

La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua: problemas de su solución artística*

BAJTÍN, ENTRE TAMBORES DE CANDOMBLÉ

Como se sabe, la Filosofía y el carnaval se oponen de manera radical; mientras la primera refiere a la explicación, comprensión e interpretación racional de cada filósofo sobre las últimas cuestiones del ser humano y el mundo, el carnaval se vive colectivamente, si bien con ello también se manifiesta sensorial y vivencialmente dicha problemática. De manera que la 'literatura carnavalizada' se ubica entre la Filosofía, el Arte y la Vida.

Mas, dado que el carnaval y su respectiva literatura son manifestaciones propias de la cultura europea, éstas deben ser distinguidas de las que se producen en América Latina, pues tienen características particulares que se relacionan con las culturas propias de cada región o con las aportadas por los habitantes de otros continentes. En México, por ejemplo, el carnaval está asociado particularmente con las culturas indias y afromexicanas; en el Perú, con la quechua, la china y las afroperuanas, y en Brasil, con las autóctonas y las afrobrasileñas. Por tanto, la literatura que llama Bajtín "carnavalizada" debe ser estudiada a partir de las raíces multiculturales que la conforman.

De ahí que, antes de intentar abordar *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua*, de Jorge Amado, resulta de vital importancia dar mínima cuenta de toda esta entreverada problemática. Primero se hará un breve repaso sobre lo

* El presente ensayo forma parte de un trabajo de investigación mayor en curso del cuerpo a académico (CA): "Literatura y pensamiento crítico", con el título de "La estética del grotesco en la literatura y la filosofía contemporáneas". Lo que aquí se presenta es un adelanto de mi trabajo. El producto final de todos los miembros del CA será publicado próximamente.

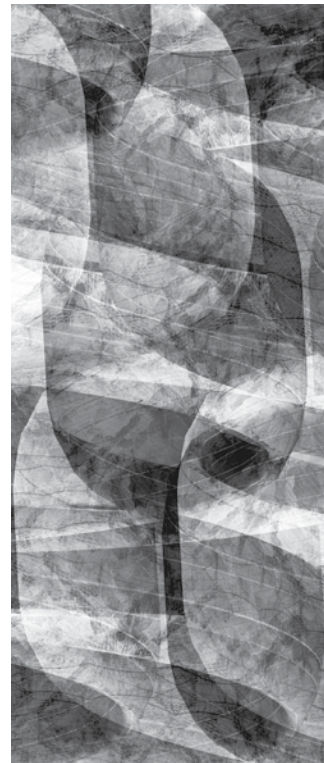
que es el carnaval y la literatura carnavalizada, para después pasar mínima revista a algunas de las particularidades de las fiestas y la literatura oral de los pueblos de América Latina, dado su carácter multicultural.

Así, de acuerdo con Bajtín, el carnaval es el conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco. Es, pues, una forma de 'espectáculo sincrético' con carácter ritual, es decir, un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En él, todos participan, todos comulgan en la acción. De manera que el carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes, es decir, se vive la vida carnavalesca, que es una vida desviada de su curso normal. Durante el carnaval, las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal son canceladas. De cierta manera, se trata de la vida al revés, el mundo al revés, *le monde à l'envers*.

En este marco, en las calles, en las plazas, funcionan una serie de hechos que Bajtín registró como categorías carnavalescas. La primera es el 'contacto libre y familiar entre la gente'. Ésta determina la organización de acciones de masas y la libre gesticulación carnavalesca. Con esto se establece un "nuevo modo de relaciones entre la gente", el cual se opone a las jerarquías todopoderosas de la vida cotidiana. La segunda es la 'excentricidad'. Ésta permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta. La tercera son las 'disparidades carnavalescas'. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal entra en contacto y se dan combinaciones carnavalescas, las cuales relacionan todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. La cuarta es 'la profanación', categoría que registra los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas de lo sagrado.

Evidentemente, todas estas categorías carnavalescas, como nos dice Bajtín, no son ideas abstractas sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc., sino de "pensamientos" sensoriales concretos, vividos como la vida misma. Y justamente como tales, durante la conquista y la colonización de nuestro continente, se fueron integrando y yuxtaponiendo (no sincretizando), tanto en las culturas y festividades de nuestros pueblos, como en las de aquéllos que llegaban de África, pues éstos ya poseían su propia manera de hacerlo, si bien esto varía de acuerdo con épocas, pueblos y festejos determinados.

Ahora bien, como se sabe, la principal acción carnavalesca en



los pueblos europeos es la "coronación burlesca" y el subsiguiente "destronamiento del rey del carnaval".¹ En ella se encuentra el núcleo mismo de la 'percepción carnavalesca' del mundo: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo, que aniquila y renueva todo. Esta coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la 'alegre relatividad' de todo estado y

1 Esta tradición arraigó en Brasil en la forma del rey Momo. "El carnaval tiene su origen en las fiestas paganas que se realizaban [...] en Sumeria y Egipto y en las saturnales del Imperio Romano, que veneraban a Saturno, señor de la cosecha. [...] En esos festejos los romanos se entregaban a los designios de una deidad de la mitología griega, Momo, dios de la burla y la locura, famoso por divertir a los dioses del Olimpo con sus críticas agudas y mímica grotesca" (<http://old.clarin.com/suplementos/viajes/2006/01/29/v-01710.htm> [consultado el 15/02/2009]).

todo orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. De manera que en el carnaval se celebra el cambio mismo, el propio “proceso de transformación” y “no el objeto del cambio”. De aquí que el carnaval elabore todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles propias. Este lenguaje expresa una percepción unitaria pero compleja, que impregna todas sus formas. Sin duda, este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, aunque se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas. A esto es a lo que Bajtín llama “carnavalización literaria”.

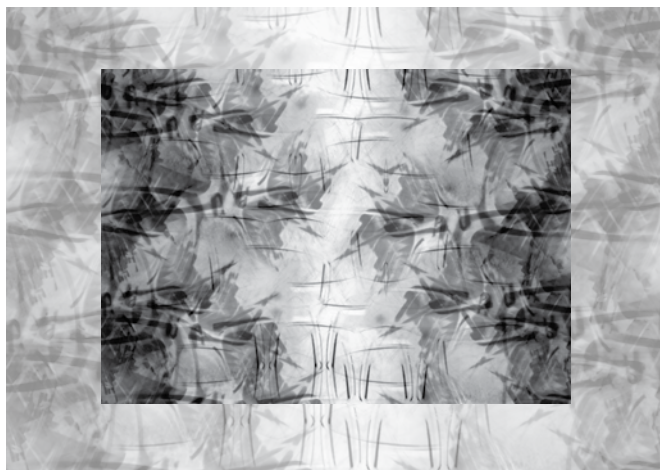
Por tanto, si bien el carnaval implica una manera de actuar y relacionarse (de vivir) entre los hombres y con el mundo durante la fiesta, también involucra un tipo de concepción o de cosmovisión particular: la ‘percepción carnavalesca’. Se trata de una forma de actuar, de expresar y de representar las relaciones entre los hombres y de éstos con el mundo de manera vivencial y sensorial, la cual, al pasar a la novela, se vuelve consciente. Por tanto, estamos frente a una concepción, por un lado, filosófico-sensorial, y por otro, filosófico-artístico-literaria, de la vida individual y colectiva.

Justamente, esto nos alerta sobre el hecho de suponer que la carnavalización literaria se manifiesta solamente en las imágenes artísticas y particularmente en las novelescas. Recordemos que éstas no existen en sí y para sí, sino que dependen de la posición y perspectiva, en este caso carnavalesca, desde la que son expresadas,

representadas y organizadas por el narrador, que es quien hace hablar a los personajes, y por tanto, producto del trabajo de configuración del autor. Tal vez sea por esto que Bajtín sólo utiliza el término ‘realismo grotesco’ en el texto de Rabelais, pues en su obra sobre Dostoievski no vuelve a mencionarlo más. Este concepto le da demasiada importancia a la imagen, a la representación, al ‘cronotopo’, encubriendo el problema de la palabra, de la expresión, del ‘dialogismo’, del que forma parte inalienable. No olvidemos que no hay mimesis sin sujeto, ni sujeto sin una mimesis del mundo, sea consciente o inconsciente.

