

Manuel Antonio de Almeida



***Memorias
de un sargento
de milicias:
«um romance
de costumes
brasileiros»¹***

Patricia Vilcapuma Vinces

Este trabajo procura desarrollar una aproximación a la obra de Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), calificado por la crítica de su país como el primero en fijar el carácter nacional en la literatura brasileña.² Su obra, reconocida póstumamente, ha sido objeto de diversas discusiones que han destacado características del texto que no se ajustan, según la historiografía brasileña, al patrón del movimiento romántico al que pertenece. Así, muchos críticos consideran las *Memorias de un sargento de milicias* una obra precursora del realismo por mostrar en sus páginas una visión muy próxima a la realidad de Río de Janeiro de principios del siglo XIX y por dejar de lado las exageraciones sentimentales comunes de la mayoría de obras románticas. Podemos señalar también que ella no solo es totalmente innovadora en ese sentido, sino que se ajusta al género «tradición» del peruano Ricardo Palma, contemporáneo a Almeida, con el que guarda significativas semejanzas debido a que recoge las tradiciones de la sociedad en formación. La obra de Almeida, como

¹ Denominación consignada en la tapa del primer volumen de la edición de 1875 como subtítulo. Dato de la novela indicado en CARVALHO FREITAS, Mardelene. «*Memórias de um sargento de milicias: peculiaridades e controvérsias de uma fortuna crítica*». En <www.mafua.ufsc.br/mardelene.html>. Consulta hecha en 17/07/2005.

² Apreciación de Walnice Nogueira Galvão, citada por CANDIDO, Antonio. «Dialéctica del malandrinaje. Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*». En ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memorias de un sargento de milicias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Todas las referencias a la obra remiten a esta misma edición.

afirma Luiz Roberto Cairo, mantiene el tono idealizador del movimiento romántico y profundiza, con su estilo costumbrista, el instinto de nacionalidad.³ Estos procedimientos se aproximan a lo que el estudioso Jorge Cornejo Polar señala, al referirse al costumbrismo peruano, como «una respuesta espontánea [...] en países que daban los primeros pasos de su historia independiente [...] y reforzaban la naciente conciencia nacional».⁴ Asimismo, se percibe la utilización de la técnica periodística como *leitmotiv* en la narrativa de ambos autores, característica vista por Antonio Candido en Almeida y por el crítico Aníbal González⁵ en Palma. Las tesis de Candido y de González serán el punto de partida para desarrollar la comparación entre los autores en cuestión.

LAS MEMORIAS DE ALMEIDA

Tras la independencia de la corona portuguesa surgió en Brasil la necesidad de una autoafirmación de la nación que se estaba formando. En ese contexto nacieron manifestaciones que buscaban despojarse «totalmente» del yugo colonizador. Recordemos que en 1822 se proclama la «independencia» de Brasil bajo la mira del príncipe regente, don Pedro I, continuando, de este modo, la monarquía instaurada por su padre, don Juan, rey de Portugal.

Con el ciclo de la minería, muchas familias consiguieron un importante crecimiento económico que les permitió enviar a Europa a sus hijos, los cuales importaron tendencias que perfilaron el sentimiento de nación que se estaba gestando en la sociedad brasileña, aún impregnada de la imagen del portugués conquistador, reflejada en el autoritarismo del nuevo regente. El Romanticismo, período dominante de aquella época en Europa, promovió la exaltación de lo local en todo aspecto; así, la producción literaria brasileña de entonces se desarrolló sobre la base de temas inspirados en elementos nacionales (la flora, la fauna y el indígena). Eduardo Coutinho señala que esta concepción es resultado de la formación del intelectual bajo los ideales europeos. Según el crítico, el indianismo, marcado por la relevancia otorgada a la naturaleza y a la figura del indio, representaría el mayor ejemplo de contradicción:

³ CAIRO, Luiz Roberto. «La crítica romántica brasileña y nuestra América: Varnhagen, Macedo Soares y el instinto de americanismo». *Cuadernos Literarios. El descubrimiento de Brasil*, año II, n.º 2, pp. 11-24.

⁴ CORNEJO POLAR, Jorge. *El costumbrismo en el Perú. Estudios y antología del cuadro de costumbres*. Lima: Petróleos del Perú, 2001, p. 21.

⁵ GONZÁLEZ, Aníbal. «Las Tradiciones entre la historia y el periodismo». En PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 459-477.

