes que eran parte de ella con interacción de los diferentes ambientes que la configuraban. Es cierto también que, en el siglo XVII, se desarrolló en España una política cultural, un determinado dirigismo. Pues como afirma el autor:

Esta política no sólo es acción del Príncipe. Impulsada a escala regional y local por los virreyes y los grandes señores, se apoya en una red de instituciones que, al estimular el conjunto de las actividades literarias y artísticas, canalizan la demanda a que tiende a responder. Los cenáculos que, siguiendo el ejemplo de Italia, toman el nombre de academias, mezclan a aristócratas amantes de las bellas letras con escritores profesionales con ocasión de los concursos y las justas poéticas. La iglesia, por su lado, desempeña un papel esencial: patrocina algunas de esas justas; determina el calendario de las fiestas religiosas, cuyo ceremonial regula; toma parte importante en la organización del año teatral y controla los temas de los autos sacramentales, concebidos como ilustraciones de la eucaristía y de los sermones en acción; vigila, a través de la censura eclesiástica, la difusión del libro y promueve la edición de obras edificantes. Los municipios, cada vez más sometidos al poder central, aseguran la preparación y financiación de los espectáculos y contribuyen al florecimiento de la fiesta. (Canavaggio, 1995, p. 18).

En este sentido, las manifestaciones de esa cultura barroca en España no podrían ser reducidas al efecto de ese dirigismo que, para ser ejecutado convenientemente, implicaba que España fuera capaz de mantener esa supremacía y conservar la libre disposición de sus recursos.

La comedia nueva que quiso ser una representación escénica de una comunidad, no la realidad de esta, sólo obtuvo un éxito debido a la adhesión espontánea de los que colaboraron con ella con sus posturas económicas, ideológicas y también artísticas.

En resumen, en la literatura barroca española, surgieron muchas voces y una multiplicidad de géneros literarios. Sin embargo, los géneros que fueron cultivados deben su supervivencia a los grandes nombres que marcaron a esos géneros con sus creaciones, señalándose su genialidad. Por eso, en palabras de Canavaggio:

Sin Cervantes, la ficción en prosa no hubiera superado el estadio de la experimentación. Sin Lope de Vega, Tirso Molina y Calderón, la comedia nueva difícilmente hubiera cruzado los Pirineos y fuera de España sería casi un vestigio arqueológico. Sin Góngora, el gongorismo hubiera tenido dificultades para salir del purgatorio donde lo confinó, durante casi dos siglos, el gusto neoclásico. (Canavaggio, 1995, p. 21).

En este sentido, como fue dicho en el inicio de esta discusión sobre el barroco en España, no se puede reducir a una mirada barroca las obras representativas de este estilo en España, sino que debemos valorar a los autores que con su genialidad supieron representar ese periodo con sus creaciones; reflejándose siempre en sus obras toda la mentalidad de aquella época y los problemas enfrentados por aquella sociedad del aquel entonces. En las palabras de del crítico: “la imagen que hoy nos formamos de la literatura española barroca no depende tanto, en última instancia, de su inscripción en una época caduca como en su capacidad para trascenderla” (Canavaggio, 1995, p. 20). Capacidad esta que se puede ver en los grandes nombres que surgieron en esta época y que hicieron de la literatura el espejo de este periodo.

### 1.3 El Barroco en Hispanoamérica

En Hispanoamérica la cultura barroca se hizo diferente del estilo europeo. Con el establecimiento del Nuevo Mundo, españoles y portugueses tuvieron nuevas experiencias, convirtiéndose en nuevos hombres cuyos descendientes, al final del siglo XVI, eran ya hombres de un nuevo tipo: “el nuevo indígena” (Henríquez Ureña, 1994, p. 62) viviendo dentro de un mismo medio de culturas distintas.

En el mundo colonial, España y Portugal, establecieron una nueva estructura social, impusieron sus principios. De esa forma, desaparecieron las formas superiores de la cultura nativa, pero algunas técnicas más simples continuaron, como en la agricultura, en la medicina, en la cocina, en el tejido y en la cerámica. En la literatura, la arquitectura, la escultura y la pintura se observa una mayor influencia de las formas europeas.

La vida en el mundo colonial había cambiado tanto para los recién llegados como para los que aprendieron, como los indígenas, a hablar la lengua de los conquistadores haciéndose diferentes de lo que eran antes. En medio a tantos cambios surgió o se desarrolló en esta nueva sociedad una nueva consciencia de individualidad y lucha por derechos. En este periodo, hubo un descontento, una franca contienda entre los hombres que llegaban en las nuevas tierras después de cruzar el océano. Entre los criollos y mestizos nacidos en el nuevo mundo también existía esa contienda que perduró hasta las guerras de independencia (Henríquez Ureña, 1994, p. 62)

Este periodo de rivalidad y descontentamiento puede ser observado en los escritos de algunos autores de esa época que se manifestaron contra esa dominación como Gregorio de Matos Guerra que define el pueblo brasileño como bestias de carga que trabajaban duro para mantener la canalla portuguesa, refiriéndose a ellos como “menganos de Portugal” (Henríquez Ureña, 1994, p. 62). Así con todo ese aparente y fastidioso cuadro de rivalidad entre los hombres del nuevo mundo, las colonias estaban, hacia el año 1600, en plena actividad, principalmente en los grandes virreinos de México y Perú. En este periodo Paraguay se hizo, hasta 1600, la zona más importante del Río de la Plata; Santo Domingo fue la sede del primer virreinato; Nueva Granada, como es conocida la actual Colombia, era un pequeño mundo autónomo, así como Chile. Guatemala alcanzó una fisionomía propia, y en Brasil, los colonizadores del noroeste enriquecieron con las plantaciones de azúcar que eran trabajados por los negros. Los bandeirantes se encargaron de las tierras del sur.

Es notable que, en este periodo de esplendor, las colonias tuvieron un desarrollo muy grande, un periodo económicamente fecundo, con riquezas producidas principalmente por la agricultura y la minería. Pues, como afirma Henríquez Ureña: “El mundo colonial se desarrolló con asombrosa rapidez, aun si tenemos presente que los colonizadores trajeron consigo toda su civilización” (Henríquez Ureña, 1994, p. 66). Fue en ese medio que la literatura y las artes encontraron apoyo en las universidades y escuelas, los conventos, las autoridades políticas y eclesiásticas. La tradición de los mecenas<sup>7</sup> fue rescatada por los virreyes. En principio, en el

---

<sup>7</sup> El mecenazgo se ubica entre mediados del año 30 a.C. y 10 d.C. Cuando Mecenas fue nombrado Ministro del Imperio Romano, comenzó una fuerte política de acercamiento a los artistas e intelectuales de la época. La estrategia de Mecenas fue solventarlos desde el gobierno, y durante el imperio de Augusto, fue reconocido como “el protector de las Artes”. El pensamiento de Mecenas fue intacto hasta el siglo XV. En el renacimiento europeo las familias ricas apoyaron y protegieron a grandes artistas y más adelante, en el siglo XX por Estados Unidos, sucedió algo similar: las familias poderosas y descendientes de los colonos desearon tener una producción artística propia, norteamericana. En consecuencia comenzaron a apoyar artistas de la época. En: MIRANDA, María Fernanda Flor. **¿Quiénes fueron los mecenas? Historia – características – importancia. Auspicio, Patrocinio y Mecenazgo** Disponible en: [gye.ecomundo.edu.ec/doc\\_aula\\_virtual\\_ecotec/tareas/2012F/RPP437/alum/2011510730\\_1721\\_2012F\\_RPP437\\_deber\\_de\\_Mecenazgo.docx](http://gye.ecomundo.edu.ec/doc_aula_virtual_ecotec/tareas/2012F/RPP437/alum/2011510730_1721_2012F_RPP437_deber_de_Mecenazgo.docx).

mundo colonial, a la gente le gustaban las expresiones populares, haciendo uso del poder de la palabra viva, en su sentido original, hablado:

La palabra viva ejerció siempre un encanto en nuestro mundo colonial. Nuestra gente gustaba de leer versos en alta voz, de asistir a las representaciones teatrales, de escuchar los sermones y controversias escolásticas, y aun los exámenes de los colegios. Y disfrutaban con la música. Poco sabemos de la música en los tiempos de la colonia, pero sí que era una diversión a la vez aristocrática y popular. Aun a los esclavos negros se les enseñaba a tocar algún instrumento. Así surgieron en las colonias nuevos bailes y canciones, que a menudo se llevaban a España y se ponían allí de moda. (Henríquez Ureña, 1994, p. 66)

Por eso, fue en este mundo colonial que el barroco hispanoamericano creó sus propios matices, expresada en una cultura también diversa en la cual surgieron en la literatura personajes importantes en el escenario latinoamericano. Pues, como nos dice el autor: “Mundo barroco aquél, de riqueza fácil, de lujo y canciones; mundo que tenía mucho en común con el periodo barroco en que entraba Europa, pasado el auge del Renacimiento”. (Henríquez Ureña, 1994, p. 67).

Entretanto, dos de los clásicos españoles que nacieron en España, el Inca Garcilaso de la Vega y Juan Ruiz de Alarcón, no fueron atraídos por las nuevas corrientes. El primero se mantuvo en los ideales renacentistas y el otro fue guiado por las normas de simetría y unidad de tono. El Inca fue un escritor que cuya belleza de su prosa se sobre sale en aquella edad de excelentes escritores, siendo *Su primer Intento* (1590) una de las traducciones perfectas del Renacimiento. Después publicó *Los Diálogos*, en seguida *La Florinda* (1605). Sin embargo, los *Comentarios Reales* (1609-1617) fueron su última empresa, considerada la más grande y mejor de todas las obras sobre la historia antigua de América. Narra la historia del imperio Inca en una parte y en la otra, habla sobre los conquistadores.

En verdad, nunca se han dado como verídicas por la crítica moderna, las historias narradas por este escritor, pero de acuerdo con fuentes arqueológicas e históricas se probó que el cuerpo de su obra es verdadero. En Europa no fue comprendido ni valorado del todo las noticias sobre los pueblos Inca y Azteca. Ya en el siglo XVII hubo un intento de comprensión que perduró hasta la centuria siguiente, pero solamente en nuestros días se acepta mejor el concepto de la individualidad de estas culturas. Entonces, en palabras de Henríquez Ureña:

Las descripciones optimistas de Garcilaso, desechadas en un tiempo como fantásticas utopías, parecen hoy perfectamente admisibles en sus características esenciales. Muchos años de estudio y dedicación le permitieron recoger un vasto acervo de información, de fuentes indígenas y españolas, y una de sus mejores fuentes fue la palabra viva de los hombres y mujeres de su propia familia. (Henríquez Ureña, 1994, p. 70).

Sin duda, los escritos de Garcilaso representan la “emanación del espíritu indio” (Henríquez Ureña, 1994, p. 71). Por esto es considerado el “Heródoto de los Incas”, pues supo dar a esa civilización su verdadero espíritu.

Ya Juan Ruiz de Alarcón no poseía, así como Garcilaso, ningún antepasado indígena. Su obra muestra la influencia del medio nativo en que creció, la nueva sociedad de América hispánica. Dejó México con veinte años, estudió Leyes por ocho años en la Universidad de Salamanca en España y luego practicó en Sevilla, y después cinco años en México. Al contrario de Garcilaso que era mal visto por su descendencia, la desventaja de Alarcón era su aspecto físico, pero era considerado el “clásico de un teatro romántico” en la comedia española que había sido creada por Lope de Vega y sus compañeros antes que Alarcón la descubriera en México. Este escritor era una criatura típica de este periodo barroco que empezaba a dar sus brotes. Su comedia era moderadamente barroca en el estilo y algunas de sus obras, las primeras, no son sólo románticas, sino también extravagantes. Su estilo es límpido y conciso siendo mucho más epigramático que poético (Henríquez Ureña, 1994, p. 73).