Con todo, es importante también señalar que a Bajtín le preocupa el problema del género novelesco y, por tanto, el de la poética histórica, y no tanto el de la poética concreta del texto. Está interesado en saber cómo dichas imágenes se van manifestando y complejizado a través del tiempo, como parte de las tradiciones genéricas vehiculadas y movilizadas por cada obra. Al respecto, es importante señalar que Bajtín considera que el género novelesco tiene tres raíces principales: la epopeya, la retórica y el carnaval, siendo una de ellas la dominante. De ahí que se concentre en descubrir las raíces genéricas que sirven de base a la línea carnalizada de la literatura europea, las cuales encuentra en los géneros cómico-serios de la Antigüedad. Éstos se oponen de manera directa y frontal a los géneros oficiales: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etc. Y justamente los primeros se diferencian de los segundos por su percepción carnavalesca del mundo. De hecho, esta contraposición es la que define y determina sus particularidades principales, pues coloca su imagen y su palabra en una relación específica con el mundo, la cual es expresada y representada por el narrador, en función de su espacio de experiencias y su horizonte sociocultural de expectativas, de acuerdo con la forma que el autor configura el texto, definiendo con ello las especificidades de su poética.

Siguiendo a Bajtín, existen tres particularidades que distinguen los géneros cómico-serios de los oficiales. La primera es la nueva actitud hacia el mundo: su objeto o, mejor dicho, el punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana. De manera que ésta se produce sin distanciamiento épico o trágico, es decir, no aparece en el pasado absoluto del mito y de la tradición, sino a nivel de la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso familiar con los coetáneos vivos. La segunda, en que los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición, sino que se fundamentan conscientemente en la



experiencia y en la libre invención. De hecho, su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora. La tercera es su deliberada heterogeneidad de estilos y de voces. Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Así, en ellos, junto con la palabra que representa, aparece la palabra representada. Es más, el papel principal le pertenece al discurso bivocal. De aquí que Bajtín considere a la novela como un género plurilingüe, plurivocal y pluriestilístico.

Ahora bien, según él, para la formación de esta variante del desarrollo de la novela, la carnavalesca, tienen una importancia determinante dos géneros cómico-serios: el diálogo socrático y la sátira menipea, los cuales determinan, con las complejidades del caso, la posición y perspectiva desde la cual el narrador desarrolla el relato, constituye la representación y ofrece la información de acuerdo con la postura estético-configurativa-genérica del autor.

Veamos brevemente los rasgos principales de estos géneros. El diálogo socrático se basa, primero, en la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de ella; se opone tanto a un monologismo oficial que pretende poseer una verdad ya hecha, como a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica. El segundo rasgo refiere a los procedimientos principales del diálogo socrático: la 'síncrisis' y la 'anácrisis'. La síncrisis era la confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado, mientras que la anácrisis consistía en los modos de provocar el discurso del interlocutor, es decir, de hacerlo expresar su opinión, manifestándola plenamente. De aquí que Sócrates se llamase

partero y que su método fuese el mayéutico. Así, mientras la anácrisis es provocación de la palabra por la palabra, la síncrisis lo hace por medio de la situación del argumento, tal como posteriormente acontecerá en la sátira menipea. Lo fundamental de esto es que ambas dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan, convirtiéndolo en réplica, es decir, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente, tal como acontece, por ejemplo, en la *Apología* y en el *Fedón* de Platón, donde hay una tendencia hacia la creación de una situación excepcional que purifica la palabra de todo el automatismo y el carácter cosificado de la vida, y obliga al hombre a descubrir los estratos profundos de la personalidad y del pensamiento.

En cuanto a los rasgos de la sátira menipea, se encuentran los siguientes. Primero, en ella se manifiesta la fantasía más audaz e irrefrenable, de aquí que las aventuras que allí se representan acontezcan en el Infierno, en la Tierra y en el Olimpo. Éstas se motiven, se justifiquen y se consagran por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. De manera que lo fantástico no sirve para encarnar positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para ponerla a prueba.²

2 Cabría preguntarse si no es esta la base en la que se sustenta la literatura fantástica (o cuando menos, parte de ella), sea o no carnavalesca, literatura tan apreciada y elogiada en nuestros días, si bien, desde nuestra perspectiva, ha sido poco comprendida. De hecho, desde cierta perspectiva, *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua* podría ser subsumida en esta tipificación.

Segundo, se da la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo e incluso vulgar. Tercero, la aparición de lo que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, en otras palabras, toda clase de demencias, desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que razan en locura, suicidios, etc. Cuarto, la aparición de escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta, e incluso de conducta discursiva. Quinto, la aparición de oxímoros y de marcados contrastes: hetaira virtuosa, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas y purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón, entre otras. Estas tres últimas no sólo ponen a prueba la verdad, sino la integridad épica y trágica del hombre, es decir, la imagen firme y acabada de los personajes, e incluso del narrador. Y sexto, su carácter de actualidad más cercana. La menipea era una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales.

Cabe señalar que la sátira menipea tiene una ejemplar capacidad para absorber los géneros menores

emparentados, tales como la diatriba,³ el soliloquio,⁴ el simposio⁵ (parentesco que se determina por su dialogismo externo e interno en el enfoque de la vida y del pensamiento humano), al tiempo que es capaz de penetrar como elemento constitutivo en otros géneros mayores.

Evidentemente, como se trata de mostrar más adelante, todas las características y los rasgos mencionados de estos dos géneros aparecen, de algún modo y en forma muy notoria, en la novela corta (*nouvelle*) aquí en estudio, aparecerán entreverados y yuxtapuestos con los rasgos propios de la cultura afrobrasileña. De aquí que se la pueda caracterizar como una novela corta carnavalizada, pero articulada con los ritos y mitos de la cultura y de la literatura oral de la religión afrobrasileña candomblé, así como de la literatura popular de cordeles, producida, por ejemplo, por el cronista popular Cuica Santo de Amaro,⁶ el cual incluso es citado en el relato.

BRASIL, BAHÍA Y JORGE AMADO

Lo anterior nos conduce a tener que preguntarnos sobre los rasgos propios de esa cultura. Por desgracia, por un lado, es muy poco lo

- 3 "La diatriba es un género retórico internamente dialogizado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento" (Bajtín, 1965:175).
- 4 "La actitud dialógica hacia uno mismo determina [. . .] el género del soliloquio. Se trata de una plática consigo mismo. [. . .] En su base está el descubrimiento del hombre interior; de uno mismo, no accesible a una autoobservación pasiva, sino tan solo a un enfoque dialógico de su persona, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen, que existe para otros hombres, que determina la valoración externa del hombre (por otros) y que enturbia la pureza de la autoconciencia" (Bajtín, 1965:175-176).
- 5 "El simposio representa un diálogo festivo [. . .]. El discurso dialógico festivo tenía privilegios especiales (inicialmente con carácter de culto): derecho a una libertad particular, a la excentricidad, a la sinceridad, a la ambivalencia, es decir, a la conjunción en la palabra del elogio y de la injuria. El simposio por su naturaleza es un género netamente carnavalesco" (Bajtín, 1965:176).
- 6 "Cronista de la vida cotidiana, mezcla de trovador y reportero, eternizó la vida de Salvador de Bahía de los años 40 a 60. Bautizado José Gomes, fue con el sobrenombre de Cuica de Santo Amaro que se volvió famoso, convirtiéndose en uno de los personajes más importantes de la historia reciente de la cultura bahiana. Sus versos virulentos brindaban a la población noticias que los periódicos no publicaban. [. . .] Venal para unos, genial para otro [. . .], no se puede negar que este personaje del siglo pasado mantiene una importancia singular, que no encaja en ningún tipo de etiqueta. [. . .] Murió en 1964" (http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Cu%C3%ADca+de+Santo+Amaro<r=c&id_perso=698).

que se ha estudiado el asunto desde una perspectiva estética y genérico-literaria, y por otro, mi desconocimiento de la misma es bastante grande, de manera que tendré que ser muy breve al respecto.

