

Jorge Amado



Dona Flor y sus dos carnavales. Para una relectura de Jorge Amado

Biagio D'Angelo

*É Dona Flor
Do meu jardim do meu país
Que tem estrada
No caminho do camarim
Que tem entrada
No convés do navio
O grito gol
Eu grito gol do Brasil
Flor assim se planta
Nasce da alegria
Pra Maria pra Maria*

Carlinhos Brown, Caminho do camarim

El más leído; el más odiado. Jorge Amado es el escritor brasileño a quien, más que a otros, el público identifica con Brasil. No existe edición de sus libros traducidos que no sea considerada como verdadera guía turística del nordeste del país, como tampoco existe lector que no sea seducido por sus contracarátulas, que, en la mayoría de los casos, se caracteriza por esta obsesionante inscripción: «Picante como una comida de Bahía». Al mismo tiempo, el público y la crítica más exigentes no aprecian al escritor bahiano por su falsa caracterización de una mujer brasileña estereotipada, siempre ejemplo de vitalidad, sensual y cautivante:

el juego de los clichés culturales propone, de esta manera, una visión machista y lamentable de la mujer como objeto del deseo. Claro está que decir «lugar común» no posee siempre, a nuestro parecer, una connotación exclusivamente negativa. El lugar común procede, en realidad, como arma de doble filo: por un lado, se reduce a globalizar materiales nacionales; por el otro, funciona como sistémico aparato de diferencia y originalidad, hasta necesario, si se considera válido, quizá, para la apertura de fronteras y a la dinámica del conocimiento cultural. Jorge Amado, a su modo, salvaguarda, así, el patrimonio nacional de su país.

Ya en otro estudio habíamos reflexionado sobre el autor más popular del Brasil del siglo XX¹ y de su energía contagiosa, de su «brasilianización» de lo cotidiano y de la realidad latinoamericana; en sus re-creaciones imaginarias narrativas, por ejemplo, hemos descubierto, curiosamente, que él consideraba Lima como una de las ciudades más preciosas de Sudamérica y, sobre todo, la más próxima a la laberíntica mezcla ideológico-cultural de su patria, Salvador de Bahía. En las páginas afectuosas de su excéntrico diario de viajes *A ronda das Américas*, publicado en algunos periódicos brasileños entre 1937 y 1939, Lima se vuelve paradigma de una victoriosa «transculturización» bahiana:

Lima, ciudad de doce mil balcones, ciudad donde el genio ha dejado su huella en Sudamérica. Esta ciudad es una visión de delirio. Delirio de versos de amor para un poeta. Apenas el auto comienza a recorrer las calles, la ciudad nos domina con su encanto. No es el encanto de Bahía, ni la luminosidad que hace todo rodado en Guadalajara. Es un tono romántico que se derrama en toda Lima [...]. El color de Lima, amiga mía, es una mezcla de todos los colores y esto provoca un resultado sorprendente [...]. La fascinación de Lima es demasiado grande y no se puede describir porque las palabras no son suficientemente dulces y románticas para describir la ciudad [...]. Como en la Cruz de Pascoal, en la ciudad de Bahía, hemos visto en Lima un altar en medio de la calle. Todo alrededor velas, personas que estaban rezando, flores.²

¹ D'ANGELO, Biagio. «Antropófagos y curiosos. La tradición móvil y el futuro de la comparada en el continente latinoamericano (el caso del Perú)». En D'ANGELO, Biagio (org.). *Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005, pp. 17-25. Retomo de este artículo algunos párrafos necesarios para el estudio que pretendo realizar.

² AMADO, Jorge. *In giro per le Americhe*. Turín: Einaudi, 2004, pp. 125-131. La traducción es nuestra.

Nada de los habituales «lugares comunes» en esta apasionada y sincera descripción de una Lima bahiana, fabulosa, legendaria, amorosa. Los lugares comunes de Lima se reducen actualmente a la triste neblina de julio y al cielo color «panza de burro», para detenernos solo en los más aproximadamente poéticos. Jorge Amado, en cambio, observa Lima mediante la matización de aquellos lugares comunes que han popularizado la misma imagen nacional de Brasil, los de la alegría, de la vida, de los colores vivos. Resulta, así, una imagen de Lima desconocida, perfumada, renovada gracias a una mirada ajena inteligente.