[El indio] pasa a ser el término diferenciador por excelencia de la identidad latinoamericana en oposición al elemento advenedizo (el europeo y el africano), [...] a despecho de su exaltación, él no se liberta de las contradicciones con que las habían concebido, y se presenta como una figura doble: en su apariencia física es el habitante de la nueva tierra, el americano, pero en sus valores corresponde a la copia estilizada de un modelo europeo —el caballero medieval— anacrónico y ajeno a su contexto.⁶

Altamente idealizado, tenemos como ejemplo *O guarani*, de José de Alencar (1829-1877), cuya descripción del indígena protagonista de la historia (Peri) está muy alejada de la imagen del indígena brasileño. Como otros románticos, utilizó, para recrear un mundo maravilloso e ideal, un lenguaje artificial y estereotipado donde los personajes se dividían en buenos y malos.

La aceptación inmediata por parte del público lector, conformado por profesionales liberales, jóvenes estudiantes y mujeres provenientes de una clase social en ascenso, motivó aún más la producción de novelas que giraban en torno a los enredos y al amor idealizado y de corte sentimentalista, preferentemente con un final feliz que reforzaba los ideales burgueses: matrimonio, familia, dinero y posición social.

En este contexto aparece, en 1852, en el suplemento *Pacotilha* del *Correio Mercantil*,⁷ la novela *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Los capítulos no estaban firmados y se entregaron periódicamente. Esta vez, la historia no mostraba un escenario aristocrático ni los enredos típicos de la ficción romántica, sino la anécdota sarcástica de una clase socialmente desfavorecida en la que conviven diversos personajes: la comadre, el policía, los jóvenes pillos y los vagabundos.

El narrador de Almeida nos cuenta la historia de Leonardo, joven sargento de milicias, desde el momento en que sus padres, ambos portugueses, se conocieron

⁶ COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada en América Latina. Ensayos*. Colombia: Universidad del Vallé, 2001, p. 62.

⁷ La prensa brasileña del siglo XIX concentró un gran número de escritores-periodistas, los cuales crearon un espacio para el debate cultural. Esta presencia en el periodismo es un hecho universal de la época decimonónica, y el Brasil es un país no exento de ello, tal circunstancia permitió la divulgación de la obra de autores como Machado de Assis. El *Correio Mercantil*, «fundado em 1852, por Otaviano de Almeida Rosa, conseguiu reunir os intelectuais mais representativos de sua época. Era um jornal cheio de variedades, que logo se tornou o mais lido do Rio de Janeiro. *Memórias de um sargento de milícias* passou desapercibido na época, dominada pelos folhetins de origem francesa. O impacto do folhetim brasileiro se dará em 1854, quando é publicado *O Guarani* de José de Alencar, no Diário do Rio de Janeiro». ARNT, Hérís. «Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano». En <www2.uerj.br/~fcs/contemporanea/n3/artigoheris03.htm>. Consulta hecha en 17/07/2005.

en un navío que llegaba al Brasil. Producto de ese encuentro, ya en tierra brasileña, nace Leonardo, «gordo y rosado, peludo, pateador y llorón».⁸

Esta novela recrea, a través de una mirada irónica, siempre con un tono casi caricaturesco, la vida social del pueblo que crece en el Brasil de inicios del siglo XIX, y satiriza determinados arquetipos de esa sociedad en formación, donde conviven portugueses recién llegados y personas de «segunda clase». Los personajes entran en acción en situaciones curiosas y antojadizas, actúan según lo que dicta su sentido de supervivencia social, tal como el mayor Vidigal, que representa el orden institucional del grupo: «era el rey absoluto, el árbitro supremo de todo lo que se decía al respecto a ese ramo de la administración; [...] resumía todo en sí mismo; su justicia era infalible; no había apelación a las sentencias que el dictaba, hacía lo que quería y nadie le pedía cuentas».⁹ Otras veces son guiados por el compromiso social adquirido: es este el caso de la comadre de Leonardo-Pataca, que siempre está pendiente de su ahijado Leonardo y responde positivamente a todo pedido de ayuda para desbaratar situaciones desfavorables a sus amigos, urdiendo artimañas y chismes:

[...] era preciso poner a la comadre al corriente de lo que sucedía e interesarla en el caso; ella era lo suficientemente capaz, si se lo proponía, de ocuparse de José Manuel y ponerlo fuera de combate; gozaba de buena fama en cuanto a tener talento para *esas cosas* [...].