Digamos entonces que, en sus primeros tiempos, los carnavales de Brasil tenían el formato de batallas, las cuales se manifestaban entre los *carniceros* y los *pescateros*, las cuales terminaban con heridos e incluso muertos, tal como acontece hoy en día, por ejemplo, en las batallas rituales entre los indios cuzqueños de la provincia de Kanas, en la zona sagrada llamada Chiaraje. Esto remite, sin duda alguna, a las antiguas lides europeas, como podrían ser las que se daban entre Don Carnal y Doña Cuaresma, las cuales, en sus orígenes, debían tener un carácter mítico y ritual similar, pero también nos dirige a la compleja relación del hombre con la Naturaleza, en el caso de los afrodescendientes, o con la Pachamama, en el de los incas. No obstante, a diferencia del Perú, esas batallas carnavalescas del Brasil también se han ido perdiendo, conservándose tan sólo algunos pocos vestigios. Con todo, es importante mencionar que el carnaval que mejor ha conservado sus tradiciones es el de Salvador de Bahía,⁷ ubicado al nordeste de este país, pues no sólo ha evitado, hasta cierto punto, su mercantilización, sino que allí también se dan cita los *blocos de Olodúm*, con sus enormes, retumbantes y multicoloridos tambores, y los llamados *gfoxés*, una mezcla de procesión religiosa y festejo carnavalesco. Y justamente es en esta región donde se manifiestan los acontecimientos que se representan en *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua*.

Por lo que se refiere a la 'literatura de cordel', se trata de un tipo de poesía popular, originalmente oral y después escrita en los llamados pliegos de cordel, que eran puestos a la venta en tendedores de cuerdas, lo que da cuenta de su nombre. Éste fue un género típico en España y Portugal, y también fue muy socorrido en Brasil. Los poemas están escritos en forma de rima y algunos están ilustrados con xilografías. Los autores, o cordelistas, recitaban los versos de forma melodiosa, acompañados de algún instrumento. De hecho, la historia de la literatura de cordel comienza con el romancero luso-español de la Edad Media y del Renacimiento, de manera que están directamente relacionados con el carnaval y la literatura carnavalesca, siendo los portugueses los que la llevaron a Brasil en el siglo XIX, donde los textos eran expuestos horizontalmente en balcones. Los temas tratados son mayoritariamente de hechos cotidianos,

7 Salvador de Bahía, fundada como São Salvador da Bahia de Todos os Santos, es hoy en día la capital del estado de Bahía. Fue la capital del Brasil colonial, de aquí que sea el estado con mayor número de habitantes afrodescendientes (http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_de_Bah%C3%ADa).

episodios históricos, leyendas y religión, si bien durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado se fundamentaban principalmente en la crítica sociopolítica. De aquí que sus autores crearan estas composiciones cuando un hecho de importancia tenía lugar, tal como aconteció en 1954 con el suicidio del presidente de Brasil, Getúlio Vargas, intertexto omnipresente en toda la novela, cuyo análisis dejaremos para otra ocasión por falta de espacio. Su producción es típica de la Región Nordeste, sobre todo de los estados de Pernambuco, Bahía, Paraíba y Ceará, y son vendidos de forma habitual en mercados y ferias por los propios autores. Sobra decir que las particularidades de este género pasan a formar parte y a convertirse en uno de los elementos constitutivos de la producción novelística de Jorge Amado, especialmente de la aquí estudiada.

En cuanto a los orígenes de la literatura carnavalesca, o mejor, como diría Ángel Rama, de la 'literatura transculturada', o en el caso que aquí interesa, literatura 'carnavalesco-transculturada', de nuestro continente (denominación, por cierto, que parte de los planteamientos de Fernando Ortiz en su texto *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, los cuales refieren justamente a las culturas afroamericanas), es poco lo que se puede decir. Antonio Cornejo Polar propone un par de cuestiones al respecto, que si bien están relacionadas con las culturas indias resultan muy útiles para dar cuenta mínimamente de esta complejísima problemática.

Así, según este autor, nuestra novelística también tiene dos géneros que le sirven de modelo inicial (como diría Lotman) a la novela: uno, la

crónica, y el otro, la llamada literatura oral, como: mitos, leyendas, etc. El primero remite al hecho de que el cronista tiene que dar cuenta, desde la posición y perspectiva de conquistador y colonizador (sea español o portugués), de un referente, del Nuevo Mundo, que no condice con el propio y del que tiene que informar a un lector que lo desconoce. Otro tanto acontece con el cronista indígena, con quien ocurre exactamente lo contrario: tiene que describir un referente conocido a un lector extraño a su mundo. Con todo, en este caso empieza a aparecer la risa reducida, la ironía, la parodia, aunque no siempre sea fácil percibirla. Resultarán, pues, más que evidentes todas las dificultades biculturales que todo ello implica, las cuales también se manifiestan, y de forma más aguda, en la literatura carnalizada, transculturada o carnavalesco-transculturada.

Respecto a la literatura oral, constituirían los géneros cómico-serios de nuestra América. Me refiero concretamente a los mitos, leyendas, cantos y danzas de los indios y negros que dan su versión de los hechos de esa época y de otras, y que conforman lo que podríamos llamar, por contraste, 'sátira india o runa' y 'sátira negra o afroamericana', respectivamente. Pues aquí nos encontramos ante un sujeto autor-narrador que se enfrenta, de manera similar que en Europa, a la contraposición entre la cultura ajena y oficial y la cultura propia y popular o carnavalesca, si bien aquí se trata de un ser heterogéneo y transculturado, que está encabalgado entre dos mundos,



entre dos culturas, las cuales se oponen de manera profunda y radical. Y ésta es justamente la posición que ocupan y la perspectiva desde la que relatan los narradores de Juan Rulfo en México, de José María Arguedas y Gregorio Martínez en Perú, de García Márquez en Colombia, de João Guimarães Rosa y de Jorge Amado en Brasil, entre otros.

Mas, para mostrar que realmente se trata de sátiras, en el sentido bajtiniano del término, se recurre una vez más a Cornejo Polar y a su texto *Escribir en el aire* (1994), donde da cuenta de los *takis* o *wankas*, especie de representaciones teatrales danzadas que se producen cada año en la zona andina del Perú, denominadas Comparsa del Inca/Capitán. Dicho en breve, en ellas se representa el antiguo encuentro en Cajamarca entre Pizarro, el padre Valverde y Atahualpa,⁸ el cual terminó con una matanza de indios. Las *takis* se realizan durante las celebraciones colectivas, que duran varios días y coinciden con las fiestas anuales con que se honra al santo patrón de cada comunidad, pueblo o ciudad. Curiosamente, dicha representación termina de manera diferente en cada ocasión: a veces gana Pizarro; a veces, el padre Valverde; otras más, Atahualpa, y a veces nadie obtiene la victoria. Resulta evidente la relación con la sátira menipea. Aquí, como allá, se recrea un suceso histórico desde una perspectiva actual y cotidiana, sin distancias épicas ni pasados absolutos (hecho que desmitifica al mito), el cual está referido a las condiciones

8 Crónicas de Cajamarca: "Entrando hasta la mitad de la plaza, reparó allí, y salió un fraile dominico, que estaba con el gobernador a hablarle de su parte, que al gobernador le esperaba en su aposento, que le fuese a hablar; y díjole cómo era sacerdote y que era enviado por el Emperador para que les enseñase las cosas de Dios; y el Atahualpa pidió el libro y lo arrojó en el suelo", Hernando Pizarro, "Carta de [...] a la audiencia de Santo Domingo" (Cornejo Polar, 1994: 23) Hay, por supuesto, diversas versiones del hecho de acuerdo con el conquistador o el cronista que lo relata, modificándose incluso el libro que se le ofrece: la Biblia u otro similar.

actuales del colectivo, quienes no lo actúan, sino que lo viven en la plaza del pueblo. Recordemos al respecto que Bajtín señala, con lujo de detalles, todo el contexto histórico y contemporáneo que subyace a *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais. De manera que, parafraseando a Bajtín, se podría decir que la representación de estos hechos no sirve para encarnar positivamente la verdad histórica, sino para buscarla y provocarla, para ponerla a prueba, en función de los acontecimientos del presente, así como para poner en tela de juicio las imágenes que se tiene de ellos. Todo esto se realiza entre risas y parodias ambivalentes y utópicas, al más puro estilo carnavalesco, si bien con un carácter profundamente ritual, referido a la Pachamama y a todos los seres que la habitan: montañas ríos, etc., seres con los que conviven, se enfrentan y se confrontan. Si bien existen muchas similitudes entre la literatura carnavalizada y la transculturada-carnavalesca, también hay muchas diferencias. Y dado que hablamos de literatura oral, en este caso también se podría referir como en la menipea, a una especie de género periodístico del pueblo, el cual reacciona inmediatamente a las relaciones más actuales entre indios, mestizos y blancos, o entre negros, mulatos y blancos, ambos en relación con las autoridades religiosas, por un lado, y entre indios y los seres de la Pacha, y entre los negros y la Naturaleza viva, por el otro.

