

Nina Gerassi-Navarro*

⇒ La literatura de cordel: el delito colectivo en la era de la modernización**

Poco después del 11 de septiembre de 2001, se publicó en Brasil un cordel titulado *Estados Unidos em Chamas (Um aviso para o Mundo)* del poeta Guaipuan Vieira. Dicho poema evoca los acontecimientos devastadores que ocurrieron en Nueva York y Washington en aquella fecha. El poema no sólo relata lo sucedido sino que además reflexiona sobre los hechos y las reacciones de los distintos gobiernos. Los comentarios de Vieira trascienden la especificidad de los ataques terroristas en Estados Unidos y establecen conexiones con la historia mundial que van mucho más allá de lo que uno pensaría encontrar en el cordel, una forma tradicional de la literatura popular del Noreste brasileño consolidada en el siglo XIX, pero cuyo origen se remonta a una época anterior. En un momento de particular lucidez el autor declara:

É importante lembrar
E com muita precisão
Que os Estados Unidos
Criaram o anticristão
Para atacar com vil astúcia
Seu vilão chamado Russia
Hoje o mal em contramão

Se choram hoje seus mortos
Outros países choraram
Hiroshima e Nagasaki
Com certeza se lembraram
As Malvinas e o Iraque
De cada sangrento ataque
Feridas que não sararam (7).

* Nina Gerassi-Navarro es profesora en Tufts University. Es autora de *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America (1999)* y de numerosos artículos sobre el proceso de consolidación nacional, bandidos y cultura popular. Acaba de co-editar un volumen especial para IILI-Revista Iberoamericana sobre triangulaciones transatlánticas (2008). Su investigación actual explora la noción de marginalidad y las reconfiguraciones territoriales a través de varias narrativas de viajes. Correo electrónico: nina.gerassi@tufts.edu.

** Quisiera agradecer a la Fundação Joaquim Nabuco y su personal, en particular a Rúbia Lóssio, por su asistencia y el acceso a sus archivos.

Trazando los hilos conectores entre distintos actos de guerra anteriores, tales como Irak, Hiroshima y Nagasaki, el autor va de lo ampliamente conocido internacionalmente a otros enfrentamientos armados menos conocidos, por lo menos para los norteamericanos, como la guerra de las Malvinas, cuyo nombre ni siquiera reconocen sin el agregado de Falklands. El cuadro de Vieira presenta un mapa bélico que en cierta medida le quita singularidad al ataque del 11 de septiembre. El citar a Japón, las Malvinas e Irak constituye un corpus particular del pasado que la mayoría de los norteamericanos evita recordar (excepto por Irak), pero que el resto del mundo, sin duda el latinoamericano, reconoce. Inclusive hoy, ya cuatro años después de la última invasión a Irak, en los Estados Unidos la memoria popular –fomentada por el actual gobierno de George W. Bush Jr.– insiste en borrar la historia de acuerdos bilaterales con Irak que precedió la intervención militar, aun a pesar de la enorme crítica interna acerca de la continuación de la guerra, para no asumir su propia responsabilidad. Vieira es consciente del *modus operandi* de los Estados Unidos e intenta exponerlo. Sabe que en el imaginario de los Estados Unidos, el ataque del 11 de septiembre no tiene antecedentes ni comparación con ninguna intervención militar previa, sobre todo por haber ocurrido dentro de los confines territoriales de la nación. De ahora en más, toda acción militar que entablen los Estados Unidos será justificada como medida de seguridad, de protección del intangible terrorismo que permea la sociedad y amenaza con desestabilizar el orden mundial. Reforzando una moralidad universal que antes había caracterizado la división de poderes durante la Guerra Fría, el ataque reafirma el sofisticado *dictum* de Hollywood que divide al mundo en “buenos” y “malos” claramente reconocibles. Cauteloso y preocupado, Vieira subraya el peligro de esta lectura. Para Bush la división maniquea es clara y justifica su determinación de castigar y acabar con los terroristas categorizados como “los hacedores del mal” (“evil doers”), a pesar de que, como recuerda Jean Baudrillard (2003: 13), todos se olvidan de que el bien y el mal no son entidades independientes, sino que avanzan juntos como partes del mismo movimiento, de allí que el uno no pueda existir sin el otro.

El retrato del poeta brasileiro reconstruye el terror del ataque y el trauma que lo acompaña, a la vez que resiste aceptar la impronta hegemónica de los Estados Unidos que impone un único modo de concebir la realidad. Vieira, de hecho, limita la lectura patriótica norteamericana al recordarnos que ha habido muchos otros ataques violentos, la mayoría de ellos de los mismos Estados Unidos. Preocupado por las declaraciones de Bush, quien afirma en su poema “em tudo vamos vencer”, Vieira concluye con un pedido a todos, inclusive a los ciudadanos norteamericanos:

Que os países mudem o tom
Do ódio ainda vivido
Pra que ninguém esmoreça
E assim a paz aconteça
Pro mundo ficar unido (8).