Él también fue considerado por los eruditos alemanes Ferdinand Wolf y Fitzmaurice-Kelly, historiadores de la literatura, como, “menos nacional”, pero en palabras de Henríquez Ureña queda claro que “no es un español de España, sino un colonial; y un colonial de México, además, creado en una sociedad ya por entonces muy diversa a la de la madre patria. Ya hemos visto que la vida en México era, para las clases privilegiadas, una vida llena de entretenimientos, pero carecía de movimientos” (Henríquez Ureña, 1994, p. 73). Además de eso, este escritor poseía valores caballerescos muy característicos en la sociedad española en aquel entonces. El honor era uno de los principios fundamentales en la moralidad española. Por eso, no era un revolucionario, era simplemente un porfiado que pedía a los hombres que viviesen de acuerdo con la moralidad que profesaban. La nobleza era patrimonio del alma y no herencia accidental (Henríquez Ureña, 1994, p. 74).

Otro personaje importante para las letras en este periodo, fue sin duda Bernardo de Valbuena. Poseía el brillo y opulencia de que Alarcón necesitaba, era considerado “el primer poeta genuinamente americano” (Henríquez Ureña, 1994, p.75). Nació en España, pero desde muy pequeño fue llevado al Nuevo Mundo, recibió educación en la Nueva España. Al contrario de Garcilaso y Alarcón, Valbuena demostró ser un artista francamente barroco que pertenecía a una era de invención y poseía un genio también inventivo. En este mismo periodo, en España surgen diversos tipos de poesía, siendo El Culteranismo de Góngora, uno de los más famosos y brillantes.

En las palabras de Henríquez Ureña: “la principal contribución de la América española al barroco, en literatura, llegó a través de Valbuena. Su estilo es pródigamente ornamental, pero su estructura sigue siendo simple, como en la arquitectura barroca mexicana”. (Henríquez Ureña, 1994, p. 76)

El otro escritor, Antonio Vieira, conocido como el orador más elocuente de la lengua portuguesa, creció también en el Nuevo Mundo. Se estableció en Brasil, e ingresó en la Compañía de Jesús, consagrándose como educador y defensor de los indios, por los cuales ha conseguido el derecho de vivir libres y bajo el gobierno de sus jefes naturales y también la tutela espiritual de los jesuitas. En su obra también se mostró contra la esclavitud de los negros, desarrollando en “Sermão dos Cativos” argumentos emotivos y lógicos. Y contra la explotación de la colonia por la metrópoli hizo consideraciones importantes como: “La nube –dice- se hincha en Brasil y llueve sobre Portugal” (Henríquez Ureña, 1994, p. 77), en que critica toda salida de la riqueza proveniente de las colonias por medio del sudor y lágrimas de los vasallos. Su actitud, representó, según Afranio Peixoto, en Brasil una cobranza de conciencia de sí mismo. Antonio Vieira “es uno de los auténticos maestros de la prosa portuguesa...” (Henríquez Ureña, 1994, p. 78), su estilo es una mezcla del método escolástico y de giros claros y llenos de vida. La obra escrita de este autor está compuesta de muchos sermones y cartas y también escribió un tratado de oratoria.

Sin embargo, no se puede decir que fueron solamente hombres los escritores y poetas nacidos en el Nuevo Mundo. Existen referencias a muchas mujeres como Santa Rosa de Lima que escribió versos devotos, sencillos y dedicados; las peruanas Clarinda y Amarilis con un estilo menos rebuscado. En Bogotá, surge Sor Francisca Josefa de la Concepción, llamada “Madre Castillo” que escribió versos y una prosa en que hizo un relato de su vida religiosa.

Pero, como fue señalado por Henríquez Ureña (1994, p. 79) entre esas mujeres ninguna llegó a igualarse al genio y fama de la extraordinaria monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, llamada “Décima musa”. Su vida representó un caso especial de devoción al saber, aprendió a leer a los tres años y empezó a escribir versos desde muy pequeña. Ya a los catorce años se hizo famosa por su saber y por sus poesías y también por su belleza. Su deseo por el saber no le permitió pensar en el matrimonio debido a los deberes hogareños para una mujer en siglo XVII, “mejor era el claustro, tanto para la salvación del alma como para el ocio estudioso” (Henríquez Ureña, 1994, p. 80). Por eso, Sor Juana ingresó como de novicia en la orden carmelitana.

La monja era censurada por muchos de su propia tierra que dudaban de tanto saber en una mujer. Poseía un inmenso deseo por el saber y por la ciencia que resultaban en ella aun más que su talento literario. Defendía que las mujeres poseían tanto derecho a estudiar, así como los

hombres, y proponía una educación de las muchachas a cargo de mujeres adultas. Las referencias a esta escritora demostraron la tendencia al estancamiento que pareció inherente al nuestro conocimiento teórico tanto en España como en América española en el siglo XVII y poco podían contra los esfuerzos de una pequeña parte. Se puede decir que, de todos los contemporáneos de Sor Juana, ninguno le ha alcanzado a hacerle sombra en cuanto a su virtuosidad técnica, tanto españoles o americanos, pues sus versos ya demostraban con gran maestría la variedad del estilo poético que era observado en la fluidez de Lope, en el conceptismo de Quevedo y en el Culteranismo de Góngora y Calderón. (Henríquez Ureña, 1994, p. 83). Para Cabrales Arteaga (2009, p.164), Sor Juana Inés de la Cruz representa la primera gran figura de la poesía hispanoamericana y su obra lírica supone una perfecta asimilación de las diversas corrientes poéticas del Siglo de Oro español, compuso sonetos de honda inspiración barroca, como en el ejemplo abajo:

#### **A su retrato**

Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;

este, en quien lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/a-su-retrato/>)

En síntesis, se puede decir que juntos a estas grandes figuras literarias surgieron otras innumerables figuras, pero menos importantes, hombres y mujeres para quienes la literatura representaba un campo demasiado fértil. Se acostumbra decir que, en poesía, el gusto barroco, principalmente por la influencia de Góngora, ensombrecía la inteligencia de nuestros poetas e incluso en la misma prosa. Sin embargo, lo que hizo Góngora fue estimular la búsqueda de

relieve y color en las imágenes, la novedad en la combinación de las palabras en algunos de nuestros poetas.

En España el barroco fue sustituido por la escuela prosaica de Gerardo Lobo. En Francia e Italia llegó, posteriormente, el neoclasicismo académico. Pero en las colonias se conservó la tradición barroca. Después, la escuela neoclásica fue imponiéndose poco a poco en América hispánica, pero más lento que en España y Portugal. En este momento surgen escritores como Rafael Landívar, el poeta guatemalteco, que es el primer poeta considerado el maestro del paisaje, rompiendo con las tradiciones renacentistas, descubriendo los rasgos de la naturaleza en el Nuevo Mundo, con su flora y fauna, campos y montañas, lagos y cascadas. Se puede afirmar que, en este periodo, surge en la poesía un sentimiento de defensa y exaltación de la naturaleza y sus pueblos nativos. Como en Brasil, por ejemplo, que produjo una escuela con poetas que escribieron sobre asuntos nativos, un sentimiento “nativista”, nutrido por el amor por la naturaleza, la defensa de la colonia contra la madre patria. Sentimientos que ya podían ser observados en los primeros Sermões del padre Vieira, en Fray Vicente de Salvador en La “História do Brasil” y en las sátiras de Gregorio de Mattos. El nativismo era un rasgo distintivo de esas escuelas épicas (Henríquez Ureña, 1994, pp. 88-89).

Por todo lo expuesto es notable y bastante visible que, en el Nuevo Mundo, además de las riquezas producidas por las colonias y de todo periodo esplendoroso que han alcanzado, surgieron muchos importantes escritores que enriquecieron nuestra literatura. Entretanto, desde un punto de vista intelectual, los hombres que se destacaron en nuestro “Siglo de las Luces” fueron hombres de ciencia como los matemáticos Carlos de Sigüenza y Pedro de Peralta Barnuevo. Los dos gustaban de la literatura y escribieron poesía barroca. Muchos de esos autores hicieron contribuciones importantes a la ciencia descriptiva y hasta el peruano Pablo de Olavide, que no era un hombre de ciencias, pero de conocimientos amplios, llegó a alcanzar éxitos en la vida pública. En otras palabras, percibimos como fue fructífera la producción artística en ese periodo en las colonias, hubo un surgimiento de muchos escritores, que no podríamos hablar de todos aquí en este pequeño repaso de las condiciones en que se estableció el estilo barroco en el Nuevo Mundo.

Para finalizar este breve recorrido histórico del arte barroco en España y la América hispánica, se puede decir que en la arquitectura los estilos continuaron siguiendo el estilo europeo, primero la transición isabelina del estilo gótico al renacentista, después el plateresco, en seguida las formas clásicas de Herrera y Siloe y, por último, el barroco que se mantuvo por dos siglos. Pero, hasta fines del XVI, ya podríamos encontrar maestros constructores nacidos

en el Nuevo Mundo y surgen, por entonces, innovaciones en el campo de la arquitectura. En el decir de Henríquez Ureña:

Y luego el barroco se convierte en el estilo característico de la América hispánica. Se desarrolla y crece cuando la inspiración arquitectónica va adelgazándose en España, cuando allá empieza a escasear la riqueza, lo mismo la de la Corona que la privada, en tanto que las colonias mantienen su opulencia o comienza a alcanzarla. Hacia 1700 el barroco hispanoamericano ya es un ultrabarroco... (Henríquez Ureña, 1994, p. 95).

En México, por ejemplo, se ha dicho que están los cuatros obras más representativas del barroco en el mundo. En Brasil, se percibe que nunca se alejó de la arquitectura hermosa de Portugal.

## **2. EL HÉROE Y EL ANTIHÉROE EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: LA NOVELA DE APRENDIZAJE**

### 2.1 La presencia del héroe en los estudios literarios latinoamericanos actuales

En primer lugar, es importante señalar que los estudios sobre el héroe en la literatura latinoamericana más recientes no son abundantes. Según Claudio Maíz (2013, p. 951), quien ha realizado un esfuerzo al estudiar el tema fue el crítico chileno Luis B. Eyzaguirre en su libro *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX* (1973). Sin embargo, lo que es más relevante para Maíz en el estudio de Eyzaguirre es la escasa atención que ha sido dada al héroe después de este libro.

El principal propósito del crítico chileno en su estudio era, según Maíz, poner de relieve dentro del contexto social de su tiempo y a través de la indagación sobre el hombre dentro del mundo novelesco el tema de “los desvelos del novelista por sus creaturas” (Maíz, 2013, p. 951). No obstante, esta era una preocupación que no era compartida solamente en hispanoamericana, sino en la novela general de aquel entonces. Por eso, la visión sobre el papel del héroe, o el hombre dentro de las nuevas narrativas literarias en Hispanoamérica y el resto del mundo, ha cambiado. Ahora, de acuerdo con la visión de Eyzaguirre “En la novela de hoy, -escribe el crítico- así en Hispanoamérica como en el resto del mundo, se vive un momento en el que la visión trágica de los destinos del hombre tiene plena vigencia” (Maíz, 2013, p. 951 apud Eyzaguirre, 1973). En este sentido, Díaz apunta que para el crítico chileno los protagonistas de la nueva novela en Hispanoamérica, que estaba en vigor en aquellos años, estaban insertos en

este panorama en el cual en la nueva novela conducía a los héroes novelescos a vivir situaciones extremas, siendo compelidos a echar mano a fuerzas inexistentes y hallando defensas contra los máximos desafíos. Entonces, no caben dudas que estamos frente a una nueva épica, pero con un sentido más moderno y, sobre todo, asumiendo un especial compromiso social, siendo que uno de los escritores que defendió estas nuevas posibilidades épicas de la nueva novela hispanoamericana fue, según Maíz, Alejo Carpentier, quien dice:

Pero esto no quiere decir que la novela, en general, esté en crisis. Está en crisis donde se la somete a los viejos módulos. Está viva, y bien viva, por el contrario, donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, del tiempo que les es posible asir. (Maíz, 2013, p. 952 apud Carpentier, 1971, pp. 161).