De ahí que al comentar sobre Brasil, particularmente de Salvador de Bahía, se debe tomar en cuenta la cultura afrobrasileña, es decir, el *candomblé* y su culto a los *orixás*. Si bien es importante señalar que este culto se distingue tanto de la *umbanda* o el *batuque* (otras dos religiones afrobrasileñas de similar origen), como de otras religiones afroderivadas, por ejemplo, el vudú haitiano y la santería o el palo mayombe cubanos, cultos que surgieron independientemente de aquél y son virtualmente desconocidos en Brasil.

Mas, ¿qué es el *candomblé*? Dicho de manera profundamente elemental, es el culto a los *orixás*, los cuales provienen de la cultura y mitología yoruba de África (principalmente de Nigeria y Benín), seres con que conviven y con los que se constituye un complejo entramado de mitos, canciones, historias y otros conceptos culturales. ‘Orixás’ significa literalmente ‘dueños de la cabeza’, siendo Xangó, quizá el más importante y popular de ellos. Éste es el señor del rayo y del trueno y echa fuego por la boca. De hecho, existen diferentes versiones sobre su maternidad, pero la mayor parte le considera hijo de

Yemanyá, diosa del mar, madre natural o madre de leche a cuyos brazos llega Xangó “precipitado de un cielo tormentoso, una bola de fuego que era un niño envuelto en llamas”. Fue, de hecho, el cuarto rey del pueblo yoruba, razón por la que se lo puede considerar como un personaje real y mítico de manera simultánea, tal como sucede con Pachacámac o Viracocha en los Andes.

SOLUCIÓN ARTÍSTICA DE *LA MUERTE Y . . .*

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta todo lo anterior en *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua*?⁹ Evidentemente, para dar cuenta de ello, primero se necesita dar cuenta de la ‘solución artística carnavalesco-transculturada’ utilizada para hacerlo.¹⁰ Empecemos por comprender la manera en que el autor configura el relato para que esto tenga lugar

Que cada quien cuide de su entierro

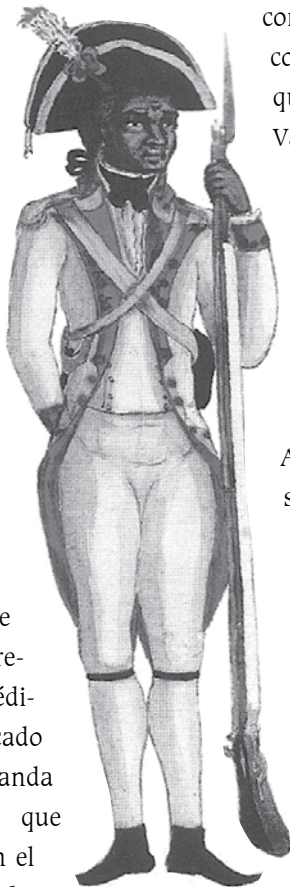
Así, lo primero que hay que tomar en cuenta es el título, ya que éste pone en evidencia el tema del que va a hablar

9 Esta novela fue publicada por primera vez en julio de 1959, en Río de Janeiro, en la revista *Senhor*, importante medio cultural de la época. En 1961 se publicó en forma de libro, donde Jorge Amado agregó algunos epígrafos y le fue añadido un prólogo de Vinicius de Moraes en el que se puede leer: “A la manera de frases musicales, simples y bellas, Jorge Amado acaba de escribir las que, para mí, son la mejor novela y la mejor *nouvelle* de la literatura brasileña: *Gabriela, clavo y canela* y *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua*”.

10 Dado el poco espacio disponible aquí y la complejidad del problema, se mostrará de forma muy general y sintética.

el narrador: de Quincas y sus muertes. Sin embargo, uno de los epígrafes con que se abre el relato complementa el asunto: “Que cada cual cuide de su entierro; no hay imposibles. (Frase póstuma de Quincas Berro Dágua, según Quitéria, que estaba a su lado)”.¹¹ que se va a referir a él, pero en función de sus últimas palabras. Para ello, el autor divide el texto en doce capítulos, de manera que hay que pasar revista de lo que acontece en cada uno de ellos, de los cuales el primero y el último son una especie de introducción y conclusión. De aquí que sea necesario distinguirlos del resto. Hay que comenzar, pues, por estos últimos.

En el segundo capítulo, un santero va a comunicar a la hija de Quincas, Vanda, y a su yerno, Lorenzo, la muerte de su padre. En el tercero, Vanda llega al cuartucho donde yace el muerto, observa su sonrisa, reflexiona y manda traer a un médico para que extienda el certificado de defunción. En el cuarto, Vanda continúa reflexionando hasta que llega el forense y conversan. En el quinto, ya en otro escenario, la familia de Quincas, Vanda, Lorenzo, tía Marocas y tío Eduardo (hermanos de él), está comiendo en un restaurante, donde hablan sobre qué hacer con el muerto, mientras algunos de ellos reflexionan. En el sexto, observamos otra vez a la hija en el cuartucho,



11 “Jorge Amado resume así su ficción: Quincas y el Viejo marinero son novelas que tratan de explicar al hombre ante la vida y ante la muerte, al hombre capaz de construir su existencia, mandar su destino” (Amado, 1992).

frente al muerto, reflexionando, mientras Quincas sonríe y le lanza un par de insultos, hasta que llega su tía. Aquí se sabe que, en tanto comían, aquel fue preparado para su entierro. En el séptimo, cambiando de nuevo a otro escenario, vemos la actitud de la gente pobre de Bahía frente a la muerte de Quincas. En el octavo, asistimos a la manera como sus cuatro amigos —Churrinche, el Negro Flequillo, Cabo Martín y Ventarrón— se van encontrando uno tras otro, hasta dirigirse al cuartucho donde yace Quincas. En el noveno, llegan allí y se encuentran

con la familia, que está velando el cadáver, mientras conversan; aquí observamos entonces las relaciones que se establecen entre ellos y Quincas, hasta que Vanda y la tía Maroca se van. En el décimo, que ocurre pocas horas después, los otros dos familiares se van: primero el tío y poco después el yerno. Al irse todos los familiares de Quincas, somos testigos de las divertidas relaciones que los amigos mantienen con el muerto, hasta que finalmente salen del cuarto, en compañía de Quincas. En el onceavo se dirigen a la casa de Quitéria Ojo Asombrado, amante de éste, donde el muerto va siendo objeto de diversos agasajos, para después ir al muelle, deteniéndose en varios bares, en uno de los cuales se produce una trifulca. Llegan allí, se suben al barquito de Maese Pedro y se dirigen a alta mar, donde se ponen a comer. Finalmente, una tormenta los obliga a regresar, pero antes de lograrlo, el muerto se arroja al mar, después de haber expresado sus últimas palabras.

Con esto se evidencia que el acontecimiento, cuya duración es de un día, se divide en dos grandes partes: por un lado (capítulos II al VI), la representada por la familia, donde se observa que lo primordial son los comentarios de todos sus miembros y las reflexiones que algunos de ellos, especialmente Vanda, hacen al respecto, y por otro (VII al XI), la parte manifestada por la gente más humilde de Salvador de Bahía (prostitutas, jugadores, comerciantes, marineros y bebedores), entre los que se encuentran sus amigos, donde se escuchan los comentarios de la gente en las calles, mercados, prostíbulos y muelle, y se presentan las acciones que realizan éstos en compañía de Quincas; si bien hay un momento (IX) en que los dos mundos se enfrentan y confrontan entre sí, es decir, durante la primera parte del velorio.