Las observaciones de Vieira llaman la atención porque aparecen en un género que, a primera vista, no se caracterizaría por reflexiones filosóficas que trasciendan la realidad social de las clases populares brasileiras. Tradicionalmente, el cordel ha sido un género que se preocupa por la realidad de las clases marginadas, particularmente del *sertão*, donde tuvo su origen. Escritos por poetas semianalfabetos para ser recitados en plazas públicas, estos pequeños poemas publicados en forma de folletos (típicamente de cuatro

pliegos) unidos por una soga o cuerda de la que cuelgan —de allí su nombre— evocan historias de amor, de bandidos, aventuras de héroes locales, desastres naturales, acontecimientos regionales o estatales, y de vez en cuando algún suceso internacional.¹ En su comienzo, siguiendo la tradición literaria popular de las hojas sueltas europeas típicas del siglo XVI y XVII en Portugal y España, estos poemas evocaban temas de romances o novelas de caballería, historias de amor, de guerras, viajes y conquistas marítimas.² Al cruzar el Atlántico, poco a poco fueron incorporando la narración de acontecimientos locales contemporáneos hasta transformarse en una fuente de información regional, una forma de memoria popular que registra los eventos principales de una comunidad. De allí que para la crítica su valor principal radique en ofrecer una mirada hacia la interioridad de la clase rural.³ Como afirma Renato Carneiro Campos, concordando con otros críticos, estos folletos son un

verdadeiro documentário de costumes da nossa gente rural. Neles estão registradas as impressões do povo a respeito de acontecimentos sucedidos no município, no Estado, em todo o país. É a maneira de ver e analisar os fatos sociais, políticos e religiosos, da gente rude do interior nordestino, fotografada nas páginas dos folhetos, denunciando costumes, atitudes, preferências e julgamentos. Valiosas informações de interesse histórico, etnográfico e sociológico são fixadas nesse cada dia mais influente meio de comunicação, tão estimado pela nossa gente (Campos 1959: 10).

Si bien el cordel sigue estando fuertemente identificado con las poblaciones del interior, específicamente las del *sertão*, región árida y sufrida del noreste del país, donde se origina como género, el poema de Vieira no es una excepción. Hoy día el cordel trata sobre temas tan internacionales como el sida, las crisis económicas, los escándalos públicos y las películas de Hollywood. En la medida en que la globalización agudiza la ruptura entre cultura y espacio físico, se produce una desterritorialización de los bienes y productos culturales permitiendo que éstos se dispersen por donde antes no existían y, consecuentemente a la vez, alterando algunos de los rasgos distintivos de dichos bienes. Así, entre los temas recientes del cordel abundan poemas como los de Vieira, que poco tienen que ver directamente con el Brasil.⁴ Por otra parte, no sólo se han diversificado los temas de los folletos sino también su modo de divulgación. En el Internet hay un sin número de sitios que difunden el cordel, y ya desde hace varias décadas, los consumidores de estos folletos han dejado de ser exclusivamente las clases populares; son escrito-

¹ La forma más común del poema son estrofas de cuatro versos de siete sílabas con rima abcbdb o la sextilla, estrofas de seis versos de siete sílabas con rima abcbdb. Los folletos son típicamente de cuatro pliegos. Para un estudio sobre la historia del cordel véase Curran (1998).

² Si bien el cordel tiene claras raíces en la literatura de ciegos y los romanceros, típicos de Portugal y España, Francia e Inglaterra tuvieron también su literatura de *colportage* y los *chapbooks*, respectivamente, que comparten algunas de las características de esta literatura popular.

³ En su estudio de la situación actual del cordel, Umberto Peregrino (1984: 15) enumera una serie de definiciones de diccionarios que categorizan al cordel como un género de poco valor literario.

⁴ Llama la atención la cantidad de folletos recientes sobre el presidente Bush, como *A Guerra Iraque X USA 'O poder a preço de sangue'* de Gilberto Cavalcante (Recife: Coqueiro, sin fecha), y *Bush a besta-fera do apocalipse*, de Zé da Madalena (Recife: Coqueiro 2003).

res, académicos, políticos, y cualquiera que se interese por la cultura brasileira.⁵ La enorme cantidad de folletos que se venden hoy día no sólo en las plazas y ferias del Noreste sino por todo el país, desde Belém hasta Rio de Janeiro, son el mejor ejemplo de su actual vigencia.

A pesar de este aparente “auge”, la pregunta clave para muchos es si el cordel podrá sobrevivir.⁶ Sin duda los cambios demográficos y socioeconómicos por los que ha atravesado el Brasil a lo largo del siglo pasado han redefinido las condiciones sociales que originalmente estimularon la producción y consumo del cordel. El éxodo rural, el continuo flujo migratorio, la reconfiguración económica del país, la preponderancia de la comunicación electrónica, la comercialización de la poesía popular a través de programas de radio y televisión, la “crisis” del consumo de folletos, y la ayuda paternalista de ciertos organismos culturales como las secretarías de cultura en términos editoriales han puesto en peligro la supervivencia del cordel.⁷ De allí que se tema que el “auténtico” cordel deje de existir.