Entretanto, se percibe que en la serie literaria la observación sobre la naturaleza del héroe en la nueva novela está inserta y describe una curva que va en el horizonte del contexto histórico-político desde los años de 1960-1970 hasta nuestros días. Dicho de otra manera, la visión del hombre en la nueva novela ya no es únicamente trágica o épica como dice Carpentier; ahora en las poéticas surge un haz variado de perspectivas en que el héroe aparece despojado de aquella aurea sobrehumana procedente, haciéndose más humano. De ahí surgen muchos personajes novelescos que se apropian del hombre histórico sin someterle al aura heroica.

En este sentido abundan los “perdedores” en las narrativas latinoamericanas, pero para comprender mejor la abundancia de estos, hay que hacer una mirada antes sobre la heroicidad que impregnó las narrativas del “Boom”<sup>8</sup>, pues esto se hace necesario una vez que posibilita la comprensión sobre los cambios observados en las poéticas narrativas actuales y todo el rechazo visto hacia aquellas anteriores. Sin embargo, además de actualizar nuestra mirada sobre las poéticas, Díaz nos dice que también es necesario hacer una revisión de los contextos en que esos fenómenos novelescos han tenido lugar (Díaz, 2013, p. 952).

---

<sup>8</sup> El término “boom” hace referencia al éxito editorial que logró la narrativa hispanoamericana (en especial la novela) en el ámbito literario continental y mundial. Los autores adquirieron fama universal y dos de ellos fueron laureados con el Premio Nobel de Literatura: Miguel Ángel Asturias (en 1967) y Gabriel García Márquez (en 1982). Muchísimas obras de estos destacados autores han sido traducidas a las más importantes lenguas actuales. Antes del boom, la literatura hispanoamericana había ofrecido un importante despliegue de obras de gran calidad en la poesía a través del modernismo. En el ámbito narrativo será con el boom que la literatura hispanoamericana llegue a un “periodo de oro”. Las obras destacan por una notable calidad artística de la narrativa, tanto en contenidos temáticos cuanto en técnica narrativa. En: Literatura Hispanoamericana. **BOOM HISPANOAMERICANO**. Disponible en: <https://juglarmoderno3.wordpress.com/boom-hispanoamericano/> Sobre el Boom también se puede consultar la obra de Oviedo en: OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 4. De Borges al presente**. Edit. Alianza, Madrid, 2001, p. 300.

Entonces, podemos decir que ese contexto en que la narrativa latinoamericana logró imponerse en el ámbito internacional hacia los años 1960-1970 está dentro del periodo de la Guerra Fría, que empezó con la Revolución cubana en América Latina y tuvo un preludio con la intervención norteamericana en Guatemala (1954). Lo que es importante señalar es que en este periodo hubo cambios en los campos políticos y culturales que llegaron a estrecharse hasta la fusión. Y el papel del escritor en este periodo también ha cambiado, pues en el espacio literario se percibe la conversión del escritor burgués en un intelectual comprometido, o sea, su papel es redefinido si lo pensamos con relación a las novelas anteriores de las primeras décadas del siglo XX. Ahora el escritor, según Jean Franco, se erige como un guía de lecturas que introduce teorías, textos críticos que influyen sobre la manera de cómo sus obras deberían ser leídas, de cómo la historia podía ser entendida y qué valorización debía ser dada al lenguaje (Maíz, 2013, p. 953 apud Franco, 2003). Sin embargo, la influencia de los escritores no estuvo presente solamente en el campo cultural, sino que también ocuparon el papel de mentores en el campo político, asumiendo un liderazgo moral gracias a la relación entre cambios sociales y narrativas de la identidad.

Todo esto, traduce el nuevo momento de la nueva épica en que el escritor es visto como héroe y la historia como una aventura épica y así, todos estos elementos sumados a los máximos desafíos que los personajes de la nueva novela son sometidos, completan ahora el cuadro que es interesante describir en las narrativas actuales.

Adoptando una visión más moderna, se puede decir que hoy ya no hay lugar para la épica, pues ya no hay más espacio para los héroes, por lo menos como fueron gestados en las narrativas de la historia americana en determinado periodo. Lo que existe hoy es una tradición historiográfica constante con el propósito de “deshumanizar a los héroes”, esto es, transformarlos en seres más humano y sujetos a todos los problemas y dificultades enfrentadas por los hombres de la sociedad actual. Siendo que la transmutación del hombre en sustancia divina no constituía solamente un fenómeno literario, pues los héroes pasaron a ocupar, por medio de un proceso más complejo el papel de “padres de la patria”. En otras palabras, los estudios sobre el género épico poseen un sentido apenas histórico, pues en el presente ya no constituye un género realizable, salvo si orientamos nuestra mirada al lenguaje cinematográfico, pues la literatura ha cedido lugar hace tiempo a la producción del relato épico al cinematográfico. En este espacio, se realiza una épica que para la literatura resulta ahora bastante candorosa (Maíz, 2013, p. 955).

De manera general se puede ver que en las narrativas actuales latinoamericanas ya no existen los personajes que triunfan: existen los héroes que sufren un proceso de mutación que

es concomitante con el eclipse de muchas utopías. Lo que vemos en estos nuevos personajes de la novela actual es el desencanto, el sentimiento de la derrota, el cinismo o la resistencia. Por eso, como señala Maíz:

Si la Modernidad se interpone entre la épica y la novela, el sentido último de esta transformación está refrendado por el reconocimiento de la derrota, del fracaso ya que en ello radica la única posibilidad para la esperanza [...] Las novelas que nos interesan pertenecen a otra “familia”, en las que las historias han desmantelado la intangibilidad del héroe (en tanto autor o personaje) de los años 60 y 70 del siglo XX, y en su lugar – dicho en términos generales – aflora una narrativa orientada a la incorporación de la figura del derrotado, del antihéroe, del que nos aspira desafiar su destino y si lo hace no lo hará con aquellos recursos que probaron ser conducentes al fracaso. (Maíz, 2013, p. 957).

En resumen, de acuerdo con las postulaciones de este autor, estamos frente a un nuevo personaje novelesco que dejó de ser tratado en las narrativas latinoamericanas como un ser con rasgos semejantes a los de los dioses. La nueva novela representa así el fin de la utopía, la declinación del héroe que ahora asume el papel de un antihéroe, consagrándose como un personaje con rasgos opuestos a los que eran naturales a los personajes de las antiguas epopeyas que, para Bajtín, “son más antiguos que la escritura y el libro” (Maíz, 2013, p. 956 apud Bajtín, 1989). Al contrario, la novela es un género más reciente. Sin embargo, aun apoyado en el género novelesco, en otra parte de nuestro texto dedicaremos nuestra atención al antihéroe presente, sobre todo en las novelas picarescas.

## 2.2 El antihéroe en la novela picaresca

Para hablar de este personaje novelesco que presenta características totalmente opuestas a los héroes que comúnmente fueron y aún son vistos como seres dotados de poderes sobrenaturales y que marcaron las narrativas antiguas como las epopeyas, conviene, en primer lugar, destacar el alcance y algunos conceptos importantes sobre el origen y la propia confusión que ha generado el término “pícaro” o “novela picaresca”.

Para empezar esta discusión, se puede decir que la novela picaresca es un fenómeno que al principio es un género típicamente español, entretanto si nos atenemos solamente al ámbito de España en los siglos XVI y XVII, este concepto de novela picaresca es impreciso, pues fue y continúa siendo empleado con respecto a un cuerpo heterogéneo, sobre lo cual la crítica especializada no está de acuerdo. En palabras de Caravaggio, durante mucho tiempo sólo se dedicó una atención marginal a esto problema, siendo menor al que se daba a tan controvertida etimología del término “pícaro” que, según el mismo autor:

La etimología de la palabra pícaro ha hecho correr mucha tinta. Actualmente hay acuerdo en estimar que la aparición y el desarrollo del vocablo en cuestión, ente 1540 y el final del siglo XVI, fueron favorecidos por la existencia anterior, en castellano, de varios derivados formados de la raíz pic- (de ahí, el verbo picar), muy expresivos. Por otra parte, parece innegable que, en esta designación nueva de ciertos personajes considerados inferiores o marginales, haya intervenido la mala reputación de los picardos (y todavía más la de los flamencos, sobre todo a partir del momento en que éstos se rebelaron contra la autoridad del Rey de España). [...] Conviene luego, destacar el interés de los contextos en que aparece la palabra en esos primeros testimonios: se utiliza, en efecto, como término de injuria, cercano a designaciones igualmente degradantes, muy reveladoras de algunas fobias sociales (equivalentes de “haraganes”, “vagabundos”, “bellacos”, “canallas”, “rufianes”, etc.) y funciona como antónimo de “cortesano” (en el sentido de “persona distinguida”. También de manera relativamente precoz es objeto de una especialización en la forma de *pícaro de cocina*, *pinche*. (Canavaggio, 1995, p. 25).

Por lo tanto, en las novelas picarescas sobresale la figura de este personaje, un antihéroe, un pícaro, que presenta todos estos rasgos característicos y definidores de su personalidad en las narrativas de este género. Sin embargo, ¿cómo o por qué surgió en España este personaje que hizo que este género fuera considerado típicamente español?

Los motivos que llevaron a justificar que la literatura picaresca representa un fenómeno típicamente hispánico es un problema que ha sido muy discutido y trabajado. Sin embargo, las principales explicaciones indican que las crisis que afectaron el despoblamiento del campo y que multiplicó en el siglo XVI el número de vagabundos no fue un problema que afectó solamente a España, o que la afectó más severamente que a los países vecinos. Lo que esa crisis provocó fue el surgimiento de una literatura que pasó a informar sobre la vida y las costumbres de los ladrones y dar claves para entender su jerga. En tanto, una mejor explicación para entender por qué España se apartó del resto de Europa creando el modelo picaresco es otro factor de crisis, que es la exclusión a que fueron sometidos los cristianos nuevos de origen judío en los siglos XVI y XVII. Siendo estos fenómenos de grande incidencia en la vida económica y en las relaciones sociales, reflejándose en la producción cultural. (Caravaggio, 1995, p. 51).

Ortega también señala algunos hechos históricos y sociales que explican por qué la novela picaresca es considerada un género de invención española. Entre ellos destaca el carácter verosímil y realista que fue una reacción contra las exageraciones fantásticas de las novelas de caballería de moda en aquel momento en España. También la obra *Lazarillo de Tormes* se inscribe en el marco de las ideas del erasmismo y de la contrarreforma, oponiéndose a los argumentos irracionales, artificiosos o inmorales de los otros subgéneros narrativos del periodo renacentista. Otro factor fue que en las principales capitales de España abundaron los mendigos, indigentes y jóvenes huérfanos abandonados como consecuencia de las constantes campañas

militares de la monarquía y de la creciente emigración masculina a América. De igual manera, se ha pretendido ver por medio del género, la expresión de una rebeldía y protesta llevada a cabo por los cristianos nuevos de origen judío contra la discriminación que sufrían en esta sociedad española del Siglo de Oro (Ortega, 2009, p. 102).

En este sentido, es en las novelas picarescas es el espacio donde surgen estos personajes, el antihéroe, el pícaro, figura que representa en este género a los sujetos que pasaron a ser retratados en las narrativas del aquel entonces como personajes señaladamente contrarios a los ideales del hombre cortesano.