Si nos quedamos con Jorge Amado, sería suficiente, ahora, agregar las varias «Donas Flores», «Gabrielas» y «Teresas Batistas cansadas de guerra» para completar la percepción de un producto cultural, común y universal al mismo tiempo. En síntesis, podríamos decir que se trata, entonces, de lugares comunes que acomunan y regeneran formas culturales locales y las destinan a la universalidad.

Es por esa razón que será necesario releer a Jorge Amado, «con nuevos ojos», como escribe irónicamente el crítico Ripellino y a propósito de Maiakovski, otro autor frecuentemente leído con desacierto: «[...] le había tocado la mala suerte de ser introducido y divulgado a la fuerza como [...] el cultivo de la patata en la época de Catalina II». ³ Nosotros también deberíamos decir «releer a Jorge Amado», y releerlo, quizá, directamente, ¡en portugués!: he aquí uno de los errores de comprensión del autor brasileño, es decir, las deplorables traducciones que eliminan todo rasgo poético y autóctono a la estética amadiana; además, la actividad de la relectura representa, indudablemente, una constante de la actividad cultural y literaria que permite «poner en luz la continuidad literaria y el parentesco de textos distantes en el tiempo infinito y reversible de la lectura». ⁴

La primera operación de relectura radica en saber distinguir las dos fases de la narrativa de Amado. La primera fase consiste en la escritura de los textos publicados en los años treinta y cuarenta, como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1942), revela «una literatura participante, programáticamente comprometida, en la que realismo y romanticismo, humanitarismo y denuncia se fundan al servicio de una idea», ⁵ que, más allá de su

³ RIPLELLINO, Angelo Maria. «Rileggere Majakovskij». En *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Turín: Einaudi, 1968, p. 269.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Turín: Einaudi, 1997, p. 487.

prosa pintoresca y fantasiosa, fuera de los cánones modernistas, rehuyendo las angustias kafkianas y el experimentalismo lingüístico de Joyce, recupera formas de la tradición clásica de la novela mediante los módulos del así llamado «realismo socialista», imperante en aquellas décadas. La segunda fase, sin duda la más popular, constituye una virada original, o mejor dicho, la aceleración de una «línea» de las letras latinoamericanas y, en particular modo, brasileñas que podríamos definir como «carnavalesca».

Ya Emir Rodríguez Monegal, por medio de su estilo cautivante y su asombrosa sabiduría, había visto, justamente bajo la etiqueta de «carnavalesco», una serie de obras literarias (de Sor Juana a Gregório de Matos, de Severo Sarduy a José Lezama Lima, de Alejo Carpentier a Oswald de Andrade) y períodos históricos (como el barroco y su parodia posmoderna, el «neobarroco»). Partiendo del propósito bajtiniano⁶ de demostrar que ciertas formas marginales de la cultura se habían apoderado del «centro» y que las operaciones jerárquicas habían modificado las perspectivas hasta entonces tradicionales, Rodríguez Monegal reconoce que «la misma operación puede ser practicada con la literatura latinoamericana, que ha sufrido hasta hace poco por una crítica demasiado preocupada por el logocentrismo de los modelos occidentales».⁷ En efecto, la cultura latinoamericana ha propuesto dos líneas culturales de demarcación que han caminado paralelamente: una cultura —más o menos— oficial, cuyo criterio era, habitualmente, la importación pasiva de modelos europeos, y un quehacer estético novedoso, que rastreaba no tanto las influencias, sino las exploraciones revolucionarias en el arte, hasta casi volverse, por su naturaleza, escandaloso. Latinoamérica se caracteriza, según Rodríguez Monegal, por su tendencia «normal» hacia lo carnalesco y lo grotesco: «la entronización y la destronización de las ideologías eran practicadas con toda celeridad».⁸ Para el crítico uruguayo, la respuesta «carnavalizada» a las polémicas contra Occidente proviene de obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y *Memorias sentimentais*

⁶ Aunque todo el sistema cultural y literario del estudioso ruso se basa en este diálogo entre cultura superior y cultura inferior, jerarquización y parodia —como es notorio—, los textos de Mijail BAJTÍN a los que nos estamos refiriendo son fundamentalmente tres (indicamos las traducciones castellanas): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990; *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991, y *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «Carnaval/Antropofagia/Parodia». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, n.º 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 401-412.