—¿Sí? —respondió ella al oír la narración— ¿con que así es el caso? pues deje a ese sujeto en mis manos; le mostraré lo que valgo.¹⁰

Probablemente, Almeida quiso hacer con *Memorias de un sargento de milicias* una metáfora del Brasil, la que, progresiva y accidentalmente, como la vida de Leonardo, forjará una identidad—en la que interactúan todos los tipos sociales—marcada ya no solo por una clase dominante heredera del portugués conquistador, sino por el producto del encuentro con la nueva tierra, la mezcla de sus habitantes y sus costumbres con sabor local.

⁸ ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 89.

DESLINDES Y PRECISIONES

Antonio Candido discrepa de las posiciones que señalan el carácter picaresco de la obra de Almeida y la calificación «documental» que otorga al libro su principal característica y valor. Por otro lado, Candido contraponen las formulaciones morales que hace el narrador de esta novela con «una visión muy tolerante y casi amena»¹¹ de la vida que llevan los personajes al «ácido sarcasmo y el relativo pesimismo de las novelas picarescas»: dentro del Siglo de Oro, el malandrín termina siempre «en una resignada mediocridad [...] o más miserable que nunca en el universo del desengaño y la desilusión».¹²

Al respecto, cabe señalar que aunque Leonardo es el «héroe de la historia», esta no es contada por él mismo. En verdad, él es un actor más que resulta, pese a la adversidad, protegido por el padrino, quien aspira a hacer de él un hombre de provecho; aunque Leonardo, acostumbrado a las travesuras y a la vagancia, escapa a todo esfuerzo por su bienestar social.

Las peripecias de Leonardo y su padre Leonardo-Pataca son contadas por un narrador en tercera persona que conoce los sentimientos de los personajes y conjetura alguna de sus reacciones, mientras que en la picaresca, como se sabe, prima la visión del pícaro sobre su vida: «[...] el fracaso de sus vidas los convierte, paradójicamente, en un éxito como escritores [...]. Así, sus historias pretenden ser ejemplares y a la vez divertidas con el fin de “agradar”, “sentar privanza” y “obtener mercedes” de sus lectores».¹³

Sin embargo, Candido reconoce algunas similitudes con el discurso picaresco, en especial porque ese tipo de narrativa explota un panorama de intrigas palaciegas y hace un recorrido por el universo de verdaderos trepadores sociales, como se percibe en algunas de las acciones de Leonardo, acciones que encajarían en el antihéroe picaresco.

¹¹ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XXXII.

¹² *Ibidem.*

¹³ RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. «El discurso picaresco en la narrativa de Roberto Arlt: modernidad y ruptura». En D'ANGELO, Biagio (ed.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004, p. 334. Rodríguez indica que «en particular, toda narración picaresca pone de manifiesto un proceso de degradación cuyo legítimo estadio es el que precipita al protagonista a escribir su historia [...]. Mediante la escritura de sus vidas, estos *outsiders* se vuelven *half-outsiders*: marginales a medias, sujetos ruines en la realidad, pero redimidos por la literatura», p.335. Sobre ese aspecto, Candido precisa que «Leonardo, bien protegido por el padrino, nace malandrín hecho, como si se tratase de una cualidad esencial, no un atributo adquirido por las fuerzas de las circunstancias». CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XII.

De ese modo, Leonardo no es un pícaro, sino «el primer gran malandrín que entra en la novela brasileña».¹⁴

Leonardo no pretende agradar a nadie ni, mucho menos, ascender socialmente. En un artículo sobre el deseo de ascensión social del «medro», José Antonio Maravall explica que el pícaro busca satisfacer esta necesidad por cualquier medio: [...] entre el engaño y el robo, sin descontar violencias que no llegan al crimen de sangre, pero en algún caso pueden acarrear la muerte, [...] la *aspiración de mejora social* necesita de la *actitud de hostilidad agresiva*, mas no criminal, contra la misma sociedad, y del *afán de dinero como medio técnico de ascensión*, para darnos el aspecto completo de la existencia picaresca.¹⁵

El personaje más cercano a esta figura comentada por Maravall lo encontramos en José Manuel (un conocido de D. María), que en un momento del relato se convertirá en el rival de Leonardo en la lucha por el amor de Luisita, sobrina de la anfitriona del «recién llegado». Ese individuo busca hacerse de la fortuna de D. María casándose con su única heredera, Luisita, muchacha apática que seguía las órdenes de su tía. Luego de la intriga montada por «la comadre» para «dejarlo fuera de combate», José Manuel logra su propósito de casarse y quitarle la fortuna a D. María, pero la dama, inconforme con este resultado, entabla una demanda, a lo que era muy aficionada, contra su nuevo pariente, y gana. La noticia desfavorable para José Miguel ocasiona su muerte.