Ahora bien, se puede considerar que las fechas más probables del surgimiento de este género y que es más comúnmente aceptada, comprende el periodo que va de 1550, (fecha que es la más probable a la primera edición de la novela picaresca *La vida de Lazarillo de Tormes*), a 1646, (fecha de la publicación de *La vida de Estebanillo González*). Lo que es importante observar es que a la aparición del Lazarillo le siguió un vacío de casi medio siglo, siendo que después de la publicación de la primera parte de la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, se observa un periodo de efervescencia. Siendo este autor el primero en hacer uso otra vez de la forma de la autobiografía de un ser vil, que era representada de modo realista (Caravaggio, 1995, pp. 24-25).

Sin embargo, no nos ataremos a la descripción de todas las obras pertenecientes o por lo menos encuadradas en este género, pero cabe mencionar un pequeño recorrido histórico de producción de estas obras, que a nuestro ver son importantes, y que después de la publicación de Lazarillo han surgido. Así, de 1604, año de la publicación de la segunda parte de la *Vida de Guzmán*, se registran por otro lado *La vida del Buscón llamado don Pablos* (1626), de Quevedo, y *El Guitón Honofre* (1606), de Gregorio González. Enseguida, en 1605, aparece *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, a que siguió algunos meses de distancia de la primera parte de *Don Quijote*, que en el capítulo XXII de esta obra se hace una alusión a todos los libros ya escritos o que se inscribirán algún día sobre el género de *La vida de Lazarillo de Tormes*. También existe una referencia a una novela llamada *Rinconete y Cortadillo* (*Novelas Ejemplares*, 1613), de Cervantes, que ejemplifica el interés con que él seguía el desarrollo de este género naciente. (Caravaggio, 1995, p. 24).

Entretanto, para nuestro estudio, la obra que se encuadra en el género novela picaresca y que será utilizada en parte en este trabajo es la obra anónima *La vida de Lazarillo de Tormes*, obra en que está presente nuestro antihéroe y sobre el cual haremos un pequeño estudio comparativo con otro personaje de una novela brasileña, a saber: *Macunaíma* de Mario de Andrade, novela sobre la cual hablaremos en el capítulo siguiente. Ahora, es importante señalar

algunos conceptos sobre la obra *Lazarillo de Tormes* y principalmente, hablar sobre el pícaro o antihéroe en esta novela.

Pero, antes es importante mencionar que fue a lo largo del siglo XVI que se produjo en toda Europa la definitiva consolidación de la novela que sustituyó a los viejos cantares y también a los cuentos que hasta aquel momento era la representación de que se consideraba la épica o narrativa. Mientras tanto, ya en la segunda mitad del siglo XV encontramos algunos ejemplos de largos relatos en prosa como las novelas de caballerías y las novelas sentimentales. Sin embargo, la novela moderna aparece en el siglo XVI, y algunas razones representan ese despegue con los modelos anteriores, como, por ejemplo, la difusión de la imprenta que permitió la edición de libros en las principales capitales, por eso hubo impresos conocidos en Burgos, Sevilla, Valencia, Salamanca, Valladolid, Segovia y Madrid. Otro motivo fue el creciente aumento de la población en las ciudades, favoreciendo el comercio y la difusión del libro. También, el ocio o tiempo libre fue un factor que afectó la población urbana, principalmente, favoreciendo la lectura de las novelas como medio de entretenimiento y diversión (Ortega, 2009, p. 99).

Ortega elabora un cuadro en que presenta de manera muy sucinta y clara algunos tipos de novelas renacentistas con sus características principales, a ver:

GÉNEROS	TEMAS	ESTILO	OBRAS
<b>Novela de caballerías</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aventuras fantásticas de un caballero. Lugares exóticos. Amor idealizado de una dama. Riqueza argumental.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuidado y arcaizante</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reediciones del Amadís de Gaula</li> </ul>
<b>Novela Sentimental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amor idealizado entre un caballero y una dama. Ambiente cortesano. Escasa acción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retórico, artificioso y arcaizante</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proceso de Cartas de Amores (Juan de Segura)</li> </ul>
<b>Novela Pastoril</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amor idealizado entre cortesanos con apariencia de pastores. Debates en torno al amor. Escasa acción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Máximo artificio. Cultismos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Diana (Jorge Montemayor). La Galatea (Cervantes).</li> </ul>
<b>Novela morisca</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amor idealizado entre personajes moros y cristianos. Ambientada en Andalucía o norte de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sencillo, pero muy cuidado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa (Anónimo).</li> </ul>

	África. Riqueza argumental.		
<b>Novela griega o bizantina</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amor idealizado entre jóvenes, separados por algún accidente. El viaje como hilo narrativo. Aventuras y gran riqueza argumental.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cierta complejidad formal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Persiles y Segismunda (Cervantes) El peregrino en su patria (Lope de Vega)</li> </ul>
<b>Novela picaresca</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Autobiografía de un pícaro. Máximo realismo. Riqueza argumental. Final antiheroico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llano, coloquial y realista</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lazarillo (Anónimo). Rinconete y Cortadillo (Cervantes)</li> </ul>

De todos estos tipos de novelas señaladas por el autor arriba, podemos decir que solamente dos son creaciones españolas: la novela morisca y la novela picaresca. Pero para nuestro estudio interesa solamente esta última.

Por eso, de todos estos tipos que fueron expuestos por el autor, la novela picaresca constituye el único tipo de origen español y carácter realista. En ella, percibimos algunos rasgos característicos de esta novela, cuyo principal representante del género que surgió en nuestras letras es la obra *Lazarillo de Tormes* (1554) en que, por medio de la lectura de sus páginas se identifican los rasgos que la caracterizan. Rasgos estos definidos por Ortega (2009, p. 101) como:

- **Narración autobiográfica:** Es el propio pícaro, de ahí el nombre novela picaresca, personaje adulto que describe en primera persona el relato de su vida que va desde sus orígenes hasta la situación presente.

- **Protagonista antiheroico:** Posee origen familiar deshonoroso, su padre es un ladrón y condenado, en su infancia es obligado a servir a varios amos debido a su pobreza, utiliza su ingenio por medio de trampas y engaños para sobrevivir, son las tretas o “picardías”. Es un personaje que sufre maltratos, hambre y muchas privaciones.

- **Servicio a varios amos:** Durante su vida sirve a varios amos como criado, entre ellos escuderos, ciegos, clérigos o caballeros que el pícaro conoce y con los cuales vive y lleva a cabo una divertida y despiadada crítica a algunos tipos de aquella sociedad.

- **Final desgraciado:** El pícaro no se integra en la sociedad, por eso, debido a las murmuraciones en torno a su honra y sobre las acciones de la justicia son motivos que le impiden de realizarse plenamente.

- **Carácter realista:** La acción se desarrolla en lugares conocidos como Salamanca, Maqueda, Toledo y en un tiempo concreto en que los hechos reflejan el modo de vida de la época. Se utiliza un lenguaje llano y directo con uso de muchas expresiones populares.

De esa manera, podemos decir que la obra *Lazarillo de Tormes* introduce el género novela picaresca, representando la novela realista y crítica del siglo XVI. La obra está narrada en forma de carta autobiográfica en que el narrador protagonista se dirige a “Vuestra Merced” narrando todo que ocurre en su vida. El *Lazarillo* es una obra anónima, cuya versión más antigua conservada es de la fecha de 1554, con el título de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. En la literatura picaresca nace un héroe que presenta una personalidad contraria a los héroes idealizados en las novelas pastoriles y relatos caballescicos que se constituye en un nuevo protagonista anti heroico y real, que se mueve dentro de la narrativa por ambientes conocidos, vulgares y miserables.

Con relación a la estructura de *El Lazarillo*, como ya fue dicho anteriormente, está narrada en primera persona, en forma de carta autobiográfica en que el protagonista Lázaro relata su vida desde el inicio de la novela. La obra cuenta con un prólogo, en el cual el autor justifica el propósito de la misma, y siete tratados, en los cuales son relatados todas las experiencias y peripecias vividas por el personaje central. Ese personaje, el protagonista Lázaro, es un antihéroe por su origen social y por el modo en que vive, presenta una evolución de su personalidad a medida en que reacciona al medio en que está inmerso.

La novela picaresca presenta un carácter de aprendizaje, relacionada al desarrollo del personaje principal como resultado, en la fase adulta, del reflejo de sus vivencias anteriores. Todo ese proceso de aprendizaje es vivenciado por el antihéroe de forma irónica, denunciando la corrupción de su inocencia en fase infantil. En cuanto al estilo de la obra, *El Lazarillo* presenta un lenguaje simple, natural y coloquial, predominando lo que Lázaro llama “estilo grosero”, con un tono realista y lleno de refranes populares que confieren a la novela un carácter verosímil.

El héroe o antihéroe presente en estas novelas, presenta una personalidad totalmente opuesta a la de los héroes de las novelas de caballería. Es un momento que corresponde en España a uno período de transición entre el Barroco y el Renacimiento, y en que la literatura pasa a servir como instrumento de denuncia social de una sociedad fragilizada, marcada por la desigualdad y por la degradación de valores morales. Todos estos aspectos son reflejados en nuestro antihéroe y demás personajes presentes en la obra *El Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, considerada la principal novela representante de este género. En ella,

percibimos que el pícaro, antihéroe novelesco, demuestra a través de sus sucesivas lecciones, un realismo característico de ese tipo de personaje, conforme indica Correa:

El héroe de la picaresca pronto se da cuenta, por consiguiente, de que está frente a un mundo hostil que se halla dominado por el engaño y las burlas despiadadas. En lo sucesivo, su trayectoria se hallará marcada por el signo de la disimulación y del fraude. Tal será su respuesta a las lecciones de iniciación en la realidad desnuda y a la conciencia de su ascendencia familiar indigna. Su vida bordeará siempre el mundo de la delincuencia (Gustavo Correa, 1977, p.78).

Por eso, de acuerdo con lo que fue expuesto anteriormente por el autor, ya podemos desprender de ahí algunas características marcadamente presentes en ese género literario. Observamos que, el personaje principal es el pícaro, de donde nace el término “picaresca”. El antihéroe presente en estas novelas está inmerso en un mundo hostil, dominado por el engaño, por las sátiras; es un individuo disimulado, que posee conciencia de su descendencia familiar indigna, y su vida bordeará siempre el mundo de la delincuencia.

Además de esas características podemos apuntar otros elementos distintivos de la novela picaresca, como: tono irónico, crítica social, tiempo retrospectivo en que el narrador-personaje narra su historia desde un tiempo pasado, discurso ideológico implícito, problemática de la moralidad en que algunas obras picarescas parecen proponer una moral final, traición recíproca, tanto del personaje sobre la sociedad cuanto de esta sobre el personaje: el humor, el disface, con el que el protagonista siempre intenta mostrar lo que no es, con sus esperanzas y ambiciones de ascender socialmente y mejorar su estado financiero (Cohen, 2008, p. 05).

Cohen apunta aun que además de esas características explícitas, la novela picaresca presenta otras implícitas, no dichas, que al ser identificadas y analizadas en la obra permiten acceso a subtextos que revelan otros aspectos como la búsqueda del individualismo; pues el pícaro busca identificarse, a lo largo de su camino en la obra y dentro de la sociedad de su época. La figura del padre está relacionada a la orfandad, a un proceso de emancipación y desenvolvimiento personal, en que el individuo deja la protección parental muy temprano, representando un estado de evolución del protagonista que debe aprender a sobrevivir de una manera distinta a la de los otros. El ejemplo es nuestro antihéroe *Lázaro* que desde tan pequeño tiene que aprender a sobrevivir solo. (Cohen, 2008, p. 13).

