

Francisco Lima Baca

De la crítica de las costumbres a la ficción: semejanzas, diferencias y contradicciones en *Memorias de un sargento de milicias* de Manuel Antonio de Almeida y *Los pollos* de José Tomás de Cuellar.

Título de la tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
Director de la Tesis: Doctor Jorge Ruedas de la Serna



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Orden y desorden: categorías dialécticas.....	5
1.1 Definición de orden y desorden.....	5
1.2 El orden y el desorden en dos conceptos estilísticos: la descripción de la realidad y el paradigma de la realidad folklórica a través de los personajes.....	23
1.3 Orden y desorden, una concepción dialéctica a través de los planos voluntarios e involuntarios en una obra narrativa.....	32
1.4 La definición del concepto “Novela documental” en base a tres puntos de análisis: a) Los hechos narrados; b) Los usos y las costumbres descritas y c) Las observaciones del narrador y de ciertos personajes.....	35
1.5 La obra literaria desde dos perspectivas: a) El cuadro de costumbres y su concepción poética y b) El concepto de ficcionalidad. La trascendencia de un cuadro de costumbres.	42
1.6 “Los arquetipos válidos para la imaginación” y “La representación de un universo menor”: la representación de dos estratos en las <i>Memorias de un sargento de milicias</i>	46
1.7 El concepto de personaje a través de su sistema de construcción y a través de su correspondencia con el orden y el desorden.....	48
Capítulo II. La “Evolución” de las <i>Memorias de un Sargento de Milicias</i> : los malandros; entre el cuadro de costumbres y la novela ficcional.....	51
2.1 La capa superficial de los datos y la novela ficcional: evoluciones entre el cuadro de costumbres y la dinámica de los acontecimientos.....	51

2.2 Las evoluciones del cuadro de costumbres y la dinámica de los acontecimientos en <i>Memorias de un Sargento de Milicias</i>	57
2.3 Manuel Antonio de Almeida y el <i>Correio Mercantil</i> : una breve semblanza de la situación política y el periodismo a partir de la biografía del autor y la publicación de las <i>Memorias de un sargento de milicias</i>	61
2.3.1 Una breve semblanza de la situación política y del <i>Correio Mercantil</i> y su contexto para la publicación de las <i>Memorias de un sargento de milicias</i>	63
2.4 La capa superficial de los datos. La evolución del cuadro de costumbres a la ficción	66
Capítulo III. Estático y evolutivo: la diferencia entre el cuadro de costumbres y los tipos literarios de la obra <i>Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo</i> de José Tomás de Cuéllar y el concepto de evolución de la dialéctica del malandraje.....	80
3.1 La definición del concepto “estático” y su relación con “orden/desorden” y “evolución”	80
3.2 La descripción de <i>Los pollos</i> y su relación con los conceptos: estático/potencia y acto/evolución.....	83
3.3 José Tomás de Cuellar y la <i>Ilustración Potosina</i> : el proyecto de una revista literaria a partir de la biografía del autor.....	86
3.3.1 <i>La Ilustración Potosina</i> y <i>Ensalada de pollos</i> : una breve semblanza política e histórica de sus publicaciones.....	87
3.4 La relación entre: estático/potencia y acto/evolución en <i>Ensalada de Pollos</i> y <i>Memorias de un Sargento de Milicias</i>	90
3.5 El plano voluntario y el plano universalizador de los “arquetipos válidos para la imaginación” de <i>Los pollos</i> de José Tomás de Cuéllar. Lo estático y la potencia.....	100
3.6 La comparación de dos obras literarias. El comparativismo y la unidad de estudio de dos novelas en su relación con: evolución/acto y estática/potencia.....	104

3.7 La definición de la novela, el cuerpo de análisis de la literatura comparada y su relación con los conceptos: evolución/acto y estática/potencia.....	120
3.8 La definición conceptual del costumbrismo como proyecto ideológico: diferencias y relaciones con el universo de <i>Los Pollos</i> de José Tomás de Cuéllar y <i>Memorias de un Sargento de Milicias</i> de Manuel Antonio de Almeida.....	129
A modo de recapitulación.....	135
Bibliografía.....	150

Introducción

¿Qué sentido tiene la comparación entre dos obras literarias? ¿Es posible definir una concepción identitaria a través de la ficción? ¿De qué forma se vinculan dos obras concebidas en un espacio geográfico denominado América Latina? ¿Es posible y pertinente dicha comparación?