No obstante, para acabar de entender esta entreverada trama, hay que tener presente que Quincas sufrió una triple muerte: una moral, acontecida diez años antes, cuando, al abandonar su hogar, dejó de ser Joaquín Soares da Cunha, para convertirse en Quincas Berro de Dágua,¹² motivo principal de los comentarios y reflexiones de la familia; la física, que da pie a los comentarios de la gente y los amigos, en función de los acontecimientos anteriormente presentados,¹³ y la muerte mítica (por llamarla de algún modo), cuando Quincas se arroja al mar y mitifica su imagen, que, si bien no es contemplada en la novela, tiene que ver con sus últimas palabras (frase póstuma) y está asociada a hechos socioculturales, políticos e históricos de Brasil, especialmente de 1930 a 1955, sucesos que son carnavalizados y transculturados mediante el relato del narrador.

Versión oficial y versión popular-mítica

De ahí que sea necesario entender que el problema no radica tanto en los sucesos acontecidos (imagen representada), sino en la manera en que el narrador reconstruye (expresión-representación), desde su presente (1959), al estilo de los *wankas* o *takis* andinos, la historia de lo que pudo suceder ese día, en función de la doble versión de los hechos: la de la familia (la oficial), la cual sólo reconoce lo sucedido en los capítulos II al VI y VIII, de manera que únicamente considera los hechos desde una perspectiva moral y física,¹⁴ y la de la gente de Bahía y sus amigos (la popular-mítica), que se basa en lo supuestamente sucedido (relato oral), en los capítulos VII al XI, de manera

- 12 Dejando de ser aquel “Quincas borracho, tendido al sol en plena mañana, en las inmediaciones de la rampa del Mercado, o sucio y harapiento, inclinado sobre los naipes grasientos en el atrio de la Iglesia del Pilar; o cantando con voz enronquecida en la Ladera de San Miguel, abrazado con negras y mulatas de mala vida. ¡Un horror!” (p. 13).
- 13 Cabe señalar que, aparte del santero (que lo averigua durante una borrachera), nadie de ellos sabe sobre su vida anterior.
- 14 La cual se cancela de inmediato al morir: “Y memoria de muerto, como todos saben, es cosa sagrada, no es algo para andar en la boca poco limpia de borrachines, jugadores y traficantes de marihuana. Ni para servir de rima pobre a cantantes populares en la entrada del Elevador Lacerda, por donde pasa tanta gente de bien [. . .]. Cuando un hombre muere, se reintegra a su más auténtica respetabilidad, aunque haya cometido locuras en su vida. La muerte borra, con su mano de ausencia, las manchas del pasado; la memoria del muerto brilla como un diamante. He aquí la tesis de la familia, aplaudida por vecinos y amigos” (p. 13).

que es concebida como mítica.¹⁵ Esto con el fin no de encarnar positivamente la verdad de su muerte y, por tanto, de los acontecimientos socioculturales, históricos y religioso-míticos (candomblé) que le subyacen; sino, justamente, para buscarla y provocarla, para ponerla a prueba, por supuesto, en función de los acontecimientos del presente (1959).

Lo que se constata cuando observamos la forma en que el narrador-cronista lo explica en el primer capítulo, donde da cuenta de sus intenciones dialógico-comunicativas: develar lo que sucedió, aunque resulte imposible saberlo, habida cuenta de que sus palabras resultaron proféticas.

Hasta hoy persiste cierta *confusión* en torno de la muerte de Quincas Berro Dágua. Dudas por explicar, detalles absurdos, contradicciones en las declaraciones de los testigos. Lagunas diversas. *No hay claridad sobre hora, lugar*

- 15 “Churrinche se adelantó, subió a lo alto de la escalinata —parecía un orador de comicios, con su gastado frac— y explicó: / —Había corrido la noticia de que Berro Dágua había estirado la pata, estábamos todos de luto. —Quincas y sus amigos rieron—. Pero él está aquí, compañeros, y además es su cumpleaños; estamos festejando, hay cazuela de raya en el barco de Mestre Manuel. [. . .] / El velero se aproximaba lenta y dificultosamente a las aguas mansas de la bahía. Un poco más y la fiesta volvería a empezar. . . / Fue entonces que cinco rayos se sucedieron en el cielo, el trueno retumbó con un estruendo de fin del mundo, una ola gigante levantó al velero. [. . .] / En medio del ruido, del mar enfurecido, del velero en peligro, a la luz de los rayos vieron a Quincas arrojar al mar y oyeron sus últimas palabras. / El barquito entraba en las aguas calmas de la bahía, pero Quincas había quedado en la tempestad, envuelto en mortaja de olas y espuma, por su propia voluntad” (pp. 49 y 53-54).

y últimas palabras. La familia, apoyada por vecinos y conocidos, se mantiene *intransigentemente* en la versión de la tranquila muerte matinal, sin testigos, sin boato y sin palabras, acaecida veinte horas antes de aquella otra propalada y comentada muerte en la agonía de la noche, cuando la luna se deshizo sobre el mar y acontecimientos misteriosos ocurrieron en los muelles de Bahía. Escuchadas, sin embargo, por testigos idóneos, ampliamente comentadas en las laderas y en las callejuelas recónditas, *las últimas palabras*, repetidas de boca en boca, representaron, en la opinión de aquella gente, más que una simple *despedida del mundo es un testimonio profético, un mensaje de profundo contenido* (como escribiría algún joven autor de nuestro tiempo). [. . .]

No sé si el misterio de la muerte (o de las *sucesivas* muertes) de Quincas Berro Dágua puede ser completamente descifrado. Pero lo intentaré, como él mismo aconsejaba, pues lo importante es intentar, aun lo imposible (p. 11).¹⁶

Y esto se confirma en el último capítulo, el XII, donde da la conclusión a la que cada uno llega respecto a su muerte. Y la segunda, no pudiendo ser de otra manera, se expresa al estilo de los cordeles de Cuica de Santo Amaro:

No hubo manera de conseguir

16 A partir de aquí los números de página son señalados entre paréntesis y se refieren a Amado, 1984

que la funeraria recibiese de vuelta el ataúd, ni por la mitad del precio. Tuvieron que pagar, pero Vanda aprovechó las velas que sobraron. El cajón está hasta el día de hoy en el almacén de Eduardo, que aún espera venderlo para algún entierro de segunda mano.

En cuanto a la frase póstuma, las versiones que corren son diversas. Pero ¿quién podría oír bien en medio de semejante temporal? Según un trovador del Mercado, las cosas ocurrieron así: "*Pero en plena confusión / se oyó a Quincas decir: / Me entierro como yo quiero / y en la hora que resuelvo. / Pueden guardar su cajón / para mejor ocasión, / que no me dejo enterrar / en sepultura de tierra. / Y fue imposible escuchar / el resto de su oración*" (p. 54).

Solución artística carnavalesco-transculturada

Evidentemente, si no se comprende la posición y perspectiva desde la que el narrador-cronista-oral lo relata y, consecuentemente, la solución artística carnavalesco-transculturada que utiliza para hacerlo, es literalmente imposible entender lo que trata de comunicar a su interlocutor y, mucho menos, comprender (genéricamente hablando) lo que esta forma de hacerlo tiene de novedoso e innovador.

Ahora bien, ¿cómo se presenta lo carnavalesco en el relato? Veámoslo brevemente.

Como pudimos observar, en los primeros capítulos acontecen muy pocas cosas: la noticia de la muerte de Quincas por parte del santero (II), la presencia de Vanda en el cuarto donde está el muerto (III, IV y VI) y la comida de la familia en el restaurante (V), de manera que la muerte de Quincas no se manifiesta mucho a nivel de la representación, sino de las reflexiones y comentarios que hacen los diversos personajes, de los cuales el principal es Vanda, quien, por lo mismo, se convierte en una especie de rey del carnaval. De manera que su entronización-desentronización se manifiesta desde el momento que el santero le lleva la noticia; continúa con la sonrisa de Quincas; se entrelaza con los comentarios de su familia mientras comen; se complejiza al regresar a la habitación; y estalla en presencia de los amigos de Quincas. Con todo, no es tanto ella como personaje la que se carnavaliza, sino justamente sus ideas, de forma que estamos ante una particular forma de diálogo socrático, con sus sínclisis, producto de la situación excepcional a la que se enfrenta, y sus anáclisis respectivas, dada la forma en que los otros personajes (especialmente Quincas) la

van confrontando. Con todo, cabe señalar que sus reflexiones no son expresadas directamente por ella, sino por el propio narrador, dando cuenta con ello del carácter bivocal de las mismas. De aquí que el discurso no sólo represente aquello de lo que se habla (su tema, su objeto), sino también que se represente, es decir, que muestren la posición y perspectiva dialógico-cronotópica desde donde son expresados y representados.