La segunda posición con la que desacuerda Candido es la que restringe esta obra a una suerte de formato de novela documental que retrata la sociedad típica del siglo XIX y «reduce la novela a una serie de cuadros que describen las costumbres de la época».¹⁶ El error que encuentra el crítico es que en la misma novela se excluye un elemento social del Brasil que aún permanecía: los esclavos. Asimismo, tanto la vida de la corte como de otro tipo de gente solo es mencionada. Es cierto que el narrador da cuenta a sus lectores de varias costumbres, que van desde las festividades familiares,¹⁷ las fiestas religiosas¹⁸ y la música¹⁹ hasta la descripción de individuos representativos

¹⁴ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁵ MARAVALL, José Antonio. «La aspiración social de “medro” en la novela picaresca». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 312, pp. 590-625.

¹⁶ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XXI.

¹⁷ ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, pp. 3, 61 y 141.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 16, 68 y 77.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 6, 122 y 126.

de la capa social de donde extrae las situaciones: la comadre;²⁰ el maestro de ceremonias;²¹ Pancho-Pepe, modelo del alborotador que nunca faltaba a las fiestas familiares;²² los gitanos,²³ etc. No obstante, esta peculiaridad difiere de una reproducción fidedigna de la época. Candido apunta, en ese sentido, que algunos pasajes de la obra presentan, «precariamente», la función ejercida por la realidad social en aislados cuadros de costumbres, mientras que, en otros, el autor acierta y preserva «el colorido y lo pintoresco de la vida popular, sin situarla todavía en un excesivo primer plano».²⁴

En cuanto al carácter documental, Jorge Narváez aclara que el documento tiene un carácter de registro que nos remite a un suceso legítimo: «comunica lo que se vio y vivió y, por lo tanto, registra, informa, recrea o construye, y re-construye por medio del lenguaje, imaginariamente, un conjunto de datos».²⁵ Es claro que la novela de Almeida no pretende ser un documento «fidel» a la sociedad de principios del siglo XIX; si seguimos ese criterio, concluiremos en que la muestra escogida para este supuesto cometido sería insuficiente. Según la observación de Candido, los cuadros retratados sirvieron, en muchas ocasiones, solo como elementos del ambiente de algunas situaciones del relato.

Esta característica documental pasará progresivamente a un segundo plano hasta dar paso al desenlace de la novela: Leonardo, tras varios enredos, terminará casándose con Luisita. Presumimos que el autor dio un ligero giro a su intención, atendiendo la mediana aceptación del público lector de su tiempo, acostumbrado a otro tipo de historias. Con este «final feliz» (término que utilizo solamente para designar el momento en que se cumple uno de los puntos más importantes de la novela romántica: el protagonista termina unido a la mujer que ama luego de impensables sucesos), Almeida mantiene el predominio del espíritu de la novela folletinesca. El personaje de *Memorias de un sargento de milicias* termina cumpliendo con «los ideales» que reclama el movimiento romántico, pero adecuados a su entorno: es ascendido a sargento y, por lo tanto, insertado en el orden establecido por el mayor Vidigal, individuo rechazado por la personalidad díscola de Leonardo. El «final feliz» también

²⁰ *Ibidem*, p. 29.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

²² *Ibidem*, p. 61.

²³ *Ibidem*, p. 26.

²⁴ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XXI.

²⁵ NARVÁEZ, Jorge (org.). *La invención de la memoria*. Santiago de Chile: Pilmen, 1988, p. 20.

se da en cuanto a la cuestión financiera: Leonardo hereda la fortuna de su padrino y, después de casarse, conquista el dinero de su esposa.

¿CUADRO DE COSTUMBRE O «TRADICIÓN»?