⁸ *Ibidem*.

de *João Miramar*, de Oswald de Andrade, textos donde se percibe claramente la sorprendente novedad del movimiento antropofágico de los años veinte: la «canibalización» o *calibanización*⁹ de todo proceso literario, pues cada asimilación es fagocitada, digerida y, luego, expulsada en el gesto de la creación artística, hacia una desacralización no solo de los modelos, sino de la misma actividad poética.

Si bien algunos autores, como Rubén Darío, supieron hacer coincidir las dos rutas paralelas en resultados discutibles, fue, indiscutiblemente, la distorsionada práctica de la antropofagia brasileña que «explica» la aproximación de la noción bajtiniana de carnaval aplicada a las letras continentales:

Los antropólogos ya han estudiado las infinitas variaciones de algunos cultos afrocubanos o afrobrasileños. El sincretismo de culturas que ellos implican, la mezcla y confusión de todo posible «origen» que practican. En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis.¹⁰

Si el carnaval es una representación desaparecida del contexto cultural e ideológico desde Rabelais, quien ha decretado su «defunción» histórica y, con ella, el tránsito de la Edad Media a una época ya despojada de certezas ontológicas, la cultura latinoamericana contempla aún el carnaval como discurso que, desde un nivel mítico-antropológico, ha ascendido hasta un espacio representativo de todo un continente, entre ritmos y ritos, *macumba* y *candomblé*, festividades religiosas y celebraciones supersticiosas: manifestación de un proceso unificador —y, al mismo tiempo, diferenciador— de la cultura popular y la oficial. Bajtín veía en el carnaval «un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada», porque solo «en la época del Carnaval, todos son uno».¹¹

Es precisamente esta misma «unidad» la que busca Florípedes Paiva Guimarães, Dona Flor, el personaje más celebrado de Jorge Amado, que solo una

⁹ Al respecto, véase RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «The Metamorphoses of Caliban». *Diacritics*, vol. 7, n.º 3, 1977, pp. 78-83.

¹⁰ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «Carnaval/ Antropofagia/ Parodia», pp. 401-412.

¹¹ *Ibidem*.

lectura veloz y superficial puede denigrar como perteneciente a un texto de diálogos triviales y páginas que tienden más a la literatura de consumo que a una verdadera, sería operación literaria.

Figura casi mítica, de la que se ha apoderado la televisión con una miniserie producida en 1998 y con una memorable película interpretada por Sonia Braga (1976),¹² Dona Flor es un personaje «doble», como lo es su elección final de quedarse, intachablemente, con dos maridos. Su duplicidad proviene de su sensibilidad «unitaria», un conjunto casi medieval de cuerpo y alma, de deseos físicos y pulsiones metafísicas, que se percibe ya desde las primeras páginas de la novela: «Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amôres, por que um só não basta ao coração da gente?».¹³ El triángulo amoroso, objeto y constante de varias literaturas, se resuelve y disuelve gracias a una duplicidad humana que, en realidad, no es ambigua, sino una doble reacción del ánimo, que necesita anhelar ser completo: Dona Flor, entonces, se presenta como una reescritura del carnaval, según la acepción metafórica utilizada por Bajtín: en el mundo al revés del carnaval, se establece una nueva modalidad de relación entre el sujeto y el público, conforme a una actitud libre y familiar, que une y mezcla lo sagrado con lo profano, lo metafísico con lo terrenal, en una misteriosa coincidencia de opuestos. Dona Flor participa en este espectáculo de la vida, que comienza, paradigmáticamente, con una «negación» aparente, la muerte de Vadinho (durante el Carnaval de Bahía, bailando un samba). La muerte es, aquí, carnavalizada, revolcada en su *pathos* de ausencia trágica y de renovación: una muerte «medievalizada», que no se opone a la vida, pues hace parte de ella vigorosamente, más bien, entra en la definición de ella. A diferencia de la primera novela de Jorge Amado, el carnaval descrito en *Dona Flor e seus dois maridos* es, al contrario, «sinônimo de euforia, de vitalidade, a pesar da morte de Vadinho».¹⁴

El carnaval de Jorge Amado, a través de los ojos y las lágrimas de Dona Flor, mantiene la forma descrita por Bajtín, es decir, unas profundas raíces en la cultura popular, el descubrimiento de lo ancestral y lo primitivo en el actuar cotidiano del hombre y, sobre todo, la relatividad de conceptos como el orden o el

¹² La primera edición de *Dona Flor e seus dois maridos* es de 1966.