Sin querer agotar esa breve discusión, el análisis de la personalidad del antihéroe en la novela picaresca *El Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, revela como ese personaje construye su carácter dentro de la obra a partir del análisis de su estadía con los diversos amos que servía dentro de los diversos tratados que componen la novela. Sin embargo,

para el estudio propuesto, utilizaremos apenas un tomo de la obra, que es el Tratado Primero “Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue”, a partir del cual haremos un análisis comparativo con otro personaje de una novela brasileña, que es el personaje malandro *Macunaíma* de Mario de Andrade (1928), siendo que en esta obra también elegimos una parte para nuestro estudio, a saber, el capítulo I “Macunaíma”, cuya obra y autor serán tratados con más especificidades en el capítulo siguiente.

### 3. MARIO DE ANDRADE: MACUNAÍMA Y EL MODERNISMO BRASILEÑO

El escritor brasileño Mario de Andrade publicó en 1928 la novela intitulada *Macunaíma: Un héroe sin carácter*, esta obra está inserta dentro del movimiento vanguardista brasileño que con relación a la prosa novelesca buscó alejarse de la prosa occidental y hasta de las letras nacionales, pues desde el siglo XIX los modelos literarios provenían de países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos, aunque cuando los protagonistas de las novelas de algunos escritores como José de Alencar, Machado de Assis y también Lima Barreto intentaban ser absolutamente brasileños. Pero sus protagonistas pertenecían a un Brasil que poseía los ojos fijos en el hemisferio norte y se encontraba buscando una identidad nacional (Nitschack, 2016, p. 20). Por lo tanto, este personaje creado por Mario de Andrade, nació dentro de la selva amazónica y debe su origen al movimiento vanguardista, sobre todo al futurismo en que este autor aborda con generosidad, y también al interés que algunos etnólogos poseían por las culturas primitivas. *Macunaíma*, como personaje literario tiene como madre los mitos indígenas y como padre el movimiento vanguardista brasileño que en la Semana de Arte Moderna (Semana de Arte Moderno)<sup>9</sup> de 1922, intentaba alcanzar a uno público más amplio.

Es importante señalar que fue en São Paulo donde se realizó esa Semana de Arte Moderna por motivo del centenario del país, y además de Mario de Andrade, participaron otros personajes destacados en el movimiento vanguardista brasileño, como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia y pintoras como Anita

---

<sup>9</sup> Realizada en febrero de 1922, en São Paulo, representa un marco en el arte contemporáneo del Brasil. Tuvo una doble función: primeramente, fue una especie de inventario de lo que los jóvenes hacían en materia de literatura, música, escultura, arquitectura; en seguida fue una especie de manifiesto vivo de que existía un nuevo espíritu en las artes brasileñas. La exposición de pinturas de Lasar Segall y de Anita Malfatti, de importancia histórica incontestable en la revelación del gusto moderno entre nosotros, sirvió para agrupar los pioneros del movimiento y dirigir, en el curso de la polémica motivada, la inquietud estética de que estaban poseídos Mario y Oswald de Andrade, entre otros. En: JOZEF, Bella. **CARACTERIZACIÓN DEL MODERNISMO BRASILEÑO: POÉTICA Y LENGUAJE**, p. 4. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI7374110097A/24974>>.

Malfatti, Tarsila do Amaral y el compositor Heitor Villa-Lobos. Siendo que estos luchaban por un arte que representase la auténtica brasilidad (Nitschack, 2016, p. 20), o sea, una forma de vida cuyo objetivo era lograr una modernidad con raíces brasileñas con ideas y materiales producidos en el propio país.

Según Bella Jozef, el modernismo brasileño nació y se desarrolló en un diálogo permanente y una confrontación receptiva y comprensiva con las matices de las corrientes vanguardistas europeas. De esa forma, el nacimiento del modernismo en Brasil fue traducido por la movilización teórica y práctica de los elementos renovadores de las vanguardias hasta la culminación en la Semana de Arte Moderno. De acuerdo con la autora, hay dos aspectos fundamentales de la vanguardia en el modernismo que es, un agente de ruptura de los medios tradicionales de expresión, como por ejemplo la cotidianidad como una forma de recusa a la idealización de lo real; y el otro aspecto es el movimiento de renovación del pensamiento brasileño por medio de la renovación del lenguaje, con un esfuerzo de actualizar el lenguaje brasileño con relación al mundo contemporáneo, esto es, universalismo de expresión, y como una conciencia inmediata del nacionalismo, una conciencia creadora nacional. Momentos que según la autora, volvernó hacia nosotros mismos, valorando el pueblo y la tierra de la realidad brasileña. (Josef, pp. 100-101).

De esa forma, partiendo de las ideas vanguardistas de que se hizo en Europa, había una intención de hacer una renovación artística en Brasil, mientras tanto, esa renovación se haría solamente por medio de una actualización del lenguaje. Sin embargo, de acuerdo con Bella Josef, fue a partir del simbolismo que nuestros poetas comenzaron a frecuentar con asiduidad y sacar provecho a los autores de vanguardia, trayendo una lección de formas útil al adiestramiento técnico del arte poético en Brasil. Por eso, con el modernismo se consolidó una conciencia poética fundada en los valores del lenguaje como expresión creadora del hombre, enfocado en una dimensión de mayor objetividad semántica, de una más nítida índole reveladora del ser nacional.

Entonces, estas ideas de carácter vanguardista surgieron y fueron expresadas en los manifiestos revolucionarios de 1922. Por ejemplo, los jóvenes de la revista *Klaxon* ven en la obra de arte un motor lírico, siendo su lente transformadora de la naturaleza. En el manifiesto *Pau Brasil* de Oswald de Andrade se dicta como principio la síntesis, el equilibrio y la invención, en él se habla por primera vez en la poesía de exportación. Después el *Manifiesto antropofágico* del mismo Oswald, expresa una filosofía de autenticidad brasileña, defendiendo una conciencia participante (Josef, p. 101). Estos elementos de renovación del lenguaje y la

búsqueda por la autenticidad brasileña también pueden ser observados en la prosa de autores como Mario de Andrade.

En la obra de Mario de Andrade, *Macunaíma*, se radicaliza lo que encontramos en las primeras manifestaciones de la literatura brasileña del siglo XIX. Como, por ejemplo, el personaje Leonardo, protagonista de la obra *Memorias de un Sargento de Milicias* (1852- 1853) de Manuel Antônio de Almeida, no representaba un buen ejemplo de fortaleza de carácter. Esto y otros ejemplos de personajes como Bras Cubas y Quincas Borba en las novelas de Machado de Assis (1881), o en Bento, en la novela *Dom Casmurro* (1899), se presentan también como personajes que no se destacaron por poseer un carácter firme. Esto sugiere que en aquella sociedad brasileña no había espacio para personajes con caracteres enérgicos, con excepción de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto (1915), que poseía una grand fortaleza de carácter, pero esto representó su perdición. (Nitschack, 2016, p. 21). Por eso, estos fenómenos no son válidos solamente para Brasil, sino que para la modernidad y las novelas en general, pues por medio de la lectura de éstas se percibe que el único que puede mantener la idea o la ilusión de ser un héroe es el lector, pues como afirma Nitschack: “La novela como género literario convierte al lector en un potencial héroe. En la mayoría de los casos, sus propias figuras son rebajadas a protagonistas poco ambiciosos y, con frecuencia, incluso antihéroes, como la crítica literaria nos ha mostrado” (Nitschack, 2016, p. 22). Por eso, en palabras del crítico, el lector se convierte en un héroe que alberga la esperanza de calentar su vida que se congela al abrigo de una muerte, de la que lee y la novela mata lentamente a su héroe, lo desilusiona, lo conduce a la desesperación, al aburrimiento infinito o al cinismo, como ejemplo en las novelas de formación (*bildungsroman*)<sup>10</sup> cuyos protagonistas se asemejan a la mayoría de los héroes novelescos.

Sin embargo, podríamos preguntarnos, ¿qué podría quedar del héroe de la novela de formación bajo un cielo tropical? O ¿qué podría pasar con ello en un ambiente diferente y condiciones diferentes? Lo que Nitschack afirma es que las diferencias con los países de origen de este género no son tan atribuibles a la fauna y flora, sino a las prácticas esencialmente diferentes de una sociedad colonial con formas de producción y administración y sus relaciones

---

<sup>10</sup>El término alemán *bildungsroman* se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o novela de aprendizaje, incluso como novela de autoformación. El término *bildungsroman*, que es el aceptado por la mayoría de los autores, fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat. El éxito de tal neologismo se debe, sin embargo, a Wilhelm Dilthey en 1870, quien lo utiliza para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*. En: GALLEGO, Manuel López. **Bildungsroman. Historias para crecer**; p. 2. Disponible en: file:///C:/Users/cliente/AppData/Local/Temp/Dialnet-BildungsromanHistoriasParaCrecer-4659311.pdf

jurídicas, como en el caso de Brasil que es marcado con gran diferencia como una sociedad con una economía basada en la esclavitud hasta 1888. (Nitschack, 2016, p. 23). Por todo esto, la idea de un individuo libre y autónomo, responsable y de principios morales, características que determinan las cualidades o carácter de un héroe moderno, también se exportan a estas partes del mundo. Por medio de este nuevo modelo de novela se promueve un nuevo modelo de individualidad y de individuo moderno, siendo este aspecto que hace más atractivo, pues en la configuración de los conflictos y personajes en estas novelas parecen ser más atractivos para los autores de las culturas diferentes de aquellas de donde fueron gestadas. Pero en palabras del autor, aunque el héroe de la novela de formación se encuentra en un lugar “equivocado” o “extraño” (Nitschack, 2016, p. 24), en este lugar las ideas poseen una connotación diferente y ahora los escritores de las élites, así como el público lector deberán mostrarse dispuestos a adoptar tal héroe que deberá mostrar su universalidad bajo nuevo cielo y en circunstancias diversas. Así, de acuerdo con el autor:

El escenario, bajo circunstancias latinoamericanas, sobre todo brasileñas, resulta, por cierto, totalmente diferente. Si bien estas naciones se independizaron en las primeras décadas del siglo XIX, adquiriendo autonomía política -en tanto esta fuera posible con dependencia económica-, sus valores, los ideales y las normas morales que defienden sus elites son aquellas de las elites del hemisferio norte, de las que precisamente pretende liberarse. Estas son “ideas fuera de lugar”, como ya citamos anteriormente al crítico literario brasileño Roberto Schwarz. De ello surge un dilema adicional: el que el héroe de la novela de formación de los países de origen se vea expuesto a la contradicción entre los valores e ideales exigidos por la sociedad y la no realización de estos por parte de los supuestamente respetables representantes de la sociedad, es porque dichos valores e ideales son, en el caso de las naciones latinoamericanas postcoloniales, aquellos de dominio colonial del pasado y de las metrópolis del Norte de hoy. (Nitschack, 2016, p. 26).

Así, se puede decir que estos dichos, valores e ideales no surgieron de las propias condiciones de vida. Poseen un carácter abstracto y su implementación no resulta fácil llevar a cabo. También no existen instituciones capaces de fomentar de manera efectiva su internalización para garantizar por lo menos un reconocimiento simbólico en la conciencia de cada individuo. Por eso, de acuerdo con Nitschack, la infracción de estos valores nunca será tan dramática como en el caso de los países de origen de la novela de formación.