En un estudio sobre el costumbrismo en el Perú, Jorge Cornejo Polar afirma que el costumbrismo no es una escuela que busque completar en lo cultural el proceso emancipador o fundar una literatura nacional, ya que los escritores que adoptan este estilo no demuestran una «clara conciencia» o «total deliberación».²⁶

Almeida parece marcar distancias con sus contemporáneos románticos y no circunscribirse a la línea de moda. Por el contrario, rescata de la marginalidad, mediante la visión del narrador, a un grupo popular ignorado por la ideología de su época, pero importante para la formación del «brasileño», aunque, en el tiempo del narrador, arraigado en las tradiciones del colonizador. El discurso costumbrista que se percibe en la obra es necesario así no haya sido concebido por el autor al momento de crear el relato de ficción que ya conocemos. Tratándose del estrato popular de la urbe, el narrador-memorialista debe presentar, al lector de folletines, el «nuevo escenario» en el que se desarrollará la novela urbana.

En ese sentido, el punto de vista de un narrador en tercera persona y un lenguaje muy cercano al periodístico y con un tono ligero servirán para recrear el cotidiano de ese pequeño mundo en el que se mueve Leonardo. El primer lector de *Memorias de un sargento de milicias* conocerá tradiciones de aquella época del Rey y las comparará con las actuales (época del príncipe regente Pedro II). Durante el relato

²⁶ El crítico peruano indica que «el Costumbrismo en su acepción propia aparece en el Perú en 1830 y va desarrollándose durante algunos años como manifestación prácticamente única de nuestras letras. Luego, a partir de 1850, compartirá escenario con el romanticismo y hacia el final de la centuria hará lo propio con el realismo. Pero sus manifestaciones serán siempre las mismas: el cuadro o artículo, la comedia de costumbres y la poesía en sus variedades satírica y/o festiva [...]. Por otra parte, y aunque no en todos los países ni en la misma forma, el Costumbrismo, al contribuir a ejercitar al escritor en la descripción, en la caracterización, en el manejo de la trama, en el fluido de la prosa, cumple la función antecedente del cuento o novela (recuérdese que numerosas novelas latinoamericanas del XIX llevan como subtítulo “novela de costumbres” o una expresión equivalente). En el caso peruano, los cuadros de los primeros costumbristas (Segura, Pardo, Rojas y Cañas) prefiguran, más o menos, cercanamente las tradiciones de Ricardo Palma. Y prácticamente todas las novelas publicadas en el Perú en la segunda mitad del siglo XIX —las de Aréstegui, Cisneros, Casós, Matto de Turner, Cabello de Carbonera, Bustamante, Gamarra— tienen un fuerte ingrediente costumbrista». CORNEJO POLAR, Jorge, *op. cit.*, pp. 16 y 21. Subrayamos el término «novela de costumbres» por considerarlo un elemento importante en nuestra comparación del estilo de Almeida con el discurso costumbrista peruano. Recordemos que en la edición póstuma de *Memorias de un sargento de milicias* se añade el subtítulo «un romance de costumes brasileiros».

podemos verificar la participación activa que exige la dinámica de la narración a los lectores: «las lectoras que no estén de acuerdo con esta doctrina convénzame de lo contrario, si son capaces de hacerlo»;²⁷ «los lectores ya estarán curiosos por saber quién era *ella* y tienen razón; vamos a satisfacerlos»;²⁸ «Ya en aquella época (y dicen que es defecto de la nuestra) el compadrazgo era un verdadero resorte de todo movimiento social»,²⁹ etc.

El narrador nos presenta la historia en cuatro momentos.³⁰ El primero, que se inicia con el encuentro de Leonardo-Pataca y María de la Hortaliza, padres del personaje principal, corresponde al tiempo del rey don Juan VI, instalado en territorio brasileño, junto con su corte, entre 1808 y 1821, a causa de la invasión napoleónica a Portugal. En este primer momento, la mayoría de los habitantes representados son portugueses, mulatos libres, gitanos y jóvenes nacidos en el nuevo territorio, como es el caso de Leonardo. El narrador cuenta que la madre de Leonardo, María, es acusada de adulterio por su esposo y el pequeño es expulsado por el padre; el barbero, padrino del niño, lo recoge, protege y trata de educarlo para que vaya a Coimbra o sea clérigo. La infancia del niño transcurre en ese medio, donde «no era de los más infelices porque, si bien tenía enemigos, también encontraba protectores por todas partes».³¹

El segundo momento se inicia con el salto de «algunos años» hasta la adolescencia de Leonardo, quien se enamora de Luisita, tanto el padrino como la comadre («la madrina») hacen lo posible para unirlo a la muchacha. Esta parte se cierra con la muerte del padrino y protector de Leonardo, hecho que lo obliga a regresar a la casa paterna, iniciándose así un tercer momento.