Para confirmar esto, oigamos las reflexiones que se hace Vanda frente al cadáver de su padre, en el capítulo VI, y las que se plantea Leonardo cuando está toda la familia en el restaurante, en el capítulo V.

Un suspiro de triunfo se le escapó del pecho. Se alisó los cabellos castaños con la mano, era como si finalmente hubiese domado a Quincas, como si de nuevo le hubiera puesto las riendas, las mismas que él arrancara un día de las manos fuertes de Otacilia, riéndose en la cara. La sombra de una sonrisa afloró en los labios de Vanda, que habrían sido bellos y deseables si no fuese por cierta rígida dureza que los desfiguraba. *Se sentía vengada de todo lo que Quincas había hecho sufrir a la familia, sobre todo a ella y a Otacilia. Había sido una humillación de años. Durante diez años había llevado Joaquín esa vida absurda.* “Rey de los vagabundos de Bahía”, escribían sobre él en las secciones policiales de los periódicos, tipo de la calle citado en crónicas de literatos ávidos de un pintoresquismo fácil, *diez años avergonzando a la familia, salpicándola con el fango de aquella inconfesable celebridad.* El “mayor bebedor de aguardiente de San Salvador”, el “filósofo harapiento de la rampa del Mercado”, el “senador de los bailongos”, Quincas Berro Dágua, el “vagabundo por excelencia”; *así lo trataban en los diarios, donde a veces hasta aparecía su sórdida fotografía.*¹⁷ *¡Dios mío! Cuánto puede sufrir una hija en el mundo cuando el destino le ha reservado la cruz de cargar con un padre sin conciencia de sus deberes* (p. 24).¹⁸ Leonardo se opuso. [Yo me opongo] *¿Para qué llevar el difunto a casa? ¿Para qué invitar a vecinos y amigos, molestar a un montón de gente? ¿Sólo para que todos se pusiesen [pongan] a recordar las locuras del finado, su inconfesable vida de los últimos años, exponiendo así la vergüenza de la familia a los ojos de todo el mundo?* Como había sucedido [me sucedió] aquella [hoy

17 De manera que el narrador evidencia sus pensamientos más recónditos, al tiempo que los confronta dialógicamente con lo que dicen los diarios y los cordeles, multiplicando las serias y serio-cómicas (heterogéneas) versiones.

18 De forma impactante, el narrador remata su discurso indirecto con el papel serio-cómico de víctima que los otros (padre, diarios, literatos, etc.) producen en ella, carnavalizado con ello profundamente su imagen.

en] mañana en la Repartición. No se había hablado [habló] de otra cosa. Cada uno sabía una historia de Quincas y la contaba entre carcajadas. El mismo, Leonardo, [yo] nunca habría imaginado que su [mi] suegro hubiese hecho tantas y de tal calibre. Cosas de poner la piel de gallina. Sin tener en cuenta que muchas de aquellas personas creían que Quincas estaba muerto y enterrado, o que vivía en el interior de la provincia. *¿Y los chicos? Veneraban [veneran] la memoria de un abuelo ejemplar, que descansaba [descansa] en la santa paz del Señor, y de pronto llegarían los padres [llegaremos] con el cadáver de un vagabundo bajo el brazo y lo arrojarían [arrojaremos] a la cara de los inocentes. Para no hablar del trabajo y de los gastos que tendrían [tendremos], como si no bastase con el entierro, la ropa nueva, el par de zapatos. Él, Leonardo, [yo] estaba [estoy] necesitando un par de zapatos, y sin embargo les había [he] hecho poner media suela a unos viejismos, para economizar. Y en ese momento, con aquel despilfarro de dinero, ¿cuándo podría [podré] pensar en comprarse [comprarme] zapatos?* (pp. 20-21).¹⁹

Estas reflexiones se convierten en una particular combinación de soliloquio, diatriba y confesión al estilo griego, pero construidas al estilo de la sátira menipea, con marcadas características

19 Obsérvese que en este caso se trata de una reflexión dialogada, pues está diciéndoselos de forma oral al resto de la familia, si bien esto es expresado por el narrador.

del diálogo socrático, pues no sólo sus ideas conjugan orgánicamente con la imagen de su portador, sino que en él se encuentra el descubrimiento del hombre interior. De aquí que sea el narrador quien los haga hablar y ponga en evidencia su postura serio-cómica frente al lector.

En cuanto a los capítulos VII al XI, donde vemos la actitud de la gente de Bahía primero y después de los amigos de Quincas al conocer la noticia de su muerte (VII y VIII), las relaciones que establecen éstos con la familia y posteriormente con el muerto (IX-X), y finalmente las múltiples aventuras por las que pasan en compañía de Quincas antes de su muerte voluntaria en el mar, muestran que aquí la carnavalización se manifiesta tanto en las imágenes, como en los discursos que los personajes entablan. De aquí que encontremos todas las categorías carnavalescas mencionadas por Bajtín: el contacto libre y familiar entre la gente, la excentricidad, las disparidades carnavalescas, la profanación, y la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval, así como todas aquéllas que aparecen en la sátira menipea: la fantasía más audaz e irrefrenable; la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos; la experimentación psicológico-moral; las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas; la aparición de oxímoros y de marcados contrastes, y por supuesto, su carácter de actualidad más cercana, es decir, convirtiéndose en una especie de género periodístico que

reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales.

Veamos un par de ejemplos para que se observen algunas de estas características de la literatura carnavalizada. Para ello tomaremos un extracto del capítulo XI, aquél donde se arma la riña en el bar de Cazuza, así como los diálogos (con algunas acotaciones) que establecen mientras están en el cuartucho con el muerto, en el capítulo X. Helos aquí:

La pelea fue inesperada y bella. Realmente, parece que el responsable fue Quincas. Se había sentado con la cabeza reclinada en el pecho de Quitéria, las piernas estiradas. Según consta, uno de los muchachos, al pasar, tropezó en las piernas de Quincas, estuvo a punto de caer y protestó de mala manera. Al Negro Flequillo no le gustó el aspecto del marihuano. Esa noche, Quincas tenía todos los derechos, incluso el de estirar las piernas como le diese la gana. Y lo dijo. Como el muchacho no reaccionó, no sucedió nada. Pero minutos después, otro, del mismo grupo de marihuaneros, también quiso pasar. Le pidió a Quincas que apartase las piernas. Quincas hizo como que no oía. Entonces, el flaquito lo empujó, diciendo palabrotas. Quincas le dio un cabezazo, y se armó la gresca. El Negro Flequillo agarró al muchacho, como era su costumbre, lo levantó en vilo y lo arrojó sobre otra mesa. Los compañeros de marihuana se pusieron hechos unas fieras, y avanzaron. De allí en adelante, es imposible relatar los hechos. De vez en cuando se alcanzaba a divisar, encima de una silla, a Quitéria la bella, botella en mano, haciendo molinetes con el brazo. El Cabo Martim asumió el comando.

Cuando terminó la refriega, con la total victoria de los amigos de Quincas, a quienes se aliaron los choferes, Ventarrón tenía un ojo negro y el frac de Churrinche lucía, perjuicio importante, uno de los faldones rasgado. Quincas estaba tendido en el piso; había recibido algunos golpes y había dado con la cabeza en una baldosa. Los marihuaneros habían huido. Quitéria, inclinada sobre Quincas, intentaba reanimarlo. Cazuza contemplaba filosóficamente el bar patas arriba, las mesas tumbadas, los vasos rotos. Estaba acostumbrado, la noticia aumentaría la fama y los clientes de la casa. Además, a él mismo no le disgustaba una buena pelea (p. 51).

(Los primeros tragos despertaron en los cuatro amigos un acentuado espíritu crítico).

CABO MARTIM: No es por hablar mal, pero tu familia es un poco

económica. Tu yerno se olvidó de comprar calzoncillos.

QUINCAS (*precisando*): Avaros. . .