Otro aspecto importante a ser señalado es el tiempo y el espacio en estas obras, pues estos dos elementos no son tan reconocidos en su dimensión objetiva abstracta. En la obra de Mario de Andrade, *Macunaíma*, el tiempo y el espacio son definidos por la voluntad del héroe, por su arbitrariedad y sus poderes mágicos y míticos, o incluso por los poderes de otros personajes míticos que en la obra resultan ser más poderosos que él mismo. De esa manera, el

viaje emprendido por Macunaíma y sus hermanos atravesando todo el Brasil, no obedece y ni tan poco está sujeto a ninguna lógica racional y el tiempo tampoco es preciso (Nitschack, 2016).

De esa manera, “Macunaíma resulta ser una parodia tanto de una idealización del mundo mítico como del individualismo moderno, como opciones para cimentar una brasilidad, una vía brasileña hacia la modernidad” (Nitschack, 2016, p. 27). Adoptando esta mirada, Macunaíma, el héroe sin carácter, aparece más como representante de un mundo mítico, actuando de acuerdo con su individualismo, despojándose de cualquier responsabilidad u obligación. Estos aspectos pueden ser ejemplificados por medio de las dos frases características del héroe: “¡Ay, qué flojera!” y “Mucha hormiga y poca salud son los males del Brasil”, frases que según el autor representan no solo símbolos de no comprometimiento con una nación, sino también un cuestionamiento paródico a una glorificación de la naturalidad y primitividad mítica como legitimación de una cultura brasileña futura y también a una ridiculización del individuo activo, sensato y responsable. De esa forma, como señala el autor:

El subjetivismo de Macunaíma no se compromete ni con un mundo mítico – el matrimonio con una de las hijas de la diosa sol Vei le parece menos tentador que una aventura con una criada – ni tampoco con su propia tribu o su familia, y para qué hablar de una identificación con un Brasil como un ideal de nación. No obstante, “el héroe sin carácter”, como el mismo Mario de Andrade lo dice, representa al brasileño, pero a un brasileño en el que confluyen todos los aspectos negativos de este. Por cierto, mientras los héroes de las novelas de formación del hemisferio norte fracasan por las contradicciones que su sociedad genera –por lo mismo, el fracaso de estos tiene en la mayoría de los casos una connotación trágica– Macunaíma es destruido por hacer suyo el principio del placer (los juegos sexuales constituyen, desde su tierna infancia, su principal entretenimiento) y por la conspiración del mundo mítico contra él. (Nitschack, 2016, p. 28).

Por todo esto, percibimos que en la obra de Mario de Andrade el peregrinaje de Macunaíma por todo el Brasil obedece en toda su arbitrariedad a una estructura narrativa épica comprobada que es la búsqueda que el personaje hace para recuperar su amuleto perdido, regalo de Ci, la lucha contra el caníbal, el monstruo Venceslau Pietro Pietra y la recuperación de su talismán perdido de que se había apoderado el gigante y el regreso a su selva natal. Sin embargo, esta Odisea de Macunaíma es presentada en todo momento paródicamente. De esa forma, Mario de Andrade se convirtió en un intelectual del “entre-lugar” que, según el crítico brasileño Silviano Santiago, corresponde a un lugar intermedio entre la creatividad y la resistencia (Nitschack, 2016, p. 28 apud Santiago, 1978). Entonces, este espacio definido como “entre-lugar” representa en la obra *Macunaíma* el espacio creado en que el sujeto postcolonial se libera, por medio de la parodia, de los bienes culturales que pasaron a convertirse en una carga y una mentira. Este “entre-lugar” es el espacio de una subjetividad postcolonial en que el sujeto

aborda de manera crítica las ideas y los valores de los colonizadores y este mismo sujeto de la parodia es el narrador que debe desistir de cualquier posición segura si esta no está representada por la confianza en su creatividad y productividad.

Lo que es cierto afirmar es que *Macunaíma* es una parodia tropical de la novela de formación y de todos los valores que sus héroes son obligados a personificar. En verdad, se trata de la novela picaresca ibérica en que el héroe también debe buscar su camino, pero sin las exigencias morales a que estaba sujeto el héroe de la novela de formación. En esta obra de Mario de Andrade despunta un nuevo pícaro, en verdad un personaje malandro que el notable crítico brasileño Antonio Cândido, por medio de su estudio “Dialéctica del malandrado” (caracterización de las “Memorias de um Sargento de Milícias”) 1977, del escritor Manuel Antonio de Almeida, hace referencia a su adhesión a la novela picaresca, señalando algunas analogías, pero también numerosas diferencias entre el pícaro y el personaje malandro Leonardo, protagonista de “Memorias de um Sargento de Milícias”, candidato a primer pícaro brasileño. En su estudio Antonio Cândido revela como este nuevo pícaro se adecua a las nuevas condiciones sociales, como primer malandro de la literatura brasileña, muy diferente del antihéroe de la picaresca que presenta un carácter sarcástico y pesimista. Así, este nuevo pícaro pasará a representar un personaje que, como dice Nitschack:

El “malandro” pasará a convertirse, a partir de ahora, en uno de los personajes que sabe cómo vivir y sobrevivir, sobre todo, en la cultura popular brasileña (el personaje Pedro Malazarte). Muchos versos de la samba están dedicados a él, y Mario de Andrade en su novela *Macunaíma* da continuidad a esta tradición. Habitualmente, el malandro no toma sus decisiones porque se vea obligado a hacerlo o presionado por circunstancias externas, como en el caso del pícaro. Cuando pasa por encima de las leyes y ordenamientos (en el caso de *Macunaíma* el ordenamiento mítico y la ley por igual), no lo hace para asegurar su supervivencia, sino para divertirse. (Nitschack, 2016, p. 31).

Entonces, el héroe o antihéroe de la novela picaresca presenta un carácter muy diferente del personaje malandro presente en las novelas brasileñas. Una de las primeras diferencias señaladas por Antonio Cândido entre estos dos personajes es el punto de vista del narrador. En la novela picaresca, en general es el propio pícaro que narra sus aventuras, encerrando la visión de la realidad dentro de su ángulo restringido, siendo esta voz en primera persona uno de los encantos para el lector, pues transmite un falso candor creado hábilmente por el autor y que representa un recurso psicológico de caracterización. Sin embargo, en la obra de Manuel Antonio de Almeida la narración es hecha en tercera persona por un narrador que no se identifica y cambia con desenvoltura al punto de vista secundario, pues en esta obra el punto de vista del narrador cambia de Leonardo padre a Leonardo hijo y de este a otros personajes

sucesivamente. En este sentido, como dice el autor, el héroe es un personaje como los demás, no es el instituidor o la ocasión para instituir el mundo de la ficción como en el Lazarillo, Estebanillo, Guzmán de Alfarache, la Pícara Justina o Gil Blas de Santillana. En contrapartida, el personaje Leonardo hijo posee con los narradores pícaros algunas afinidades como un origen humilde y como algunos de ellos es irregular, “hijo de un pisotón y un pellizcón”, como ellos es arrojado al mundo, pero no abandonado como fueron Lazarillo y el Buscón de Quevedo. (Cándido, 1978, p.155).

Percibimos que en la novela picaresca española el antihéroe o pícaro es abandonado por sus padres y pasa a servir de criado a diversos amos como manera de garantizar su supervivencia, como es el caso de Lazarillo. Ya el personaje malandro representado por Leonardo, aunque sea dejado por sus padres, acaba por encontrar un padre mucho mejor, representado por la persona del Compadre que lo toma a cargo y le protege de la adversidad material. Por eso, como afirma Cándido:

Tanto es así que le falta un rasgo básico del pícaro: el choque áspero con la realidad que conduce a mentira, a la disimulación, al robo, y que constituye la mejor disculpa a las “picardías”. En su origen el pícaro es ingenuo; es la brutalidad de la vida la que, lentamente, lo va volviendo hábil y sin escrúpulos, casi como una defensa; pero Leonardo, bien protegido por el Padrino, es malandro de nacimiento, como si se tratase de una cualidad esencial, no un atributo adquirido por la fuerza de las circunstancias. (Cándido, 1978, p. 155).

De esa manera, en las palabras del mismo autor, el origen humilde y el desamparo de la suerte se traducen necesariamente, para el protagonista de las novelas españolas y para las que se parecen a esta, en su condición de siervo, pues en algunos momentos de su vida él es un criado. Y es de ese hecho de ser criado que proviene un principio estructurador de la novela, pues al pasar de amo en amo, el pícaro se mueve, mudando de ambiente, aprende con la experiencia y conoce la sociedad en su conjunto. Sin embargo, Leonardo, el malandro, está lejos de esta condición servil, pues su Padrino desea verlo convertido en cura o licenciado en Derecho, librándolo de cualquier necesidad de ganar la vida y en esta obra no aparece la necesidad de la subsistencia. Por eso, en palabras de Cándido, el malandro, así como los pícaros, vive un poco al azar, sin proyectos ni reflexión, pero al contrario de estos nada aprende con la experiencia, siendo que este es un elemento importante de la novela picaresca, o sea, esta especie de aprendizaje que da madurez e impulsa al protagonista, haciéndolo reflejar sobre su vida a la luz de una filosofía desencantada (Cándido, 1978, pp. 157).

En otras palabras, el personaje malandro representado por Leonardo posee más la vocación de fante, pues nada concluye y el hecho del libro está narrado en tercera persona,

acaba facilitando esta inconsciencia. El narrador formula pocas reflexiones morales y generalmente cínicas y optimistas, contrariamente con lo que ocurre con la novela picaresca que presenta un ácido sarcasmo y un relativo pesimismo. El malandro o pícaro español acaba casi siempre en una resignada mediocridad que es aceptada como consuelo de toda agitación, siendo lo más miserable en un universo de desengaño y desilusión, marcando estos elementos a la literatura del Siglo de Oro española.

El crítico aun señala muchas comparaciones importantes sobre estos dos personajes novelescos, el pícaro salido de la tradición española y el malandro brasileño. Y de acuerdo con él:

Curtido por la vida, maltrecho y vencido, él no tiene sentimientos, aunque sin reflejos de ataque y defensa. Traicionando a los amigos, engañando a los patrones, no tiene una línea de conducta, no ama, y si se llegara a casar lo haría por interés, dispuesto siempre a las acomodaciones más oscuras, como el pobre Lazarillo. Nuestro Leonardo, aunque desprovisto de pasión, tiene sentimientos más sinceros en este terreno, y en parte el libro es la historia de su amor lleno de obstáculos por la tonta Luisinha, con quien termina casándose después de haber sido ascendido, reformado y convertido en dueño de cinco herencias que le caen en las manos sin haber movido un dedo. No siendo ningún modelo de virtud, es leal y llega a comprometerse seriamente para no perjudicar al malandro Teotônio. Un antipícaro, por lo tanto, en estas y en otras circunstancias, como en la de no tratar de agradar a los “superiores”, actitud que constituye la meta suprema del malandro español. (Cándido, 1978, p. 156).

Por todo esto, como nos dice Cándido, el malandro es, como el pícaro, una especie más amplia de aventurero astuto, común en todos los folclores. Sin embargo, manifiesta una pasión por el juego en sí, pues Leonardo practica la astucia por la astucia, alejándose del aquel pragmatismo de los pícaros, cuyo malandraje casi siempre saca un provecho o soluciona un problema, pero lo hace perjudicando a terceros. En síntesis, como afirma el autor, hablando de la novela malandra:

Digamos entonces que Leonardo no es un pícaro salido de la tradición española, sino el primer gran malandro que entra en la novelística brasileña, proveniente de una tradición casi folklórica y correspondiendo, más de lo que se suele creer, a cierta atmósfera cómica y popular de su tiempo en Brasil. Malandro que sería elevado a categoría de símbolo por Mario de Andrade en *Macunaíma* [...] (Cándido, 1978, p. 157).