Sin entrar en discusiones acerca de la “autenticidad”, una alternativa ante este dilema es rastrear de qué forma ciertos elementos claves que marcaron el cordel en su origen se han ido modificando sin desvanecerse y han asegurado la popularidad del género. ¿Qué rasgos estructurales o temáticos se fueron reconfigurando a lo largo del tiempo, que simultáneamente establecen una continuidad entre el cordel del siglo XIX y el del siglo XXI? En este sentido el poema de Vieira resulta un ejemplo de particular interés en la medida en que representa no sólo un informe de los hechos del 11 de septiembre (característico del cordel periodístico) sino, y sobre todo, porque articula el encuentro de dos conceptualizaciones del mundo, exponiendo a la vez la violencia que subyace en ese hecho. La violencia del enfrentamiento (aunque sea burlada como suele figurar en los folletos) es quizás uno de los ejes estructuradores del cordel, que se despliega con mayores matices a lo largo de su historia. Desde su origen de poesía cantada, de contrapunto al estilo de la payada, hasta su transformación y consolidación como género en la segunda mitad del siglo XIX, el cordel está marcado por el diálogo, el debate, un conflicto que no sólo cumple la función de entretenimiento sino que además, es la base estructural del género.⁸

En términos históricos, el desarrollo del cordel coincide con la reorganización del territorio nacional, que se inicia con la caída del Imperio y la creación de la Nueva República en 1889. En cierta forma se puede pensar el cordel como una respuesta poética ante

⁵ La Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ubicada en Rio de Janeiro, tiene una página web <<http://www.ablc.com.br>> con fotos y videos de *repentistas* contemporáneos. La página <<http://www.cordelonline.com.br>> ofrece una serie de noticias periodísticas con el cordel que relata la información a continuación. Inclusive en <<http://youtube.com>> se pueden encontrar videos informativos del cordel hoy día.

⁶ Ésa es la pregunta clave que se plantea Umberto Peregrino (1984: 57).

⁷ Peregrino (1984: 57-64) discute hasta qué punto la incorporación del cordel como ejemplo de literatura de masas puede llegar a modificar la esencia del cordel, al igual que la institución de premios.

⁸ El cantor, también llamado *repentista* o *violeiro*, canta versos improvisados en el desafío al son de la guitarra. Una de las peleas más famosas fue la *Peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira*, realizada en Patos (Paraíba) en 1874, relatada por escrito numerosas veces por Silvino Pirauá de Lima y Ugolino do Teixeira, también conocido, entre otros nombre, como Ugolino Nunes da Costa.

el proceso de modernización, que comenzó en la segunda mitad del siglo y consumió al país a partir de la Nueva República. Durante este período Brasil pasó por una serie de cambios dramáticos que modificaron el territorio nacional: se declaró la abolición de la esclavitud (1888), se separó la Iglesia del Estado, se promulgó una nueva constitución (1891) que afianzó el gobierno federal y republicano, y la aristocracia rural fue desplazada por el poder de los centros urbanos, que promovió una rápida industrialización (Burns 1993: 259-312). Los cambios políticos fueron acompañados por una reterritorialización geográfica y económica del país: el auge del café substituyó el cultivo del azúcar, trasladando el centro de la actividad económica del norte hacia el sur, específicamente a Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais. El *boom* de la explotación del caucho también produjo un éxodo importante de los nordestinos hacia los estados de Pará y luego Amazonas. Con el fin de promover el flujo de productos brasileiros al mercado internacional se construyeron nuevas redes de comunicación a través del sistema ferroviario, se fundaron nuevas ciudades, se renovaron puertos y se construyen otros, y se atrajo una gran cantidad de inmigrantes europeos.⁹ Como consecuencia de esta rearticulación política, económica y geográfica surgieron nuevos valores culturales, que terminaron por desplazar al norte, convirtiéndolo en una zona periférica, emblemática del atraso. Amenazada, la mayoría de la población rural intentó resistir la expansión capitalista, aferrándose al sistema y a las instituciones monárquicas que representaban su pasado y sus tradiciones. De allí que se le asigne al nordestino características conservadoras política y culturalmente, por intentar resistirse al cambio que se imponía con la modernización.

Un modo en que se articuló este desafío político fueron los movimientos milenaristas como el de Antônio Conselheiro y el Padre Cícero de los que también se ocupa el cordel.¹⁰ Otro tipo de reacción dio origen al bandidismo. La presencia de bandidos en el Noreste no era novedad dado el desorden y la fragilidad de las instituciones legales que había caracterizado la región desde la Colonia. Al comenzar a parcelarse los latifundios originales, los casamientos entre familias y las alianzas con la policía local fueron instrumentales para mantener el poder de los coroneles o jefes locales, quienes habían heredado el poder de los barones terratenientes de la Colonia. A menudo, los coroneles contrataban bandidos para asegurar sus intereses por encima de otras familias. Pero a partir de 1889, al agudizarse la pobreza con la crisis económica en las zonas rurales y ante la falta de justicia imparcial, surgió un nuevo tipo de bandido, el *cangaceiro*, quien por enfrentarse a las autoridades locales y estatales, se convirtió en símbolo de verdadera oposición para la población nordestina. No eran *cabras* o *capangas* al servicio de un jefe político

⁹ Entre 1890 y 1901 el estado de São Paulo recibió unos 800.000 inmigrantes de Italia, Portugal, España, y Austria, entre otros países (Viotti da Costa 1988: 191).