¹³ AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos. História moral e de amor*. São Paulo: Martins, 1966, p. 15.

¹⁴ PENJON, Jacqueline. «O país do carnaval, laboratório do romance». En OLIVIERI-GODOT, Rita y Jacqueline PENJON (orgs.). *Jorge Amado. Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador da Bahia: Casa de Palavras, 2004, p. 108.

poder establecidos. Para proponerse al espectador y al lector brasileño, con su fuerza vívida y alegre, el carnaval aparece como un conjunto de material simbólico, de ritos inevitables, que, literariamente, se transforma, a su vez, en una brillante alegoría de la existencia. Los consejos de Dona Flor a su alumna de culinaria acerca de la ceremonia de muerte, con los que se abre la novela de Jorge Amado, indican el abandono del carácter exclusivamente serio de la vida a favor de una risa pascual, productora de sentido y esperanza. Aunque el día del velorio resultase desordenado por el lamento y la tristeza, y la dueña se desmayara a causa de su dolor, nada podrá dejar que ella (o alguien por ella) sirva, con honores y animación, al difunto y a los concurrentes, al muerto y a los vivos. Ocuparse de la moral y del apetito de los presentes es necesario para que se recuerde que la muerte no posee su última palabra: por eso, precisamente, un velorio sin *cachaça* significaría falta de consideración para el difunto, además de indiferencia y desamor.

Quizá con dificultad el lector y espectador contemporáneo entienda por completo los aspectos cómicos y paródicos del carnaval: el descenso de la vida carnavalesca comienza a acontecer con la conclusión del Renacimiento, aunque en *Don Quijote* y Cervantes predomine el intento y el influjo de recuperación de toda una tradición, una línea casi escondida, secundaria, que ve la cultura del carnaval como degradación y trivialización.

Sin embargo, la subversión del lenguaje oficial, rebuscada por los antropófagos a partir de la celebrada Semana de Arte Moderno del 22, ha significado una reinterpretación del carnaval, reinterpretación que se ha revelado, al mismo tiempo, como una revitalización y una reescritura: «en esa cultura antropofágica, no se trata sólo de devorar al enemigo para fortalecerse culturalmente, sino de permitir que ese cuerpo devorado permanezca vivo en su devorador».¹⁵ La cultura brasileña cree en el carnaval como función unificadora del país, como sintetizador del corpus heterogéneo escrito y oral, repartido en tres partes (portugués, indígena, africano) como resultado del nuevo significado que otorga a la vida el mundo al revés del carnaval, su familiaridad, su desconcierto, su dispersión y descomposición de modelos aceptados y preestablecidos: «aceptar e introyectar la extrañeza del otro es una manera de volverlo familiar, de descomponer las jerarquías y mezclar cuerpos y

¹⁵ PEREIRA, María Antonieta. «Cuentos brasileños para un lector argentino». En PEREIRA, María Antonieta (comp.). *Vereda Tropical: antología del cuento brasileño*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 28.

mentes».¹⁶ La subversión paródica que proviene de la fuerza incontrastable del carnaval como formación de la cultura brasileña aumenta la fuerza libertadora del folclore popular con la exaltación del lenguaje cotidiano, coloquial, variado.¹⁷ El lenguaje carnavalesco renueva el discurso de las letras; en Jorge Amado, el carnaval se asocia a lo caótico existencial, a la mezcla sorprendente de vida y muerte, de sertones y playas, de próximo y extranjero. Se trata de una fiesta, claro está, pero una que posee reglas férreas y no se presenta como la manifestación libre de actos desenfrenados: lo que es caótico quiere desenterrar la posibilidad de salir del caos; esta «salida» está insertada en la ritualidad de la fiesta del carnaval, que retrasa el cumplimiento de la muerte, pues retrasa su «idea». Entonces, cada carnaval y cada fiesta poseen el vigor ritual de recrear todo un universo llagado de finitud, injusticias y dolores, con la eficacia de aclamar la vida que todavía no parecería vida, todavía encubierta en las asperidades del limbo de las cosas.¹⁸