Por lo tanto, como hemos visto, tanto el pícaro, como Lazarillo de Tormes y *Macunaíma*, el malandro creado por Mario de Andrade, son personajes novelescos que presentan semejanzas y diferencias. Pero, como vimos, el personaje malandro brasileño pertenece a una sociedad y a una cultura totalmente opuestas a la que fue creada el pícaro español. Siendo este hecho reflejado en *Macunaíma* que según Nitschack: [...] es una novela vanguardista que toma distancia tanto del modelo formativo europeo y de las expectativas puestas en el individuo

moderno como de una idea de cultura nacional, en la que se funden los mitos indígenas, la cultura popular y un pícaro brasileño, el “malandro”, en un ideal de “brasilidad”. (Nitschack, 2016, p. 33). Entonces, se trata de dos héroes o antihéroes que poseen rasgos diferentes y que fueron gestados según la tradición literaria de su tiempo, presentando sujetos que practicaban el malandrage, pero con objetivos bastante diferentes y que podremos observar con mejor exactitud por medio del análisis comparativo entre un tratado de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* y un capítulo de la novela *Macunaíma* que serán hechos en el capítulo que sigue.

#### **4. ESTUDIO COMPARADO ENTRE LAZARILLO DE TORMES Y MACUNAÍMA**

Como ya hemos visto, nuestro estudio entre los dos personajes esta señaladamente marcado por el análisis comparativo entre la figura del pícaro español en la obra *Lazarillo de Tormes* y la figura del malandro en la obra marioandradina *Macunaíma*. Nuestro principal interés es destacar semejanzas y diferencias entre estos dos protagonistas novelescos, el antihéroe de la picaresca clásica y el antihéroe malandro de la novela brasileña de Mario de Andrade. Entretanto, para consecución de estos objetivos no juzgamos necesario la utilización de las obras en su integra, motivo por lo cual elegimos solamente un extracto de cada obra, que a nuestro juicio presentan los elementos necesarios para un análisis del carácter de dichos personajes. De esa forma, los dos tomos utilizados son el Tratado primero de *Lazarillo de Tormes* “Cuenta Lázaro su vida, y cuyo hijo fue” y el primer capítulo de la novela de Mario de Andrade “*Macunaíma*”.

Para empezar, en el inicio de la lectura de los extractos elegidos ya se puede percibir una semejanza y una diferencia entre el antihéroe de la picaresca y el malandro brasileño. Como se puede observar en los fragmentos de las obras:

Pues sepa V. M ante todas esas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenome, y fue desta manera. Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña, que esta ribera de aquel río, en la cual fue milinero mas de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí: de manera que con verdad puedo decir nacido en el río. Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían; por lo que fue preso, y confesó y no negó y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la Gloria, pues el evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue, y con su señor, como leal criado, feneció su vida.” (Anónimo, p. 4)

En este inicio, lo que podemos percibir de inmediato en la lectura de este primer fragmento de Lazarillo es el punto de vista del narrador. En general, en la novela picaresca el propio antihéroe, el pícaro, narra sus aventuras, dando a conocer todo sobre sus orígenes. Hablando de su origen familiar humilde, de quien fue hijo y donde nació. Lo que se puede destacar en este primero fragmento es que desde muy pequeño el antihéroe de la picaresca empieza a vivir situaciones totalmente desfavorables, motivo por lo cual, en medio a una realidad desnuda, empieza su proceso de lección en la vida para sobrevivir en un medio totalmente hostil para un niño de ocho años. El realismo con que el autor expone los hechos narrados, hace con que el lector se aproxime a la trama, pues como afirma Cándido: “[...] y esta voz en primera persona es uno de los encantos para el lector, al transmitir un falso candor que el autor crea hábilmente y que es ya un recurso psicológico de caracterización”. (Cándido, 1978, p. 155). En la obra marioandradina percibimos aspectos diferentes como se puede ver en el fragmento abajo:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis meses não falando. Si o incitavam a falar exclamava:  
 \_ Ai! Que preguiça!...  
 E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trapado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamus diz-que habitando a água-doce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos cuspi na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua e a poracê o torê e o bocororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo. (Mario de Andrade, p. 2).

Aquí en Macunaíma, se puede ver que, a la semejanza con el pícaro, es el origen humilde que también presenta el personaje malandro creado por Mario de Andrade. Pues el autor también expone el origen de su personaje, hablando sobre su nacimiento y del lugar donde el malandro nació. Sin embargo, en Macunaíma el narrador utiliza una técnica narrativa diferente a aquella de la novela picaresca, invitando al lector a tomar distancia. Pues como afirma Nitschack:

[...] aquí aparece un narrador intermediario que da al conocer al héroe. Este narrador genera una distancia entre el héroe y el lector, lo que le permite a este último no identificarse con la conducta y las acciones del héroe, sino más bien condenarlas.

[...] Lo invita a un manejo lúdico tanto de la herencia mítica como de los avances tecnológicos, un manejo que deberá garantizar su independencia de ambos poderes. (Nitschack, 2016, p. 31)

De esa forma, es bastante visible que el personaje malandro Macunaíma es un antihéroe que está inmerso en un mundo mítico, donde el autor maneja de forma lúdica los acontecimientos narrados, siempre caracterizando su personaje como un ser sin carácter, pero a diferencia de su hermano pícaro, la falta de carácter en Macunaíma no es reflejo de sus lecciones de vida, sino una característica propia del malandro, algo nacido con él. Otro elemento bastante relevante a ser señalado en este personaje es su poca afición al trabajo, pues este se identifica siempre contrario a los encargos de la vida, reflejando otra característica peculiar del malandro brasileño que es un individuo perezoso, de acuerdo con la expresión: “Ai! Que preguiça!”, muy usada en la obra por el personaje.

Entre el pícaro y el malandro brasileño Macunaíma se pueden señalar dos elementos también muy importantes, que marcan una diferencia bastante perceptible en las obras, elementos estos que son el estado de siervo y el aprendizaje constante que el antihéroe de la picaresca se ve obligado a llevar a cabo durante toda su vida como recursos esenciales para mantenerse vivo en la sociedad en que vive. Como se puede percibir en el fragmento de la obra:

En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él, diciéndole como era hijo de un buen hombre, el cual por ensalzar la fe había muerto en la de los Gelves, y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba me tratase bien y mirase por mí, pues era huérfano. Él le respondió que así lo haría, y que me recibía no por mozo sino por hijo. Y así le comencé a servir y adestrar a mi nuevo y viejo amo. Como estuvimos en Salamanca algunos días, pareciéndole a mi amo que no era la ganancia a su contento, determinó irse de allí; y cuando nos hubimos de partir, yo fui a ver a mi madre, y ambos llorando, me dio su bendición y dijo: “Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto. Válete por tí.” Y así me fui para mi amo, que esperándome estaba. Salimos de Salamanca, y llegando a la puente, está a la entrada della un animal de piedra, que casi tiene forma de toro, y el ciego mandóme que llegase cerca del animal, y allí puesto, me dijo: “Lázaro, llega el oído a este toro, y oirás gran ruido dentro de él.” Yo simplemente llegue\ creyendo ser así; y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y dióme una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome: “Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo”, y rió mucho la burla. (Anónimo, p. 5)

En este fragmento, percibimos que el pícaro desde muy niño es abandonado por su madre y empieza a servir a su amo, representado por el astuto ciego, quien lo inicia de forma burlesca en el ritual de aprendizaje que marcará la vida del antihéroe, haciéndole despertar para la vida, como se percibe en las palabras del ciego “Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo”, y rió mucho la burla. (Lazarillo de Tormes, p. 5). Esto es

lo que Cándido ha señalado como una característica típica del antihéroe español “el choque áspero con la realidad...” (Cándido, 1978, p. 155), siendo esto rasgo básico del pícaro que le da madurez y lo impulsa a las “picardias”.

Ya su hermano, el malandro Macunaíma, no se presenta como un personaje que fue abandonado a servicio de varios amos, tampoco presenta en su vida un aprendizaje como reflejo de sus experiencias, lo que percibimos en el malandro brasileño es la práctica del malandraje como algo suyo, innato, algo típicamente brasileño, que constituye el carácter del antihéroe, como se puede ver en la siguiente parte de la obra:

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar.  
Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam, muito simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente. (Mario de Andrade, p. 2).

Queda claro que este personaje creado por Mario de Andrade, presenta desde en el impiezo de la novela un carácter típicamente malandro, pues las peripecias del antihéroe Macunaíma son narradas desde el inicio de la trama, desde su niñez, como se puede ver en las siguientes partes de la obra: “Já na meninice fez coisas de sarapantar”; “Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói”; “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta” (Macunaíma, p. 1). En estas palabras, observamos que el personaje marioandradino presenta un carácter diferente del pícaro español, pues en su infancia práctica todas las peripecias posibles, haciendo sus diabluras solamente para divertirse, muy diferente del antihéroe picaresco que, casi siempre, utiliza su ingenio para salir o aprovecharse de algo, esto es, sus trapacerías poseen una finalidad diferente de la que hace el malandro. En palabras de Cándido: “El malandro, como el pícaro, es una especie más amplia de aventurero astuto...”, “[...]practica la astucia por la astucia” (Cándido, 1978, p. 158). Además de eso, en las palabras de González, Macunaíma presenta “la astucia más gratuita y menos pragmática, más intemporal y más próxima a la comicidad popular, la creatividad y el humor, el vagabundeo, el erotismo omnipresente y el narrador de tercera persona que salva el secreto de este nuevo pícaro”. (González, 1983, p. 642).

Otro aspecto importante a ser distinguido entre estos dos personajes antiheroicos es la búsqueda por la supervivencia, pues entre el pícaro y el malandro Macunaíma, percibimos que el tema la pobreza y el hambre no son tratados igualmente. En Lazarillo, el hambre es un

elemento instaurador de sus acciones y que le conduce a las trapacerías, robos y engaños. Siendo que el propio Lázaro cuenta a V. M todos los hechos que realiza para satisfacer sus necesidades, intentando siempre justificar su conducta como único medio para sobrevivir en las manos de sus amos, que en general lo maltratan haciéndole sufrir hambre, hecho que puede ser ejemplificado en:

Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que, con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi; tanto, que me mataba a mí de hambre, y así no me demediaba de lo necesario. Digo verdad: si con mi sotileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre. Mas, con todo su saber y aviso, le contaminaba de tal suerte, que siempre, o las más veces, me cabía lo más y mejor. Para esto le hacía burlas endiabladas, de las cuales contaré algunas, aunque no todas a mi salvo. (Anónimo, p. 6).

En esta parte narrada por el antihéroe de la picaresca, observamos que el hambre sufrida por el personaje es lo que él utiliza como justificativa para sus fraudes en la búsqueda por comida, pues es un individuo que se vale de su “sotileza y buenas mañas” y de sus “burlas endiabladas”, como él mismo afirma, como recurso para sobrevivir en la mano de su avariento amo ciego. Así, como señala el autor sobre el pícaro: “...es la brutalidad de la vida la que, lentamente, lo va volviendo hábil y sin escrúpulos, casi como una defensa. (Cándido, 1978, p. 155).