Con esas preguntas iniciamos la primera parte de este trabajo de análisis, en el que las obras *Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo*, de José Tomás de Cuéllar y, *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida, son dos novelas -en el caso de la tesis dos objetos de estudio-, que tomaremos para explicar el proceso que cada autor desarrolló al configurar la realidad a partir de la ficción. Para ello será necesario definir el concepto de novela a través de lo que autores como Roman Ingarden, Paul Ricoeur, E.M. Forster y Mijail Bajtin proponen y, de igual forma, relacionar sus estudios y categorías de análisis con el trabajo que Antonio Candido, Cornejo Polar y Ángel Rama desarrollan. Dicho análisis es pertinente porque, si bien, los autores señalados con anterioridad, establecen una construcción epistemológica de la narración y de la literatura como objeto de estudio, de igual forma; los autores latinoamericanos que se han mencionado presentan una perspectiva de la realidad social, política e histórica de América Latina como entidad. Este punto nos permite entender la razón por la cual se compararán dos obras literarias disímiles en procesos históricos, en construcciones estéticas, en sistemas literarios y, de la misma forma, similares, en tanto modelos que permiten entender la realidad de dos países en proceso de construcción política.

Ahora bien, el objeto de relacionar tales obras con procesos históricos distintos, nos remite a un punto importante, al hecho de buscar un nombre y una definición de dichos procesos, por lo cual, será necesario precisar conceptos como: 1) orden y desorden; 2) evolución y acto; y, 3) potencia. De ellos partiremos para definir los modelos epistemológicos con los que fueron construidas dos novelas en el siglo XIX, los cuales a su vez nos ayudarán a entender un paradigma de construcción que permita

definir la identidad de países (¿A qué te refieres con países? Es muy general tu afirmación, específica) a partir de dos fenómenos narrativos.

Ambas novelas presentan modelos estéticos distintos. Mientras que en una se desarrolla el costumbrismo como concepción poética en la que la imagen literaria de la realidad debe ser como una pintura que refleje las costumbres, los usos, las normas de la moral y de la ética a seguir, en la otra; se desarrolla el malandraje, concepto que parece cercano a la picaresca, pero no lo es; que parece cercano al costumbrismo, pero difiere de él cuando analizamos a sus personajes; que parece. Simplemente parece. De ahí la pertinencia de las lecturas de Antonio Candido, Ángel Rama y Cornejo Polar, ya que los tres definen el costumbrismo, la situación social e histórica en que se da dicho proceso estético y se establece -en el estudio de Antonio Candido “Dialéctica del malandraje”-, la definición del malandro brasileño, el cual, se encuentra entre dos polos, entre dos órdenes distintos en donde no hay una categoría o definición específica y, en donde, las obras de Roman Ingarden, Paul Ricoeur, E.M. Forster y Mijail Bajtin, son instrumentos de análisis pertinentes para estudiar dicho fenómeno, pero, a su vez, no explican en su totalidad una concepción particular de mundo.

Con base en lo referido anteriormente, el primer capítulo se titula Orden y desorden: categorías dialécticas. En este capítulo y a partir de las definiciones de los conceptos orden y desorden, se plantea una reflexión en la que se distingue la diferencia entre el concepto del malandro y el pícaro; de igual manera, se define el concepto del personaje y el de la novela tomando como referente el estudio de Bajtin: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*; para relacionarlo con el análisis y las reflexiones que aporta Antonio Candido. De la misma forma se define el cuadro de costumbres y la concepción poética que desarrolla Ignacio de Luzán en su *Poética*, para definir el proceso estético del cuadro de costumbres y la representación que de él se hace en la literatura, esta definición nos servirá para entender los conceptos que Antonio Candido define en la novela, particularmente en la obra *Memorias de un Sargento de Milicias* en la cual define su concepto de “Malandro”.

El segundo capítulo se titula: La “Evolución” de las Memorias de un Sargento de Milicias: los malandros. Entre el cuadro de costumbres y la novela ficcional. En este capítulo el término “evolución” es la pauta que nos permite establecer la diferencia entre la movilidad (A qué te refieres con movilidad, explica más: social, ética, estética,