¹⁰ El movimiento milenarista de Antônio Conselheiro en Canudos (Bahía), fundado en 1893, se convirtió en un hogar sagrado para las comunidades rurales donde éstas podían mantener sus tradiciones, creencias y modo de vida, lejos del proceso de modernización que consumió al país. A medida que Canudos comenzó a prosperar y autoabastecerse se volvió sumamente peligroso para la consolidación del Estado y fue atacado por el gobierno varias veces sin éxito hasta que el gobierno federal envió un ejército de 8.000 soldados que terminó por arrasarse la ciudad (1897). A pesar de su destrucción, Canudos continúa siendo uno de los símbolos más importantes de resistencia organizada, emblematizada por Euclides da Cunha en *Os Sertões* (1902) y luego evocada novelísticamente por Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* (1981).

de la región. El *cangaceiro* era un bandido independiente, aun cuando estableciera alianzas con autoridades locales o familias terratenientes. Estos bandidos no estaban al servicio de nadie. Independiente, rebelde, liderando su propia gente, el nuevo bandido vestía sombrero de cuero, pañuelo colorido y cartucheras cruzadas sobre el pecho. Ésta era la imagen de Manoel Baptista de Moraes (1872-1944) y Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938), mejor conocidos como Antônio Silvino y Lampião respectivamente, dos figuras legendarias cuyos ataques y estragos aún hoy se recuerdan.

El lugar del bandido, sobre todo el de estos dos individuos, en la cultura del Noreste brasileiro es lo que ha llevado a que muchos historiadores coloquen al bandido como parte esencial de la identidad política y cultural de la región. En su ya clásico estudio sobre bandidos, Eric Hobsbawm (2001: 19) subraya que el bandolerismo tiende a ser epidémico durante las épocas de pauperismo y de crisis económicas, y ve en sus actos violentos un desafío al orden económico, social y político. Hobsbawm distingue distintos tipos de bandidos dentro de los cuales coloca a Silvino y sobre todo a Lampião en la categoría de vengadores. Según el historiador son “héroes no a pesar del pánico y el horror que inspiran sus acciones, sino debido en cierto modo a ellos. No se trata tanto de hombres que eliminan los abusos, como de vengadores, de brazos ejecutores; su atractivo no es el de agentes de la justicia, sino el de unos hombres que demuestran que incluso los pobres y los débiles pueden ser terribles” (2001: 75-76). Hobsbawm usa como fuente principal para su análisis sociológico de Lampião dos poemas de cordel, reafirmando y adjudicándole a la mitologización popular del bandido un valor documental significativo. Si bien el modelo propuesto por Hobsbawm ha sido fundamental para muchos estudios sobre bandidos, también ha sido fuertemente cuestionado por Richard W. Slatta (1987), Paul J. Vanderwood (1981) y Linda Lewin (1979) con respecto a los casos presentados en América Latina.¹¹

De hecho, casi todos los estudios históricos y etnográficos sobre bandidos en Brasil utilizan el cordel como fuente documental, y subrayan además la íntima conexión que existe entre el bandido y su medio ambiente. Para Gustavo Barroso (1917: 12) el paisaje inhóspito, de escasa vegetación, con un clima tropical y semiárido, azotado por grandes sequías (algunas de varios años, como la de 1877-1879) y copiosas lluvias constituye esencialmente el “habitat do banditismo”. Invocando a Sarmiento y a otros ensayistas de la época, Barroso concluye que el hombre que vive fuera de la civilización y se guía por la ley de la naturaleza “demonstra o poder das inclinações primitivas, porque não sabe disfarçar as paixões e entrega-se á sua violencia” (1917: 20). Si bien Barroso afirma que los bandidos no son productos exclusivos de las tierras brasileiras del Noreste, al igual que Sarmiento con el gaucho, concluye que “o clima sertanejo tem a maxima culpa na produção da cangaceiragem” (1917: 20)¹². El paradigma de civilización y barbarie que violentamente marcó la ideología del siglo XIX en Hispanoamérica, se continuaba en Brasil con la Nueva República. Y el *sertão* se destacaba como el territorio simbólico de la barbarie, de la misma forma en que la mirada norteamericana enmarca hoy el mundo del islam (antes el de la Unión Soviética) como el territorio de la barbarie donde no caben las leyes de la “civilización”.

¹¹ Juan Pablo Dabove (2007: 17-23) resume muy claramente el debate, aclarando las diferentes posturas.

¹² En lugar de usar *banditismo* Barroso usa *cangaceiragem* enfatizando este tipo particular de bandido nordestino.

En su lúcido ensayo sobre la tradición oral del cordel, Linda Lewin (1979) subraya el paralelismo que existe entre el desarrollo del cordel como género literario y la figura de Antônio Silvino. De todos los personajes retratados por el cordel, el *cangaceiro* es uno de los que goza de mayor popularidad y fascinación. Lampião, “el rey de los *cangaceiros*”, es hoy día el más reconocido de todos por los terribles estragos que ocasionó entre 1920 y 1938, año en que fue muerto, y por haberse entrevistado con el venerado Padre Cícero en Juazeiro do Norte.¹³ Pero Silvino es el primer *cangaceiro* en adquirir fama nacional y convertirse en héroe a través del cordel.¹⁴ De hecho su historia ha sido diseminada casi en su totalidad por el cordel a través de los poemas de Francisco das Chagas Baptista (1882-1930) y Leandro Gomes de Barros (¿1865?-1918), dos de los poetas más importantes de la primera etapa del cordel.¹⁵