CABO MARTIM: Ya que lo reconoces, debo decir que es verdad. No queremos ofenderlos, después de todo, son tus parientes. Pero ¡qué tacañería!, ¡qué avaricia. . .! La bebida por cuenta de los invitados; ¿dónde se ha visto semejante velorio?

NEGRO FLEQUILLO (*concordando*): Ni una flor. . .

CABO MARTIM: Parientes como éstos, prefiero no tener.

QUINCAS (*define preciso*): Los hombres, unas bestias. Las mujeres, unas víboras.

NEGRO FLEQUILLO: Mira, padrecito: la gordita vale la pena. Tiene unas ancas que da gusto.

QUINCAS: Una bolsa de pedos.

NEGRO FLEQUILLO: No digas eso, padrecito. Está un poco arrugada, pero no es para tanto desprecio. He visto cosas peores.

QUINCAS: Negro burro. Ni sabe lo que es mujer bonita.

VENTARRÓN: Bonita es Quitéria ¿no, viejito? ¿Qué va a hacer ella ahora? Yo hasta. . .

CHURRINCHE: ¡Cállate la boca, desgraciado! ¿No ves que se enoja? (*Quincas no oye. Inclina la cabeza hacia el lado del Cabo Martim, que ha pretendido robarle, en aquel momento, el trago que le correspondía en la distribución de la bebida. Casi hace caer la botella con el cabezazo*).

NEGRO FLEQUILLO (*exigiendo*): Dale aguardiente al padrecito.

CABO MARTIM: Estaba desperdiciando. . .

NEGRO FLEQUILLO: Él bebe como quiere. Tiene derecho.

(*El Cabo Martim mete el cuello de la botella en la boca abierta de Quincas*).

CABO MARTIM: Calma, compañero, no lo quise ofender. Beba tranquilo. La fiesta es suya.

(*Quincas tiene cara de no admitir ni que se toque el tema*).

CHURRINCHE: ¡Buen aguardiente!

QUINCAS: ¡Una porquería!

CHURRINCHE: ¡También! Por el precio. . . (pp. 46-47).

Respecto a la relación del candomblé brasileño con la novela, todavía es poco lo que podemos decir al respecto, pues hay poca información y muy confusa. De manera que sólo remitiremos a las dos ocasiones que se menciona el nombre de Xangó y Yemanjá en la novela.

Así, la primera, en el capítulo II, es cuando el santero comunica a Vanda y Leonardo que Quincas “ha definitivamente estirado la pata, ha muerto en su pocilga miserable” (p. 14), en la cual se percibe su postura de hijo de Xangó y su relación con el candomblé. La otra, cuando los marineros dudan de la muerte de Quincas, al tiempo



Henrique Dias. Fuente: *Revista de História da Biblioteca Nacional*.

que el narrador nos deja oír su voz y sus ideas, las cuales explican, de alguna manera su muerte en el mar, producto de la seducción de Janaína o Yemanjá.²⁰ Finalmente, observar que están en la época de Xangó y que esa noche se está

20 “2 de Febrero - Fiesta e Yemanjá: En el calendario de las fiestas populares de Bahía, toman relieve especial las del ciclo del mar. / Erguida en una península, cercada de mar, tierra de pescadores, paisaje de barcos de vela, Bahía tiene una reina: *Yemanjá, la señora de las aguas*, poderoso orixá del candomblé, *sirena de cinco nombres*: Doña Janaína, Ynaé, Yá, Rainha de Aioká. / Ella reina sobre ese imperio de las aguas, del mar, de los lagos y los ríos, dirige los vientos, desata temporales. / Madre y esposa de los pescadores, su amor supremo, su deseo imposible. [. . .] / Vino del África a la Bahía de Todos os Santos en la cubierta de los barcos de esclavos, entre los gemidos de los negros. / Aquí estableció para siempre su morada. [. . .] / Donde haya un pescador o un marinero allí estará con su amor y su *seducción*. [. . .] / Las esposas de los pescadores, de los capitanes de los saveiros, de los hombres de mar, las que viven con el miedo de la espera cada vez que salen las jangadas y las canoas, además de regalos traen cartas, donde escriben sus pedidos, ruegan por la vida de sus hombres, por un mar de peces y de bonanza, para que Ynaé no ponga sobre sus maridos los *ojos de su deseo* y no desate tempestades. *Porque Janaína elige cada año sus amados, aquéllos con los cuales partirá hacia su fiesta de amor, para las nupcias de naufragio en las tierras de Aioká*. / Textos de Jorge Amado” (http://latiendadelosmilagros-marita.blogspot.com/2011_02_01_archive.html).

festejando justamente su fiesta: “Era una noche de encantamiento; a lo lejos resonaban redobles de atabaques;²¹ el Pelourinho²² parecía un escenario fantasmagórico” (p. 48).

El santero, un viejo flaco de pelo crespo y canoso, se extendía en detalles: una negra, vendedora de mingau,²³ acarajé,²⁴ abará²⁵ y otros manjares, tenía un importante asunto que tratar con Quincas aquella mañana. Él le había prometido conseguir ciertas hierbas difíciles de hallar e imprescindibles para los rituales del candomblé. La negra había acudido a buscar las hierbas, era urgente tenerlas, *estaban en la época sagrada de las fiestas de Xangó* (p. 14).

En los barquitos pesqueros de velas arriadas, los hombres del reino de Iemanjá, los bronceados marineros, no escondían su decepcionada sorpresa. ¿Cómo había podido ocurrir esa muerte en un cuarto del Tablón,²⁶ cómo había ido el “viejo marinero” a

morir en una casa? ¿Acaso Quincas Berro Dágua no había proclamado tantas veces perentoriamente, *con voz y tono capaces de convencer al más incrédulo*, que jamás moriría en tierra, que sólo había un túmulo digno de un atorrante como él: el mar bañado por la luna, las aguas sin fin? [. . .]

[Soy] Viejo marinero sin barco y sin mar, desacreditado en tierra, pero no por su [mi] culpa. Porque él [yo he] había nacido para el mar, para izar las velas y comandar el timón, para domar las olas en noches de temporal. Su [mi] destino había [ha] sido truncado, él [yo] que podría haber llegado a capitán de navío, con su [mi] uniforme azul y la pipa en la boca. Pero ni aun así dejaba [dejo] de ser marinero; para eso había [he] nacido de su [mi] madre Magdalena, nieta de comandante de barco. [. . .]

Entonces Quincas Berro Dágua hacía su solemne juramento: reservaba [reservo] al mar el honor de recibir su [mi] hora póstuma, su [mi] momento final. No habrían [habrán] de encerrarlo [encerrarme] en siete palmos de tierra, eso sí que no. Exigiría [exigiré], cuando llegase [llegue] la hora, la libertad del mar, los viajes que no hiciera [hice] en vida, las travesías más osadas, las hazañas sin precedentes.

Mestre Manuel, el más valiente de los pescadores, que no parecía tener nervios ni edad, sacudía la cabeza en señal de aprobación. Los demás, a quienes la vida había enseñado a no dudar de nada, también asentían, mientras tomaban otro trago de aguardiente. Los marineros tocaban las guitarras, *cantaban la magia del mar, la seducción fatal de Janáina*.²⁷ Y el “viejo marinero” cantaba más alto que nadie.

¿Cómo había podido entonces ir a morir en un cuarto de la Ladera del Tablón? Era cosa de no creer; los marineros escuchaban la noticia sin darle totalmente crédito. Quincas Berro Dágua era dado a las *mistificaciones, más de una vez había engañado a medio mundo* (pp. 28-30).

El velero se aproximaba lenta y dificultosamente a las aguas mansas de la bahía. Un poco más y la fiesta volvería a empezar. . .

Fue entonces que *cinco rayos se sucedieron en el cielo, el trueno retumbó con un estruendo de fin del mundo, una ola gigante levantó al velero*. Se escaparon gritos de las bocas de las mujeres y los hombres. La gorda Margarida exclamó:

— ¡Nuestra Señora nos ayude!