En la obra de Mario de Andrade, Macunaíma no presenta un carácter definido por la falta de comida, no intenta justificar sus acciones, tampoco presenta una evolución con sus vivencias como el pícaro español. El malandro creado por Mario de Andrade es, ante todo, un individuo que utiliza sus malandrajos solamente para divertirse, la comicidad es algo suyo, algo inherente a su carácter y sus aventuras sexuales son narradas como su principal entretenimiento. Como se puede ver ejemplificado en lo siguiente extracto de la obra:

Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegadoinha no bebedouro só pra ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda a tribo foi buscar a bicha, matutando na inteligência do curumim. Quando Jiguê chegou com a corda de curauá vazia, encontrou todos tratando da caça. Ajudou. E quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança. (...) Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. Depois retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho vergou oscilando com o peso do príncipe. Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos embolésus até se

esborracharem no chão. Quando o herói voltou da sapituca procurou a moça em redor, não estava. Ia se erguendo pra buscá-la porém do galho baixo em riba dele furou o silêncio o miado temível da suçarana. O herói se estatelou de medo e fechou os olhos pra ser comido sem ver. Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele embaixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez. (Mario de Andrade, pp. 4-5)

Percibimos que en Macunaíma lo que más sobresale en sus aventuras no es la búsqueda por la supervivencia como se percibe en la picaresca, sino la búsqueda por el gozo, el placer, como fue señalado por Nitschack: “Cuando pasa por encima de las leyes y ordenamientos (en el caso de Macunaíma el ordenamiento mítico y la ley por igual), no lo hace para asegurar su supervivencia, sino para divertirse”. (Nitschack, 2016, p. 31). En Macunaíma, percibimos también que el autor maneja de forma lúdica sus constantes aventuras sexuales, como un juego erótico constante en la trama, empleando diversas veces el término “brincar” para referirse al acto sexual. Como se puede ver ejemplificado en: “Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez”. De esa forma se comprueba que “Macunaíma es destruido por hacer suyo el principio del placer (los juegos sexuales constituyen, desde su tierna infancia, su principal entretenición)”. (Nitschack, 2016, p. 27).

Por lo tanto, el análisis del carácter del antihéroe picaresco y del malandro brasileño, refleja en grande medida, la influencia de los contextos históricos al que pertenecen las dos obras, pues tanto el pícaro como el malandro, como personajes antiheroicos novelescos, fueron gestados a la luz de los acontecimientos más representativos de su época, buscando alejarse de la influencia de los estilos anteriores y, sobre todo, valorando lo que cada autor juzgó importante transmitir en su texto sobre la sociedad de aquella época.

## 5. CONCLUSIÓN

En conclusión, por medio de este trabajo de investigación se buscó, a través del análisis comparativo entre los dos personajes antiheroicos (el pícaro y el malandro) presentes en las novelas estudiadas, analogías capaces de aproximarlos y sobretodo levantar una discusión acerca del carácter de cada protagonista. Por estos motivos, fue importante, ante todo, el breve repaso sobre la literatura del periodo del barroco, señalándose los orígenes de este estilo y las distintas manifestaciones que este produjo tanto en las artes plásticas donde comenzó y también en los estudios literarios.

De esa forma, el estudio de Arnold Hauser contribuyó de manera bastante significativa para la comprensión del comienzo de las manifestaciones del estilo barroco en Europa. La lectura sobre lo que fue el barroco según las visiones de este autor nos permitió una mirada general sobre el inicio de la expresión artística de este estilo, pues él supo caracterizar de manera bastante concisa los conceptos de las manifestaciones de este estilo.

Partiendo de las ideas del crítico, llegamos a una trayectoria, conduciendo nuestra investigación a lo que representó en España y Hispanoamérica el periodo del barroco. Como vimos, de acuerdo con Jean Canavaggio, en las letras hispánicas, principalmente en el periodo histórico de los Habsburgo, el florecimiento literario en este país fue esplendoroso en el barroco. Momento que se caracterizó como “Siglo de Oro” en España debido al surgimiento de grandes autores que enriquecieron la literatura española y que la tornaron conocida mundialmente debido a las grandes obras de autores de la talla de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Góngora y otros. Sin embargo, de acuerdo con la visión crítica de este autor, vimos que las manifestaciones artísticas del periodo barroco en España reflejaron en grand medida la decadencia económica de este país, permitiendo el debate y las críticas sobre la sociedad de aquella época. Esto se puede percibir por medio de la lectura de obras como las novelas picarescas, en que el honor, la aparente postura adoptada por clérigos y nobles y la miseria de la población, son hechos recurrentes en las narrativas de este género.

Ya en Hispanoamérica, los aportes de Pedro Henríquez Ureña contribuyeron para enriquecer aún más nuestro estudio, pues por medio de la lectura de lo que representó el barroco en los países hispanoamericanos, de acuerdo con las palabras del ensayista, percibimos que, en las colonias, la manifestación literaria y cultural, aunque influenciada por los estilos de los grandes escritores europeos, ganó una nueva faceta; pues todo periodo de riquezas y lujos vivenciados en las principales colonias del Nuevo Mundo y el sentimiento de independización, crearon nuevas posibilidades para fomentar una literatura que pasó a valorar más los aspectos

relacionados a la libertad y a la producción de obras literarias y manifestaciones culturales de los pueblos locales; tomando como principio una literatura que promoviese un despliegue con la tradición, renovándose constantemente e informando sobre la cultura de nuestra gente en un medio en que pasaron a convivir personas de culturas distintas y en que surgieron voces importantes para las letras latinoamericanas.

Fue también de fundamental importancia el estudio realizado por Claudio Maíz sobre la presencia del antihéroe en las narrativas más actuales en Hispanoamérica. Revelar cómo ha cambiado la mirada sobre estos personajes novelescos y los nuevos rumbos de la nueva épica que destituyó a los héroes, aproximándolos de la nueva visión sobre el hombre creada por los escritores. Entretanto, ya que nuestro estudio buscaba una aproximación entre el pícaro y el malandro, fue aún más importante el conocimiento sobre la novela picaresca, llevando a cabo las consideraciones hechas por Canavaggio sobre la presencia del antihéroe en este género y otros autores no menos importantes.

El conocimiento sobre el malandro, el personaje Macunaíma en la novela de Mario de Andrade, permitió una mejor aclaración, reforzando de manera más eficaz nuestra analogía sobre los dos personajes, pues los aportes de Nitschack, hablando sobre la obra marioandradina, y las de Antonio Cándido, hablando sobre las diferencias entre los dos personajes, hicieron posible la realización del análisis entre el antihéroe y el malandro, partiendo de los presupuestos teóricos bien elaborados por estos autores.

En términos generales, la pesquisa realizada contribuyó para el diálogo y la apertura de debates entre obras de épocas histórica y socialmente diferentes y sobre todo para despertar el interés de los que son aficionados a lectura de textos literarios que presenten como protagonistas “héroes al revés”, aquellos que durante mucho tiempo permanecieron inmutables y lejos de la verdadera condición del hombre contemporáneo. Inmerso en una realidad presentada ahora de manera desnuda, sin tapujos y que la literatura pasó a presentar de manera crítica el hombre de la modernidad en su contexto social, permitiendo al lector adoptar una nueva postura frente al texto literario, rechazando o tomando como verdad lo que es representando. Pues pienso que estamos en un “entre-lugar” entre la realidad y la ficción hábilmente creada por la literatura.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Mario de. “I Macunaíma” en Macunaíma pp. 2-6. Disponible en:<<http://bd.centro.iff.edu.br/bitstream/123456789/1031/1/Macuna%C3%ADma.pdf>>. Acceso en: 22/11/18.

ARTEAGA, José Manuel Cabrales; GARCÍA, Guillermo Hernández. **Literatura española y latino-americana 1. De la Edad Media al Neoclasicismo**. Madrid: SGEL S.A, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Dialéctica del Malandraje (Caracterización de las “Memorias de un Sargento de Milicias”)** pp. 153-177.

CANAVAGGIO, Jean. **Historia de la literatura Española. Tomo III. El siglo XVII**. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1995.

CORREA, Gustavo. **El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana**. Disponible en:<[https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH\\_32\\_001\\_075\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH_32_001_075_0.pdf)>. Acceso en 23/08/2017.

COHEN, Shai. **La picaresca y la manifestación del pícaro, antihéroe y súper antihéroe**. Disponible en:<[https://www.researchgate.net/publication/241057040\\_La\\_picaresca\\_y\\_la\\_manifestacion\\_del\\_picaro\\_anti\\_heroe\\_y\\_super\\_anti\\_heroe](https://www.researchgate.net/publication/241057040_La_picaresca_y_la_manifestacion_del_picaro_anti_heroe_y_super_anti_heroe)>. Acceso en: 22/08/2017.

GALLEGO, Manuel López. **Bildungsroman. Historias para crecer**. Disponible en:<<file:///C:/Users/cliente/AppData/Local/Temp/Dialnet-BildungsromanHistoriasParaCrecer-4659311.pdf>>. Acceso en: 21/11/2018.

GARRIDO, Elisa Martínez. **Materiales didácticos para el estudio de la literatura y cultura italiana vol. III. El Manierismo y el Barroco italianos: La época de la Contrarreforma**, pp. 11. Disponible en:<<http://webs.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/manierismo.pdf>>. Acceso en: 22/11/2018.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **Actas VIII. AIH. Picaresca, ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)**. Disponible en:<[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_1\\_068.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_068.pdf)>. Acceso en: 23/10/18.

HAUSER, Arnold. “El concepto del barroco”, en **Historia social de la literatura y el arte**.

JOZEF, Bella. **CARACTERIZACIÓN DEL MODERNISMO BRASILEÑO: POÉTICA Y LENGUAJE**. Disponible en:<<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI7374110097A/24974>>. Acceso en: 24/11/2018.

Literatura Hispanoamericana. **BOOM HISPANOAMERICANO**. Disponible en:<<https://juglarmoderno3.wordpress.com/boom-hispanoamericano/>>. Acceso en: 22/11/2018.

MAÍZ, Claudio. **A falta de épicas buenas son las historias. El “héroe” en la narrativa latinoamericana actual**. Disponible en:<

[http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/9537/CONICET\\_Digital\\_Nro.10054.pdf?sequence=1&isAllowed=>](http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/9537/CONICET_Digital_Nro.10054.pdf?sequence=1&isAllowed=>). Acceso en: 31/ 08/ 2018.

MIRANDA, María Fernanda Flor. **¿Quiénes fueron los mecenas? Historia – características – importancia. Auspicio, Patrocinio y Mecenazgo.** Disponible en:<[gye.ecomundo.edu.ec/doc\\_aula\\_virtual\\_ecotec/tareas/2012F/RPP437/alum/2011510730\\_1721\\_2012F\\_RPP437\\_deber\\_de\\_Mecenazgo.docx](http://gye.ecomundo.edu.ec/doc_aula_virtual_ecotec/tareas/2012F/RPP437/alum/2011510730_1721_2012F_RPP437_deber_de_Mecenazgo.docx)>. Acceso en 23/11/2018.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de filosofía. Espíritu de la época.** Alianza Editorial: Madrid 1979. Disponible en:<<http://www.filosofia.org/enc/fer/espiepoc.htm>>. Acceso en 25/11/2018.

NITSCHACK, Horst. **Mario de Andrade: Macunaíma, un héroe sin carácter. Una parodia en busca de la descolonización cultural.** Disponible en:<<http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/59/A2.pdf>>. Acceso en: 31/08/2018.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 4. De Borges al presente.** Edit. Alianza, Madrid, 2001, pp. 300.

QUEVEDO, Maite Becerril. **Antología de la poesía del Siglo de Oro. Conceptismo y culteranismo.** Disponible en:<<https://sites.google.com/site/antologiasiglodeoro/home/conceptismo-y-culteranismo>>. Acceso en: 21/11/2018.

UREÑA, Pedro Henríquez. **Las corrientes literarias en la América Hispánica.** Bogotá. Fondo de Cultura Económica, 1994.

ZORILLA, José. “Tratado primero: Cuenta Lázaro su vida y, cuyo hijo fue” en **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades** p. 4-12. Autor desconocido. Edición de Burgos, 1554. {Interpolaciones de la edición de Alcalá, 1554}. Disponible en:<<http://files.lenguajeinsuco.webnode.es/200000012d1478d33ac/Lavida%20del%20lazarillo%20de%20Tormes%2C%20Jos%C3%A9%20Zorrilla.PDF>>. Acceso en: 23/11/18.