Leonardo no consigue congeniar con su madrastra, convirtiéndose la casa familiar, con las continuas riñas entre ambos, en un verdadero campo de batalla; así, a causa de una fuerte pelea, deja nuevamente (esta vez sin ser expulsado) a su padre. Es protagonista de nuevas aventuras y simpatiza con Vidita y otra muchacha —«la del caldo»— que conoce en su empleo de ayudante de cocina en la Casa Real. El enamoramiento que siente por ambas es la causa de nuevos problemas para el joven.

²⁷ ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 3.

²⁸ *Ibidem*, p. 80.

²⁹ *Ibidem*, p. 180.

³⁰ La novela está dividida en dos partes, de 23 y 25 capítulos, respectivamente. La división planteada en este trabajo se hizo con fines metodológicos.

³¹ ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 73.

En el cuarto momento, Leonardo aparece como granadero, una especie de ayudante del mayor Vidigal, pero sin dejar sus «diabluras». Luego de la siempre oportuna intercesión de la madrina, y de dos buenas amigas de ella, se libra del castigo impuesto por causa de una de sus travesuras. Más adelante, Leonardo es nombrado, para su fortuna, Sargento de Milicias y se casa con Luisita.

El narrador concluye el relato comentando que «de ahí en adelante aparece el reverso de la medalla [...] una sucesión de acontecimientos tristes que ahorraremos a los lectores poniendo así el punto final».³²

A partir de lo expuesto podemos sostener que *Memorias de un sargento de milicias* más que «un romance de costumes brasileiros» es una novela que bien puede compararse con el género «tradición» instaurado por el peruano Ricardo Palma (1839-1919).

De manera semejante a las tradiciones palmistas, la obra de Almeida se vale de la carga social de la novela de costumbres para constituirse como un género donde el relato se «enraíza en el pasado para historiar un tipo o uso desaparecido». Su narrativa está «en medio camino entre el estudio histórico y el de costumbres».³³

Sobre ese aspecto debemos subrayar que la diferencia entre cuadro de costumbre y tradición es el tiempo que representan. La tradición se refiere al pasado, y el cuadro de costumbres, al presente. Como fue demostrado hasta ahora, *Memorias de un sargento de milicias* recoge con estilo irónico las tradiciones de antaño, encontrando en este tiempo la inspiración romántica para exaltar el pasado. En ese sentido es un «novela-tradición» que recupera «las tradiciones hace mucho olvidadas».³⁴

Mientras que para Palma la novedad fue la época,³⁵ para Almeida, la singularidad se la otorgó el grupo social elegido, con sus tradiciones, que tienen mucho del

³² *Ibidem*, p. 193.

³³ TAUZIN, Isabelle. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. Citado por CORNEJO POLAR, Jorge, *op. cit.*, p. 215. Ricardo Palma «conoció directamente los medios modestos y los más altos. Su manera irónica y deliberadamente coloquial es fruto de ello [...]. Mezcló tan sabrosamente la realidad con la ficción que hasta ahora se debaten los insensibles por desentrañar de ellos “lo histórico” tomando por tal solo la mera erudición». SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo III. Lima: Villanueva, 1975, p. 964.

³⁴ NOGUEIRA, Marcus. «*Memórias de um sargento de milicias*: um romance único». En <www.manfua.ufsc.br/mardelene.html>. Consulta hecha en 17/07/2005.

³⁵ «Palma pinta lo que ha leído o a escuchado [...]. La tendencia “lejanista” de los románticos se veía forzada a buscar inspiración en alguna parte de nuestro pasado, y como el indígena no estaba entonces ni esclarecido ni de moda, no quedaba otro camino que utilizar el Virreinato para hacer andar las evocaciones románticas. Escogido el Virreinato, se imponía que Lima fuese el centro topográfico de las *Tradiciones* [...]. Palma dio vida a su propia narración, en la que se advierten rasgos

sabor popular y donde reina «una neutralidad moral». Todos los personajes actúan guiados por su destino, al que reacomodan con «ayudas» o que es enderezado por las adversidades (recordemos a Leonardo, que siempre huye del orden y al final es nombrado sargento). El narrador consigue, en el relato, una atmósfera en la que ciertas actitudes, que en otro contexto podrían ser vistas con desagrado, sean «simples comportamientos» de «simples seres humanos», provocados por el hecho de dar a cada cual lo que se merece dentro del sistema creado por esa sociedad.