Un lenguaje así, cuya concepción, rapsódica y paródica al mismo tiempo, había interesado a Mário de Andrade, quien colorea las páginas de Amado en *Macunaíma*, sobre todo a partir de la publicación de *Dona Flor*. He aquí la respuesta a las vanguardias literarias de América Latina para el escritor bahiano: Amado rechaza los experimentalismos lingüísticos, quizá también los cerebrales, a favor de una lengua popular, de una visión antropológica del mundo que se coloca no muy lejos de los intereses míticos e históricos de Carpentier y, finalmente, de una *coupure* narrativa que exalta la trama como en la mejor tradición clásica.

Amado entra, por derecho, en el universo mítico, antropológico, archivístico, que conforma el panorama de las letras continentales. Sus textos carnavalescos se componen, en síntesis, de la antinomia poética «alegría doente»,¹⁹ que constituye la verdadera faz del procedimiento carnavalesco llevado a los trópicos: la alegría dictada por la naturaleza gozosa, festiva, de la existencia se mueve sobre una «alfombra» de saudade, que detecta el término de toda actividad placentera, interrumpida por causa de muertes, desgracias, enfermedades. Podríamos añadir el juicio de Paulo

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A este propósito, véase JOZEF, Bella. «Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade». *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119, enero-junio de 1982, pp. 103-120.

¹⁸ A pesar de tratarse de un estudio dedicado, en gran parte, a «Uma história de amor», de João Guimarães Rosa, retomo algunas ideas propuestas por GUARDINI VASCONCELOS, Sandra. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁹ Este binomio se encuentra en la primera obra publicada de Jorge AMADO, *O país do carnaval*. Río de Janeiro: Record, 1976, p. 28.

Prado: «viveram tristes, numa terra radiosa»;²⁰ la mestiza raza brasileña se refugia en un mundo paralelo, imaginario, en un cierto modo, ficcional (otros adjetivos que denuncian, además, el carnaval como motivo permanente de esta cultura), para oscilar en un contexto no necesariamente cómico, pero, sin duda, grotesco.

Dona Flor censura su deseo de felicidad bajo una grotesca apariencia de viuda inconsolable, una máscara que esconde ciertas libertades inconfesadas, algunas pulsiones insatisfechas. Como ha sido justamente observado, la máscara puede ser considerada como el material alegórico no solo del disfraz carnavalesco, sino de toda la cultura brasileña, y lo demuestran los cuentos de la narrativa contemporánea que, abandonados los experimentalismos, se han amparado en el terreno del enredo urbano de historias de crónica negra. Atravesando la cultura de Brasil, «la máscara [se manifiesta] como una forma en sí misma ambigua e irónica, ya que permite el ocultamiento y simultáneamente la sutil revelación de lo que está oculto»;²¹ es un deseo neobarroco del Uno, como diría Sarduy. El carnaval pretende reconducir a esta ansiada unidad: ansia que «supone lapsos de compasión y de alegría»²² y que se compone, por lo tanto, de una naturaleza rapsódica, cambiante, en otros términos, carnavalesca.

En *Dona Flor e seus dois maridos*, cada una de las puntas del triángulo amoroso posee sus propias máscaras: para Dona Flor es la cocina; para el doctor Teodoro, la farmacia, que representa, en otras palabras, la consolidación de la cultura oficial; más compleja es la situación de Vadinho, pues su máscara coincide con el revelamiento-ocultamiento de su cuerpo en la muerte y su regeneración fantástica.