cultural. Cómo se da) que la obra *Memorias de un Sargento de Milicias* representa frente al orden estético, bien constituido y conformado del costumbrismo. Esta reflexión es pertinente debido a que ambos autores, José Tomás de Cuéllar y Manuel Antonio de Almeida, son contemporáneos y escriben sus obras en períodos históricos sumamente cercanos, sólo que, en Cuéllar, el costumbrismo es la pauta que rige el orden estético de sus obras mientras que, en Almeida, según los postulados de Antonio Candido, hay una especie de movilidad (Entiendo lo que quieres decir con “movilidad” pero también siento que deberías mencionar algo mínimo que la defina y que a su vez explique al lector, de manera breve pero clara, lo que quieres decir con eso. Sí, sé que lo tratarás a lo largo de ese capítulo pero no está demás un ligero renglón que lo defina) que se irá aclarando a través del desarrollo del capítulo. Ahora bien, un punto importante de este segundo apartado y, que sirve para reforzar el estudio del primer capítulo, es el hecho de comprender que más allá de una diferencia estética o poética, entre el costumbrismo mexicano y la concepción del malandraje brasileño, se identifica una evolución poética entre el cuadro de costumbres y la novela ficcional. ¿A qué nos referimos con esto? A que si bien podemos encontrar similitudes importantes entre la obra de Almeida y la de Cuéllar, una de las diferencias, o quizás la principal diferencia entre ambas, es el hecho de que la novela de Almeida, al no seguir un precepto poético ajeno a su realidad social, histórica y política, permite desarrollar una nueva categoría de los personajes literarios como el malandro, el cual, será un elemento distintivo de la cultura brasileña.

El tercer capítulo se titula: Estático y evolutivo: la diferencia entre el cuadro de costumbres y los tipos literarios de la obra *Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo*, de José Tomás de Cuéllar y, el concepto de evolución de la dialéctica del malandraje. En los capítulos anteriores los conceptos: orden y desorden y, evolución, son los que permiten definir y comparar el cuadro de costumbres de la obra analizada de José Tomás de Cuéllar, con el concepto del malandraje de la obra de Almeida, ahora bien, en este capítulo los conceptos ¿categorías? estático y evolutivo se relacionan con acto y potencia, definiciones que nos permiten entender las similitudes y las diferencias entre ambas novelas, es decir, si bien se postula que la obra de Almeida es una obra que evoluciona del cuadro de costumbres a la novela ficcional, en el caso de la obra de Cuéllar, ésta obedece a una norma estética y poética que define al costumbrismo y al cuadro de costumbres y por ende es estática, no es móvil como la obra de Almeida. Para llevar a cabo este estudio las definiciones teóricas utilizadas en los capítulos anteriores nos permitirán darle una

mayor solidez a nuestra investigación, ya que si bien, es pertinente desarrollar las categorías de análisis de Antonio Candido, de la misma forma, las definiciones de los autores como Roman Ingarden, Paul Ricoeur, E.M. Forster y Mijail Bajtin, nos permitirán reforzar teóricamente dicho análisis.

Como punto final de este estudio tenemos una conclusión que será denominada o titulada: A modo de recapitulación. ¿Por qué hacer esto? ¿Por qué no poner “Conclusión”? Si bien en el estudio de la tesis se hizo un trabajo teórico, que distinguió a la obra literaria de la historia, que puso en juego conceptos teóricos y estéticos, de la misma forma dicho trabajo puede ser sólo un atisbo, una pequeña mirada de una perspectiva mucho más grande, esto debido a que aquello que denominamos Latinoamérica es un sistema complejo de realidades históricas, políticas, sociales, estéticas, y a que el alcance de la tesis se limita a dos universos o esferas que son propiamente las obras literarias, en donde la perspectiva que el autor desarrolla es una transfiguración de su realidad, la cual, se transforma y se plasma dentro de la obra, como una perspectiva, que si bien puede ser sesgada o delimitada, de la misma forma nos permite ver a través de sus ojos, o de sus escritos, lo que observó, lo que contempló, lo que seleccionó para desarrollar una perspectiva distinta de cualquier realidad política y social, de ahí que la perspectiva de críticos como Ángel Rama, Antonio Candido, Cornejo Polar nos permitan cerrar, concluir, a modo de recapitulación un análisis estético y comparativo de dos obras, las cuales, nos permiten entender el proceso de construcción de dos identidades, de dos perspectivas de vida, de tiempo, de historia, plasmados en un proceso estético.

Capítulo I

Orden y desorden: categorías dialécticas

1.1 Definición de orden y desorden

¿Qué entendemos por orden? ¿Qué es el orden para nosotros como seres humanos, como seres sociales? ¿De qué manera lo entendemos, lo comprendemos, lo conceptualizamos? Por ejemplo, si pensamos en una gran masa de ladrillos dispersos en un espacio determinado, entendemos que no existe un orden, en cambio, si los vemos apilados, bien dispuestos en un solo bloque, entendemos la idea de orden, la alcanzamos a comprender a diferencia de aquellos que no están bien dispuestos, que no conforman un solo bloque, una sola unidad, que se encuentran dispersos, sin un concierto, sin una buena disposición.