Al igual que Almeida, la obra de Palma no encaja totalmente en el patrón del Romanticismo. Ambos escritores rescatan el lado marginal de la sociedad representada por la mayoría de románticos. Fernando Unzueta sostiene que «se percibe en las tradiciones [de Palma] un gusto romántico por personajes marginados o rebeldes que desafían a la autoridad».³⁶ Además de eso, Palma y Almeida se acercan aún más en dos puntos: el lenguaje periodístico satírico de la época y la participación de ambos, señalada por los estudiosos de sus obras, en la formación de una identidad nacional.

Aníbal González atribuye como característica de Palma el uso estratégico de la retórica periodística para buscar un acercamiento de la época a sus lectores. Así, recoge una cita de Palma, quien definió la «tradición» como una «“tercera vía” entre los escollos de la veracidad histórica y las exigencias imaginativas de la ficción». De esta forma, el lenguaje periodístico es el que dará el halo de veracidad a situaciones jocosas y hasta absurdas, y otorgará cercanía a los lectores con las «historias» que Palma «recorta en el pasado consumado».³⁷ A ello debemos agregarle el toque o peculiaridad que refiere González en su estudio: el lenguaje periodístico hace que Palma narre situaciones del pasado como si se trataran de situaciones contemporáneas, sugiriendo a menudo paralelismos y/o contrastes entre épocas anteriores y la suya, «en un vaivén entre pasado y presente que tiende a contaminar el pasado con las formas del presente».³⁸

contradictorios, fundidos solo bajo su sello: fantasía a lo Walter Scott; criollismo de Segura; [...] las crónicas de los padres Meléndez y Calancha, y acaso alguna indirecta influencia del indianismo brasileño a través de un contacto personal con Gonçalves Dias, a quien trató no en Pará sino en París». SÁNCHEZ, Luis Alberto, *op. cit.*, pp. 958-961.

³⁶ UNZUETA, Fernando. «Las Tradiciones peruanas y la cuestión nacional». En PALMA, Ricardo, *op. cit.*, pp. 503-519.

³⁷ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 510.

³⁸ GONZÁLEZ, Aníbal, *op. cit.*, p. 464.

Con un lenguaje coloquial que recupera la misma oralidad que Palma utiliza en sus relatos, el narrador de Almeida nos presenta la historia de Leonardo con frases como «Era en tiempos del Rey» (recordemos la frase que da inicio al relato de una de las más populares tradiciones de Palma, «Don Dimas de la Tijereta»: «Érase que se era y el mal que se vaya y el bien que se nos venga»³⁹). Así, se permite sugerir o intentar dar consejos al lector con sabias reflexiones, tal como se hace en el capítulo «Remedios a los males» con respecto al desprecio del pasado que suelen hacer los jóvenes, o dirigirse a su lector con la misma familiaridad e intimidad que las *Tradiciones* de Palma («Lector, un cigarro o un palillo para los dientes, hablemos de historia colonial»⁴⁰).

Este empleo de frases utilizadas por el narrador para legitimar su discurso y apelar a la credulidad del lector son indicio de que ambos autores han empleado una doble táctica para producir los relatos ya conocidos: el manejo en el texto de muchos elementos con carácter histórico, lo que ha hecho que los críticos sugieran el rasgo documental en sus producciones; la combinación del discurso periodístico, que se vale del carácter histórico para sustentar el relato (en las *Memorias*... , por ejemplo, la escena donde se explica la utilidad del Oratorio de Piedra, o en las *Tradiciones*, el acto de elección de prelado o abadesa de un convento), y las técnicas del discurso ficcional, que permiten la representación de ambientes y situaciones específicas y hace que supriman, de las fuentes historiográficas, «lo monumental que tengan éstas y se *subraye* [*o entrelínee*] lo marginal, lo humano»⁴¹. En suma, la técnica del periodismo satírico en las *Tradiciones* y las *Memorias*... provoca en los lectores la sensación de una revelación histórica.