Tanto Chagas Baptista como Gomes de Barros provenían de familias educadas en poesía popular, canto y música; eran verdaderos bardos cuya fama, demuestra Lewin (1979), coincidió con la introducción del cordel a un público masivo. Estos dos poetas perfeccionaron el estilo del cordel, integrando elementos de la tradición oral con determinadas estructuras y símbolos elitistas provenientes de las escuelas de poesía popular, en la que habían sido formados. Y son ellos quienes introdujeron la historia de Antônio Silvino en el imaginario popular a través de sus folletos, presentándolo como un noble ladrón obligado a cometer crímenes por la falta de justicia que lo rodea (Lewin 1979: 163-164). Chagas Baptista, en particular, presenta a Silvino no sólo como un gran *cangaceiro* sino como un verdadero icono nacional al intercalar en su retrato del bandido una crítica a los cambios políticos, económicos y culturales por los cuales estaba pasando el país. De allí que contar la historia de Silvino implique en cierta manera reflexionar sobre la nación.

En 1904, Chagas Baptista inicia el ciclo de *cangaceiros* con su cordel *A vida de Antônio Silvino*. En el mejor estilo autobiográfico es Silvino quien relata su historia e invoca al público para que lo escuche:

Ao publico vou contar
A historia de minha vida,
Os crimes que commetti,
Como me fiz homicida.
E porque julgo min'alma
Eternamente perdida (1).

En este primer poema Silvino no niega haber cometido los crímenes de los cuales es acusado, lo que hace es explicar lo que lo lleva a cometer dichos crímenes:

Aos que mataram meu pae,
Entrei em perseguição [...]

¹³ Para un estudio biográfico exhaustivo de Lampião véase Chandler (1978).

¹⁴ Si bien existieron otros bandidos famosos anteriores a Silvino, como Jesuíno Brilhante (1844-1879), sobre los cuales también trata el cordel, Silvino es el primero cuya historia y fama surgen en íntima conexión con el cordel.

¹⁵ Otro autor de esta primera etapa y que también escribió sobre Antônio Silvino fue João Martins de Ataíde.

De me fazer criminoso,
 Creio que tive razão (2).

El cumplir con su deber de hijo justifica su primer crimen, que desde su perspectiva es un acto de justicia, aun cuando ese acto lo transforme en “criminoso”. Sin embargo, no es su sed de venganza sino el gobierno quien lo condena a asesinar de por vida:

O governo de Parahyba,
 E tambem o do Recife,
 Mandaram os seus *macacos*
 Fazer do meu corpo um *bife*
 Então me vi obrigado
 A' não deixar mais meu rifle.

Saibam todos que não sou
 Como dizem tão malvado!
 Se aos meus inimigos,
 Eu tenho assassinado,
 E' porque elles me offendem
 A matal-os sou obrigado (3-4).

Chagas Baptista implícitamente critica el sistema judicial que rige en el Noreste y que impide otro modo de funcionamiento, y con un tono juguetón deja que Silvino se explye con ironía, presentando al gobierno como un conglomerado de monos. Este crimen inicial que marca el nacimiento del mito de Silvino será relatado en numerosos poemas posteriores, tanto de Chagas Baptista como de Gomes de Barros, aun cuando esos poemas traten de una etapa posterior de la vida de Silvino, porque es el que delinea el conflicto político del *sertão* entre habitantes y gobierno local, y estructura el desafío verbal de los poemas. Por otra parte, la historia de Silvino es emblemática de la mayoría de los *cangaceiros*: frente a un caso de injusticia, el individuo debe resolver el conflicto por su propia cuenta, acto que lo lleva a cometer un crimen. De allí en más queda fuera de la ley y será perseguido hasta que lo encarcelen o lo maten. Silvino nació en Pernambuco en 1875.¹⁶ Cuando tenía aproximadamente 21 años, su padre fue asesinado por un subdelegado local y por José Ramos da Silva, quien fue procesado y encarcelado. Nada le ocurrió al subdelegado a pesar de varios intentos de procesarlo por parte de la familia de Silvino. La venganza de Silvino ocurrió un día que éste se encontró con dos hombres, uno de los cuales era Manuel Ramos Cabaceira, sobrino de uno de los asesinos de su padre. Silvino mató a los dos, dando así origen a un historial de crímenes que continuaría por dieciocho años. Al poco tiempo, se une a la banda de *cangaceiros* de Silvino Aires Cavalcanti de Albuquerque, quien se convertiría en su padrino. En 1898, estando en el municipio de Custodia, este último cayó preso y, a partir de ese momento, Manoel Bap-

¹⁶ Según la mayoría de las fuentes e inclusive los folletos que relatan la biografía de Silvino se afirma que éste nació en el municipio de Ingazeira (Pernambuco). Lewin (1979: 161), sin embargo, declara que nació en Alagôa do Monteiro, en el estado de Paraíba. Véase también Maior (1971: 30) y Barroso (1917: 228).

tista de Moraes asumió la conducción de la banda rebautizándose con el nombre de Antônio Silvino.