En medio del ruido, del mar enfurecido, del velero en peligro, a

21 Tambores que se usan para marcar el ritmo de danzas populares y religiosas.

22 Barrio donde se encuentra el Centro histórico de Salvador de Bahía. Allí se halla la picota donde se castigaba a los esclavos negros durante la Colonia. De aquí su nombre: Pelourinho = picota. “Entre los años 1920 y 1960, los pobres empezaron a vivir en haciendas abandonadas ubicadas en Pelourinho. Una de estas casas, Maciel, se convirtió en un famoso centro de prostitución y tráfico de drogas en los años 1930” (http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_de_Bah%C3%ADa)

23 Papilla de mandioca

24 Bollitos de frijol fritos en aceite de dendé, con salsa de camarón.

25 Similar al anterior. Bollito de harina envuelto en hojas de bananero.

26 Ladeira do Tabuão (Ladera del Tablón), zona central del barrio de Pelourinho.

27 Yemajá.

la luz de los rayos vieron a Quincas arrojar al mar y oyeron sus últimas palabras.

El barquito entraba en las aguas calmas de la bahía, pero *Quincas había quedado en la tempestad, envuelto en mortaja de olas y espuma, por su propia voluntad* (pp. 53-54).

Mas el último párrafo de la segunda cita: “Quincas Berro Dágua era dado a las *mistificaciones, más de una vez había engañado a medio mundo*”, sirve también para mostrar la posición y perspectiva carnavalesco-transculturada del narrador-cronista, incluyendo allí la ambigüedad de su propia imagen (ni firme ni acabada), pues dice en el primer capítulo:

Lo cual nos lleva a comprobar que hubo una primera muerte, si bien no física por lo menos moral fechada años antes; y que las muertes habrían sido en total tres, lo que hace de Quincas un *recordman* de la muerte, un campeón del fallecimiento, dándonos derecho a pensar que los acontecimientos posteriores —desde el certificado de defunción hasta la zambullida en el mar— *fueron una farsa montada por él mismo con la intención de amargar la vida de los parientes y arruinarles la existencia, hundiéndolos en la vergüenza y la maledicencia callejera* (p. 12).

De hecho, por la manera que está relatado, nunca se sabe si Quincas está realmente vivo o muerto: “Quincas, *encantado de la vida*, con paso de danza, iba entre el Negro Flequillo y Cabo Martim, del brazo de ambos”, lo que no sólo confirma que se trata de una reconstrucción oral oficial-popular de lo que pudo acontecer ese día, sino que señala la ambigüedad de su postura: no se solidariza ni con una ni con otra versión, si bien está más cercano a la segunda. Pero con ello también establece la compleja imagen carnavalesca de Quincas, verdadero rey Momo del Carnaval, quien produce que todo se vuelva cómico-serio: desde la expresión y representación del relato del narrador, hasta la configuración del texto por parte del autor, convirtiéndose así en una impactante sátira afrobrasileña.

Para concluir, trataremos de exponer someramente el trasfondo sociopolítico, cultural e histórico que subyace en el relato, el cual explica incluso la solución artística carnavalesca-transculturada con la que el narrador lo relata y el autor configura el relato. Para ello tomaremos como base los siguientes datos: que la novela fue publicada en 1959 y que el relato parece

remitir al periodo que va de 1894/95 a 1954/55, de acuerdo con las diversas fechas que allí se mencionan.²⁸ Éstas son útiles, no sólo para saber la edad de Quincas: 60 años (1894/95-1954/55), sino para ubicar momentos importantes de su vida: 1894/95, 1919/20, 1924/25, 1939/40, 1944/45, 1954/55 o la de otros personajes, tales como Cabo Martim y Ventarrón. No obstante, lo fundamental para nosotros radica en que éstas remiten a fechas relevantes de la historia de Brasil. Mas dado que aquí no podemos explicar la importancia de cada una de ellas, si cabe señalar que en 1954 muere el presidente Gétulio Vargas, que en 1955 sube al poder Juscelino Kubitschek y que en 1959 se da la Revolución Socialista Cubana.²⁹ De hecho, todo el relato pareciera remitirnos, de forma ambivalentemente carnavalesca, a ese día memorable en que

28 “Rio de Janeiro, abril de 1959” (p. 54); Capítulo I: “En la sala, el santero admiraba un retrato en coloreo de Quincas; era un retrato antiguo, de unos quince años atrás” (1939/1940) (p. 16); Capítulo III: “No era Joaquim Soares da Cunha, correcto funcionario de la Dirección de Rentas de la Provincia, jubilado después de veinticinco años” (1919/20-1944/45) (p. 17); “Cómo puede un hombre, a los cincuenta años abandonar la familia” (1894/95-1944/45) (p. 17); Capítulo IV: Santero, “No sé, doctor. Hace unos diez años que lo conozco, siempre fuerte como un toro” (1944/45) (p. 17); Capítulo VI: “Durante diez años había llevado Joaquim esa vida absurda” (1944/45-1954/1955) (p. 24); Capítulo VIII: “Sólo a esas tres ocupaciones se dedicaba Martim desde que saliera del Ejército, unos quince años antes” (1939/40) (p. 35); Capítulo X: “Ventarrón no rezaba desde hacía unos treinta años” (1924/25) (p. 44). Es de observar que algunas fechas incluso se repiten, a manera que sea más notoria su importancia.

29 No olvidemos que Jorge Amado fue miembro del Partido Comunista hasta justamente 1954.

Quincas/Getulio se suicida: 1954,³⁰ y que Juscelino/Quincas toma el poder: 1955, como si uno fuese el doble paródico del otro,³¹ convirtiéndolos así en rey del carnaval, donde la coronación y el destronamiento son inseparables, rito doble cuyos dos componentes se convierten uno en otro mutuamente. En el relato todo sucede, por decirlo de alguna manera, al revés de como se cuenta que aconteció en la vida real,³² convirtiendo así al relato mismo en una especie de rey del carnaval, al estilo de los cordeles (o crónicas pe-

riodísticas) de Cuica de Santo Amaro, género periodístico que reaccionaba inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales.³³

Evidentemente, demostrar esto nos conduciría a tener que ampliar de manera desmedida el presente trabajo, razón por la cual lo dejaremos para mejor ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Jorge (1959), "La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua", en *Senhor*, Rio de Janeiro, núm. 4, junio.
- Amado, Jorge (1984), *Los viejos marineros* ("La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua" y "La completa verdad sobre las discutidas aventuras del comandante Vasco Moscoso de Aragón, capitán de altura), México, Seix Barral.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1999), "Autor y personaje en la actividad estética" (c. 1921-1924), en *Estética de la creación artística*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 13-190.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1989a), "La palabra en la novela" (1934-1935), en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 77-236.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1989b), "Las formas del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica" (1937-1938), en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 13-76.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1998), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1963), Madrid, Alianza Editorial, 430 pp.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski* (1965), Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo Polar, Antonio (1977), "Para una interpretación de la novela indigenista", en *Revista de Casa de las Américas*, La Habana, año xvi, núm. 100, enero-febrero, pp. 40-48.
- Cornejo Polar, Antonio (2003), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Lima-Berkeley, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", CELACP-Latinoamericana Editores.
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores.
- Solé Zapatero, Francisco Xavier (2006), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, Cuadernos de Investigación, Cuarta Época, núm. 44.
- 30 Vale la pena revisar el cuento "Repaso de una vida", de Federico Bello Landrove, en cual no sólo se "ficcionalizan" los dos últimos días de la muerte de Getulio Vargas, sino que aporta información muy interesante al respecto. ("Quién fuera Borges. Blog de historias y cuentos de Federico Bello Landrove", en: <http://quienfuebororges.blogspot.com/2010/08/presentacion-del-autor-y-su-obra.html>).
- 31 "Es necesario subrayar una vez más la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embaazada); bendición y maldición (las maldiciones carnavalescas que bendicen con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos)". "Los dobles paródicos llegaron a ser un fenómeno muy frecuente de la literatura carnavalizada" (Bajtín, 1963:184, 186).
- 32 "La risa carnavalesca [. . .] va dirigida hacia las instancias supremas: hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. La risa abarca ambos polos del cambio, se refiere al mismo proceso del cambio, a la misma crisis. En el acto de la risa ritual se conjuga la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda" (Bajtín, 1963:185).
- 33 "Uno de los cordeles más vendidos fue "La muerte del Getulio Vargas". Lanzado después de su suicidio en agosto de 1954, se vendieron 70 mil ejemplares en 48 horas" (http://www.portuguesonline.com/argentina/info_literatura_popular.htm).