IDENTIDAD: «UM BRASILEIRO»

Eduardo Coutinho señala lo siguiente sobre la contribución de los escritores a la búsqueda de una literatura nacional: «[...] cada literatura nacional irá constituirse a diferencia de otra u otras, y consolidarse a través de un canon, cuya base histórica

³⁹ PALMA, Ricardo. «Don Dimas de la Tijereta. Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó el pleito al diablo». En *Tradiciones peruanas*, pp. 7-14.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 87-96.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 459-477. Las cursivas son nuestras.

es el nacionalismo, y cuya principal preocupación es su singularidad [...] y esta referencia también cambia de acuerdo con el momento histórico, la literatura nacional no será un concepto homogéneo, sino al contrario una construcción en abierto».⁴²

En 1854 se publica el primer volumen, en libro, de *Memorias de un sargento de milicias*, firmado con el seudónimo «Um Brasileiro», con lo cual los críticos distinguen la conciencia de una identidad nacional en Almeida. Esta, la única obra del brasileño, fue reconocida póstumamente y sindicada como la más moderna del Romanticismo brasileño. La ironía está presente entre las líneas de este relato que da vida a Leonardo, ese brasileño que Candido llama «malandro hecho» y que vive huyendo del orden y de las imposiciones de sus tutores, pero que termina, casi a la fuerza, encajando en ellas. Candido identificó el principio del malandro en las *Memorias...*, a la que llama «novela de malandros»,⁴³ y es Leonardo el mayor de todos por representar al típico brasileño.

Los cuatro momentos de las *Memorias...* están llenas de este malandrino por parte de los personajes, cada cual a su modo y en diferentes escalas. Así, tenemos a «la comadre», cuyo talento para esas «cosas» es reconocido por su entorno; los primos, que arman una trampa contra Leonardo; Vidita, la muchacha que puede amar sin compromisos y su curiosa familia que se adapta fácilmente a sus nuevos invitados; Pancho-Pepe, experto en peleas y alborotos, vive «de fiesta en fiesta»; el padrino y «el me las arreglé como puede» para hacerse de una herencia ajena; D. María, que vive solo para las demandas judiciales y cambia de opinión con facilidad; su sobrina Luisita, que no se inmuta ante los designios de su protectora, pues esto le permite mantener la comodidad brindada por su posición social; José Manuel y sus mentiras, que consiguen un conveniente matrimonio con Luisita; Leonardo, siempre metido en problemas cada vez que el padrino y la comadre quieren encaminarlo a un buen destino, etc.

Por otra parte, Candido compara a Leonardo-padre y a Leonardo-hijo con el *trickster* de Paul Radin,⁴⁴ al que encarnan en sus dos caras: «la estupidez, que al final

⁴² COUTINHO, Eduardo, *op. cit.*, p. 60.

⁴³ El «malandro brasileño» es un rasgo cultural asociado a la samba, que se caracteriza por su disponibilidad bohemía y se mueve entre el mundo del trabajo, del ocio y de la pequeña trasgresión, sin que pueda ser identificado plenamente con ninguno de esos lugares sociales. Véase WISNIK, José Miguel. «Malandragem». En <www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/espanhol/artecult/musica/tnescrit/maland/apresent.htm>. Consulta hecha en 17/07/2005.

⁴⁴ Paul RADIN establece que este «granuja» es, al mismo tiempo, creador y destructor, da y niega, es quien embauca a otros y a sí mismo. No conoce el bien ni el mal, pero es responsable de ambos; siempre está a la merced de sus pasiones y apetitos;

se revela salvadora, y la astucia, que muchas veces termina en desastre, aunque provisoriamente [...] el alguacil medio tonto (Leonardo-Pataca) que termina ordenadamente su vida y el hijo astuto (Leonardo) que por poco se enreda en dificultades insalvables».⁴⁵ Leonardo, nuestro malandro con alma de *trickster*, será, para sus críticos, el antecesor del Macunaíma de Mário de Andrade.⁴⁶

El lenguaje desprovisto de exageraciones y de un idealismo excesivo, así como el exaltar a la clase popular carioca ignorada por los románticos brasileños demuestran la perspectiva particular y aguda de Almeida, quien acertadamente recupera la tradición olvidada por los románticos y utiliza la ironía para comparar dos épocas: una regida por la corte portuguesa; la otra, por la monarquía de Brasil. ■

todo lo desbarata y enreda; sin embargo, del caos que siembra, surgen, al margen de cualquier propósito, inesperadas formas de orden. No obstante, el *trickster* no se contraponen necesariamente al héroe, pues es la primera etapa en el ciclo del héroe arquetípico. Véase *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. Nueva York: Schocken, 1973.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XVI.

⁴⁶ «[...] en la ficción y la ensayística, particularmente del siglo XX, será constante la atribución de esas características al brasileño: vagancia, pereza, sensualidad, indisciplina, vivacidad espíritu —nuestra modalidad de “inteligencia”. Creo que se puede saludar en Leonardo al ancestro de Macunaíma». NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. «Prólogo». En ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1996.