El valor documental que se le asigna a estos poemas se debe en parte a que revelan la mirada de una comunidad hacia sí misma. El poeta “se torna verdadeiro intérprete do povo, porque o seu olhar é o olhar coletivo, transfigurado pelo sentimento da poesia” (Santos 1987: 17). Pero más que una reproducción o “fotografía” de la vida marginal del *sertanejo*, como sugiriera Renato Carneiro Campos, estos poemas son construcciones en las que los autores utilizan estrategias poéticas que permiten que la literatura de cordel sea no sólo un espacio de resistencia ante la cultura oficial y letrada sino, sobre todo, una mirada hacia la interioridad de una sociedad que juega con la realidad y que, dada su popularidad y resonancia fuera del Noreste, termina por trascender los confines de su propia geografía.¹⁷

En el caso de los poemas de Chagas Baptista el juego entre historia y ficción es evidente y a la vez sutil. A primera vista, los poemas reafirman eventos documentados por la crónica policial y periodística: se describen los asaltos, a veces hasta con fecha y hora, abundan datos específicos como el número de muertos, lo robado, etc.¹⁸ Al igual que la prensa, Chagas Baptista entrevista testigos y a cualquiera que tenga información acerca de lo sucedido. En este sentido, el cordel comparte con la historia “oficial” el aspecto informativo. Sin embargo, la mirada que ofrece el cordel de los hechos y de lo que es la vida del *sertão* y sus habitantes no suele coincidir con la imagen oficial. Esto se ve ya en ese primer crimen ilustrado en otro poema de Chagas Baptista, *A história de Antonio Silvino* (1907):

Manoel Ramos Cabaceira,
De José Ramos sobrinho,
S'tava junto a João Rosa;
Encontrei-os n'um caminho,
Matei a ambos só para
Manoel não morrer sozinho (3-4).

Desde la ley, o sea el Estado, el crimen de Silvino refleja su arbitrariedad y carácter de criminal por matar a inocentes. La explicación de Silvino, en cambio, redefine su delito al mismo tiempo que implícitamente se burla de las autoridades. Siguiendo el sistema de alianzas familiares que regía firmemente en el Noreste, Manuel Ramos merece morir por ser sobrino del asesino de su padre; por ello Silvino no necesita dar mayor explicación. El caso de João Rosa merece otro tipo de justificación y aquí es donde Cha-

¹⁷ Entre los enfoques más recientes se destacan varios trabajos que se concentran en las representaciones contemporáneas del cordel y su evolución como género; entre ellos figuran los estudios de Curran (1991 y 1998), Slater (1982) y Luyten (1981). Un trabajo de fundamental importancia es aquel realizado bajo el auspicio de la Fundação Casa de Rui Barbosa, que no sólo ha financiado muchos de estos estudios sino que además ha fomentado la recopilación de los primeros folletos. Éste ha sido un trabajo clave teniendo en cuenta que al ser un género popular folclórico que se caracteriza por su reproducción oral y continua reimpresión, los mismos poemas van siendo reproducidos una y otra vez, perdiéndose muchas veces las versiones más antiguas.

¹⁸ Para un análisis más detallado acerca de la documentación de los “crímenes” de Silvino en el cordel y en la prensa véase Gerassi-Navarro (2006).

gas Baptista aprovecha su licencia poética para presentar el crimen como un acto de gentileza, de consideración hacia la primera víctima. Si bien el acto es aparentemente arbitrario, la explicación del bandido disminuye su carácter de maldad y de indiscriminado, mientras que el uso del diminutivo introduce un matiz afectivo que reduce el aspecto criminal del hecho.

Lo importante en estos poemas que enfocan la vida de los *cangaceiros* no es la exactitud con que reconstruyen los delitos, sino los juegos verbales y políticos con que presentan el conflicto entre bandidos y autoridades. En parte, esto se debe a que el público implícito del cordel son los mismos *sertanejos*, los campesinos del Noreste, quienes conocen las leyes no escritas del *sertão* y la vida dura de la región. Esto justificaría la abundancia de explicaciones de cómo se sucedieron los hechos y la ausencia de descripciones del paisaje. Llama la atención el hecho de que a pesar de la dramática impresión que produce esa “naturaleza torturada” de tierras flageladas, cuya travesía “se torna más agobiadora que la de una estepa desnuda” (Cunha 2003: 39, 51), apenas haya un retrato del territorio, ni una descripción de las terribles sequías que resquebrajan la tierra, ni siquiera una mención de las feroces inundaciones que ahogan todo cuanto intenta crecer. De hecho, la distancia física que separa los encuentros se disuelve en el relato, donde predomina una historia de enfrentamientos. El *sertanejo* no necesita descripción de su propio territorio, ya lo conoce bien; lo que le importa son los intercambios verbales y físicos del bandido con los demás, el modo en que el bandido resiste la cultura oficial y la ridiculiza, irguiéndose como un emblema de valores regionales. En este sentido, el cordel presenta un relato que enfrenta dos saberes, uno local o regional y otro estatal; así se reconfigura el mapa del *sertão* desde una perspectiva propia que ingeniosamente trasciende los límites que le impone la cultura letrada, como tierra de la barbarie.