Concentrémonos solo en Dona Flor, ya que su máscara «culinaria», mediante su aplicación heroico-bufa, parece funcionar como el mayor fondo esparcidor de sensualidad e ironía, motivos carnavalescos a lo largo de toda la narrativa. Un ejemplo de la tentativa de «homogenización», por medio de la fórmula culinaria, entre la vida cotidiana y el espacio desconsolado de la viudez es la explicación, de parte de Dona Flor, de la *moqueca* de cangrejos tiernos, con la que se abre indicativamente la segunda parte de la novela, y que termina por acrecentar la dimensión entretenida con perjuicio del tono semitrágico del discurso de la heroína.

²⁰ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 183.

²¹ PEREIRA, Maria Antonieta, *op. cit.*, p. 27.

²² *Ibidem*.

El capítulo noveno de la tercera parte del libro, intitulado «Apelo de dona Flor, em aula e em devaneio», constituye un magnífico ejemplo de la oscilación melancólica de la máscara que Dona Flor adopta para defensa y construcción de su propio personaje. Ella pide ser dejada en paz, en su luto y viudez, y de aquí pasa a explicar el plato de más alta escuela de cocina bahiana, el *vatapá* de pescado. La explicación se alterna con consideraciones íntimas, deseos inconfesables a los que las viudas de buena familia no deberían ni aludir: su lecho es que un desierto por atravesar, una arena fogosa, sin salida. La receta continúa porque, de esta manera, se consuman los sueños pecaminosos de la viuda; el breve capítulo se concluye con un apelo a todos los amantes marineros, «pois sou porto de difícil descoberta, recôndito golfo, ancoradouro de naufrágios».²³

En las páginas de *Dona Flor*, abundantes en explicaciones culinarias, hay un gusto rabelaisiano por enumerar comidas, bebidas, relaciones entre alimentos y creencias populares, sin las combinaciones hiperbólicas del autor de *Gargantua et Pantagruel*. De todas maneras, el lugar de la comida es enorme y es posible ver un divertido juego lingüístico incluso en el nombre de la escuela culinaria de la protagonista, «Sabor e Arte», que leída sin divisiones («saborearte») significaría, como es obvio, «gustarte», con evidente y divertida ambigüedad. Estas palabras de Bajtín bien se adecuan al contexto de la novela amadiana: «Junto a la utilización anatómica-fisiológica de la corporalidad a fin de corporalizar todo el mundo, Rabelais —médico humanista y pedagogo— se ocupa también de la propaganda directa de la cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso».²⁴ No cabe duda de que Jorge Amado, a través de su personaje, está aspirando a una unidad, de hecho fragmentada por cuestiones históricas y culturales, que pertenece a la experiencia individual, libre de preconceptos y de las buenas normas que la sociedad imperiosamente dicta. La cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso no conoce fronteras entre lo erótico y lo sagrado; la anatomía y la fisiología participan, además, en una única creación expresiva y positiva: como sucede en Rabelais, «en vecindad directa con la comida y el vino son mostrados los más variados, e incluso los más espirituales y elevados, objetos y fenómenos del mundo».²⁵

²³ AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, p. 286.

²⁴ БАЙТІН, Мижайл. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 329.

²⁵ *Ibidem*.

A esta paródica recapitulación de la esencia de la vida cotidiana, laica, seudomedieval, resuena una «terrível batalha entre o espírito e a matéria», como advierte el mismo autor al comenzar la parte quinta, «com acontecimentos singulares e pasmosas circunstâncias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser»;²⁶ la introducción de estos capítulos es aún más explicativa: se trata de la descripción de los platos preferidos y de las manías de los espíritus Orixá. Al comenzar la tercera parte de la historia, el lector ya había asistido a otra explicación erótica y arcana de Dona Flor, la «tortuga asada», como una de las exquisiteces que más agradan a los dioses. En ambos casos se mezclan, con comicidad grotesca, las analogías entre el cristianismo medieval occidental y el sincretismo religioso nordestino, los alimentos cotidianos de los hombres y las ofrendas a los dioses, quienes, en un mundo dominado por la «miscegenación», presencian la faz de la tierra y la pueblan con la aceptación satisfecha de dones o con la manifestación de airados caprichos.