Una vez que comete el primer crimen, el bandido sabe que ya no puede volver atrás; su destino está sellado. De allí que lo que más importe es el relato de sus crímenes, los encuentros con la ley y sus desafíos, que son los elementos a través de los cuales Chagas Baptista mitifica a su bandido. Tanto la cultura oficial como la popular identifican a Silvino, Lampião y los demás *cangaceiros* como seres peligrosos, “delincuentes” (“facinerosos”) y “asesinos”. Según la ley del Estado sus crímenes son graves y merecen castigo; para la cultura popular, en cambio, sus crímenes los transforman en héroes y merecen ser relatados como entretenimiento y evidencia de un heroísmo y modo de vida que se resiste a morir. En ambos casos, la ley es lo que legitima la división de los mundos, enmarcando lo que queda fuera de su perímetro como marginal y condenable, y reafirmando la división entre civilización y barbarie, modernidad y atraso. Lo interesante del retrato del bandido que presenta el cordel, es el modo en que desarticula estas categorías de legalidad y marginalidad. Desde la cultura letrada, el mundo del *sertão* es visualizado por su violencia y arbitrariedad; esta marginalidad transforma a Silvino en *cangaceiro*, obligándolo a matar, lo cual a la vez es lo que autoriza su persecución. En un mismo gesto, el Estado le confiere una identidad al bandido y lo condena por ello. Y es esta arbitrariedad del Estado la que el cordel expone revirtiendo el concepto de criminalidad.

Las leyes constituyen una especie de frontera detrás de la cual una comunidad se constituye y excluye a aquel o aquellos que no las comparten. En su libro *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*, Alison Young afirma que la existencia de una comunidad se funda en la visualización y expulsión simbólica del crimi-

nal (1996: 11). De allí que las imágenes del crimen siempre se estructuran a partir de una lógica binaria. Geográficamente, el bandido se encuentra en la periferia del territorio nacional, y sus crímenes articulan oposiciones claves entre legalidad/ilegalidad, modernización/atraso, civilización/barbarie, prueba suficiente de la necesidad de expulsarlo para el bienestar general de los ciudadanos. Pero sus crímenes son también prueba de su resistencia armada (aunque no organizada) que interfiere con la consolidación del territorio nacional que las elites urbanas procuran afianzar bajo la Nueva República. En este sentido, sus actos junto con los poemas que recuentan sus crímenes inscriben al bandido y al *sertanejo* en un territorio que no puede ser borrado del imaginario nacional. Esta conexión entre bandidos, literatura popular y la reconfiguración política, económica y social de las fronteras internas del país hace que el estudio del bandidismo a través del cordel sea particularmente significativo por el modo en que se mezcla historia y ficción.

Los poemas de cordel exponen la arbitrariedad del poder del Estado al retratar la vida del *cangaceiro* con un tono que oscila entre juguetero, contestatario y resignado. Una vez que Silvino se convierte en *cangaceiro*, su suerte está echada y él mismo sabe que acabará muerto o en la cárcel; por ello afirma que su alma está perdida. Pero para construir el mito de Silvino como héroe, Chagas Baptista humaniza a Silvino, dejando que él cuente sus propias penas y sus propios valores:

Confesso que sou homicida,
Mas não sou deshonrador;
De mulher casada ou donzella,
Nunca offendi ao pudor,
E até me glorio em ser
Da honra un defensor.

Se eu fosse como dizem,
Deshonrador e ladrão,
Se offendesse a todo mundo,
Não teria protecção,
E tal vez estivesse morto
Ou condemnado á prisão (1904: 5).

Con cada poema, siguiendo la tradición de la épica, la fama de Silvino crece. Come millones de crímenes y daños, desafía toda autoridad gubernamental, no perdona ningún enemigo, es antojadizo, y a veces inclusive mata arbitrariamente. Pero es también un hombre considerado, no mata por dinero sino por venganza, no roba más de lo que necesita, y sus asesinatos sirven para exponer la falta de justicia que sufre el *sertanejo*. Y esto lo sabe el *sertanejo*, de allí que lo protejan. Chagas Baptista sugiere cierta complicidad entre Silvino y los habitantes del *sertão*, quienes también sufren por la injusticia de las autoridades locales; esta complicidad y su resistencia ante las autoridades convierten a Silvino en héroe.

En 1914 Silvino es sorprendido por la policía y juzgado. Si bien no se tomaron en cuenta todos los cargos contra él de los estados de Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte y Pernambuco, fue sentenciado a 239 años y ocho meses de prisión, de los cuales sólo cumplió 23 años, ya que por buena conducta obtuvo el perdón del presidente populista

Getúlio Vargas en 1937.¹⁹ Durante un tiempo, Silvino trabajó en la construcción del ferrocarril, y luego regresó a su estado natal donde iba de pueblo en pueblo contando su historia a cualquiera que quisiera oírlo hasta 1944, cuando murió. A pesar de su final un tanto anticlimático logró mantener su fama retratándose como víctima de la sociedad.

El encuentro de los mundos en el cordel termina por relativizar las categorizaciones, quiebra la rigidez de lo legal y de lo marginal. En pleno auge modernizador, el Estado busca trazar un nuevo mapa del territorio nacional en el que el *sertão* quede anclado silenciosamente en la periferia. Pero los crímenes de los *cangaceiros* estorban ese mapa nacional, de allí la violencia con que responde la autoridad. De modo similar, hoy día, en la era de la globalización donde los espacios limítrofes se disuelven con nuevas fronteras económicas, políticas y religiosas, el poema de Vieira reproduce el mecanismo del cordel del siglo XIX en su resistencia a borrar las diferencias. En su cordel Vieira describe paso a paso los acontecimientos del 11 de septiembre:

Às sete e cinqüenta e seis
Um boeing foi seqüestrado
E numa das torre gêmeas
Do Trade Center é lançado
[...]
Rapidamente os bombeiros
A uma Torre chegaram
Para o resgate de vítimas
Sem perda de tempo entraram [...] (3).

Pero Vieira cuestiona las conceptualizaciones del mal al recordarnos “que os Estados Unidos / criaram o anticristão”, y afirma:

Combater o terrorismo
É uma justa missão
Atacando grupo a grupo
Conforme sua posição
Mas destruir inocentes
É replantar as sementes
Da árvore dessa questão (7).

De la misma manera en que las historias de bandidos redefinen el concepto de héroe y traidor, de legalidad e ilegalidad, el cordel de Vieira cuestiona la construcción del mundo que nos presentan los Estados Unidos. Quizás la voz del cordel ya no esté tan restringida a lo local. En la era de la globalización, el gesto rebelde es poder reconocer el paralelismo que existe entre el proceso de modernización y el de la globalización. Quizás se deba a que el cordel como género está firmemente anclado en preservar la memo-

¹⁹ Con el fin de promover la industrialización de Brasil, Vargas, “el padre de los pobres”, quería unificar todo el país. Fue el primer presidente en visitar el interior, elaboró un programa de revitalización del interior, limitó el poder de los coroneles quienes tradicionalmente gobernaban la región, y emitió numerosos “perdones” a sus habitantes durante su presidencia.

ria, y esto le ha permitido trascender sus delimitaciones territoriales y culturales para seguir reflexionando acerca del encuentro de dos modos de vida, y reconocer sobre todo la violencia implícita y, muchas veces más, explícita de esta realidad. El poder exponer la arbitrariedad de la definición de terrorista, por ejemplo, es quizás una prueba de que la cultura popular tiene aún mucho por enseñarnos.

Bibliografía

- Barroso, Gustavo (1917): *Heróis e bandidos (os cangaceiros de Nordeste)*. Rio de Janeiro: Alves.
- Baudrillard, Jean (2003): *The Spirit of Terrorism and Other Essays*. Trad. Chris Turner. London: Verso.
- Burns, E. Bradford (1993): *A History of Brazil*. New York, NY: Columbia University Press.
- Campos, Renato Carneiro (1959): *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. Recife: MEC-INEP, Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife.
- Chagas Baptista, Francisco das (1904): *A vida de Antonio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial.
- (1907): *A historia de Antonio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial.
- Chandler, Billy Jaynes (1978): *The Bandit King: Lampião of Brazil*. College Station, TX: Texas A&M University Press.
- Cunha, Euclides da (2003): *Los sertones: campaña de Canudos*. Trad. Benjamín de Garay. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Curran, Mark J. (1991): “A Literatura de Cordel: Antes e Agora”. En: *Hispania* 74, 3, pp. 570-576.
- (1998): *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Dabove, Juan Pablo (2007): *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Gerassi-Navarro, Nina (2006): “Antônio Silvino, el otro ‘gobernador del sertão’”. En: *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 4, pp. 35-48.
- Hobsbawm, Eric J. (2001): *Bandidos*. Trad. M^a Dolores Folch, Joaquim Sempere y Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica.
- Lewin, Linda (1979): “Oral Tradition and Elite Myth: The Legend of Antônio Silvino in Brazilian Popular Culture”. En: *Journal of Latin American Lore*, 2, pp. 157-204.
- Luyten, Joseph Maria (1981): *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*. São Paulo: Edições Loyola.
- Maior, Mário Souto (1971): *Antônio Silvino, capitão de trabuco*. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições.
- Peregrino, Umberto (1984): *Literatura de cordel em discussão*. Rio de Janeiro: Presença.
- Santos, Olga de Jesus (1987): “Introdução”. En: Sena, Homero: *O cordel: testemunha da história do Brasil. Antologia*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 5-25.
- Slater, Candace (1982): *Stories on a String: The Brazilian ‘Literatura de Cordel’*. Berkeley: University of California Press.
- Slatta, Richard W. (1987): *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*. London/New York, NY/Westport, CT: Greenwood Press.
- (1994): “Banditry”. En: Stearns, Peter N. (ed.): *Encyclopedia of Social History*. New York, NY: Garland, pp. 76-78.
- (2004): “Eric J. Hobsbawm’s Social Bandit: A Critique and Revision”. En: <http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_04/Slatta.pdf> (17.09.2007).
- Vanderwood, Paul J. (1981): *Disorder and Progress: Bandits, Police and Mexican Development*. Lincoln: University of Nebraska.

- Vieira, Guaipuan (s. f.): *Estados Unidos en Chamas (Um aviso para o Mundo)*. Fortaleza: Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste.
- Viotti da Costa, Emilia (1988): *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Belmont, California: Wadsworth/ Dorsee Press.
- Young, Alison (1996): *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*. London: Sage Publications.