Cuando Vadinho regresa a la tierra para «completar» la infelicidad resentida de Dona Flor, el autor reitera el diálogo entre culturas y mezcla, al comienzo apocalíptico y bíblico, una carnavalesca oración a los Orixá, en particular a Dionísia, la virgen consagrada a Oxóssi. Paraíso e infierno se unen en el prodigio de la cultura carnavalizada, ya que, como resume el autor al final de su novela, la historia de Dona Flor, narrada en todas sus particularidades y en todo su misterio, es análoga a la vida misma, clara y oscura como ella: «Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto».²⁷

El carnaval procede, entonces, como elemento de fusión y armonía de segmentos y vida paralelos en que Dona Flor «anuncia-se como tendo solucionado (imaginariamente) o grande conflito de seu ser».²⁸ Dona Flor acepta que la existencia sea carnavalizada, aunque esto acontezca solo en la imaginación, ya que nadie, excepto ella, logra ver a Vadinho escondido en la cama nupcial o encima del armario. Sin embargo, esta aceptación constituye una mágica respuesta al deseo de integridad, unidad, completitud de la persona. Integrando los opuestos, Dona Flor concilia dos elecciones, dos caminos separados, dos trayectos ambivalentes, vida y muerte en una sola resolución «pascual», como la advierte sabiamente Vadinho:

²⁶ AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, p. 419.

²⁷ *Ibidem*, p. 535.

²⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. «Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso». En DANTAS MOTA, Lourenço y Benjamin ABDALA JUNIOR (orgs.). *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001, p. 283.

Eu sou o marido da pobre dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder teu desejo, escondidos no fundo de teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito, nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrías! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrías ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como debes ser.²⁹

Por lo tanto, la estructura social que Roberto DaMatta,³⁰ en un ensayo antropológico sobre *Dona Flor e seus dois maridos*, entrevé como fundamento de esta novela amadiana, y que repercute en la creación metafórica de un «romance relacionab», resulta todavía insuficiente.

El verdadero *ethos* nacional brasileño, múltiple, diversificado, mestizo, es sublimado, en cambio, por la idea de libertad propuesta por el carnaval, que alegoriza el anhelo y la pulsión existenciales hasta otorgarles una función combinatoria de perfección creativa.

Por su extraordinaria capacidad de no hesitación, que le permite hacer redondo un triángulo, Dona Flor, al final, no solo posee dos maridos, sino también dos carnavales: el carnaval que reescribe la vida, aboliendo aspectos jerárquicos e igualando los opuestos, en un espacio tremendamente utópico de relaciones espontáneas, y el carnaval del que ella misma es reina y arquetipo indiscutibles. Si bien Dona Flor se orienta más a la concepción propuesta por Vadinho, que encarna el carnaval en su negación de poderes y estructuras preestablecidas, opta por lo intersticial, por lo que vive entre las líneas, para no perder el aporte del uno que podría perjudicar la existencia y el valor del otro. Lo que parece contradictorio y absurdo es aceptable, en la cultura del carnaval, porque el auténtico sujeto es aquel que no rechaza, sino que combina, fusiona, ordena los contrarios; es el sujeto recreador que, de la nada y de lo perecible, obtiene la mirada y el juicio vivificadores.

²⁹ AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, pp. 520-521.

³⁰ Roberto DAMATTA propone que la ética diversificada brasileña se manifiesta, particularmente, en tres ideas metafóricas: la casa, la calle y el otro mundo. Por ello, la novela de Jorge Amado puede bien representar la superación de una ética única y establecida. Véase «Mulher: *Dona Flor e seus dois maridos*: um romance relacionab». En *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulber e morte no Brasil*. Río de Janeiro: Rocco, 2000.

El punto de relectura de la producción de Jorge Amado debería, a nuestro parecer, reiniciarse con una seria difusión y buena traducción de las obras del autor bahiano, siguiendo las huellas de Dona Flor como elemento mítico y arquetípico. Con razón, Gilberto Gil saludó al creador de personajes femeninos inolvidables, como Tieta y Gabriela, con palabras lúcidas y afectuosas: «Jorge *amado* pela beleza com que nos reveste quando nos relata». El carnaval de Dona Flor reviste a sus lectores y los transporta al reino ficcional de las posibilidades. ■



Frevo (1966)
HEITOR DOS PRAZERES