El concepto de orden se define de la siguiente forma: “Concierto, buena disposición de las cosas entre sí”, “Colocación de las cosas en el lugar que les corresponde”¹. Entendemos el concepto “orden” en base a las definiciones que hemos señalado, es decir, como el buen concierto de las cosas, como el lugar que les corresponde a las mismas, como la estructura que conforma un espacio, en donde el orden es necesario para entender un equilibrio, una buena disposición de las cosas que lo conforman, y sin el cual no es posible entender o comprender el concierto de las mismas. El orden marca una línea, una norma, en donde se fijen las cosas, los objetos, todo aquello que vendrá a ser en un espacio determinado, motivo de entender un orden a partir de la buena disposición que conforma tanto a los objetos, como al espacio que integre al mismo así como la relación entre los elementos que lo conforman.

Ahora bien, a diferencia del orden, el desorden, se define como: “Confusión y alteración del orden”, “Disturbio que altera la tranquilidad pública”, como un “Exceso o abuso”². Si pensamos en los ladrillos dispersos, en una gran área, en un gran espacio, podemos entender que esos mismos objetos, dispersos en un área, no conforman la idea de orden, alteran nuestra imagen de un gran bloque de ladrillos, ordenados, en línea, dispuestos a la construcción de las manos que le darán forma a un cuerpo determinado. El desorden será un disturbio, un exceso, un abuso, el “no concierto” de un espacio, en el cual, para entender el concepto del desorden, tenemos que entender el de orden, el de buen concierto, el de la buena disposición que establece un equilibrio.

Orden y desorden, paradójicamente, son dos términos dependientes el uno del otro, ya que para concebir el concepto de orden, tenemos que entender y comprender el de desorden, es decir, no entenderíamos el buen concierto de las cosas, sin el disturbio; no

¹ Consultado en: <http://buscon.rae.es/draeI/>

² *op. cit.*, <http://buscon.rae.es/draeI/>

entenderíamos el concepto de tranquilidad sin el de abuso. Ambas definiciones son opuestas y a su vez, conforman una misma idea. Ahora bien, desde esta perspectiva, orden y desorden, son dos conceptos que Antonio Candido utiliza a manera de categorías³, en su texto “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”⁴, en donde desarrolla, a partir de dichos conceptos, lo que distingue a las obras picarescas, de las obras que conformarán los cuadros de costumbres y lo que el autor define como el “malandraje”.

La picaresca, como género, será el punto de origen para entender el concepto de orden y desorden, ya que en la misma, los personajes tienen una característica particular, el medio social en el que se desarrollan las acciones de los mismos, los corrompe; el pícaro, nace inocente en un mundo en el cual, para sobrevivir, hay que conocer y por ende corromperse; en este sentido, el personaje que por antonomasia define al pícaro es Lázaro del libro *El Lazarillo de Tormes*, el cual, como se ha señalado, nace en un medio que corrompe su naturaleza bondadosa, para transformarse en un pícaro que sobreviva a las adversidades⁵.

Ahora bien ¿Qué sentido tiene el hablar de la picaresca como género y de una obra como *El Lazarillo de Tormes* para analizar una novela del siglo XIX? ¿Por qué es necesario tomar en cuenta este género y cual es su relación con los conceptos: orden y desorden? Antonio Candido en su texto “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las ‘Memorias de un Sargento de Milicias’)”, retomará los diversos estudios que se han hecho de la obra *Memorias de un Sargento de Milicias*, a partir de los autores que la han estudiado y que han tratado de definirla dentro de una categoría estética; a partir de las ideas de José Verissimo, quien define las *Memorias* como una novela de costumbres, dominada por la estética del Naturalismo; Mario de Andrade, quien definirá la obra

³ De acuerdo al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, la categoría se define como aquello que “revela” o como “cualidad atribuida a un objeto”. Desde esta perspectiva, el término categoría, en función de la tesis, nos permite entender los conceptos de “orden” y “desorden”, como categorías que constituyen el análisis literario.

⁴ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*.

⁵ B. W. Ife, en su libro *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, definirá lo siguiente: “Consiste, en efecto, en argüir que Lazarillo tuvo una niñez de privaciones, que sufrió cruelmente a manos de sus amos y que se vio obligado, en consecuencia, a mentir y a engañar para sobrevivir, y que aprendió del ejemplo de éstos, así como de sus prácticas de supervivencia, los valores de una sociedad corrompida.” p. 59. De la misma forma, Alberto del Monte, en su texto *Itinerario de la Novela Picaresca Española*, definirá el mundo del Lazarillo de la siguiente forma: “El mundo que Lázaro ha conocido y presenta es opaco y glacial, solamente animado por el instinto animal y por el egoísmo utilitario, vacío de todo sentimiento que no sea la maligna complacencia en la propia astucia y habilidad ; un mundo que, todo lo más, se entenece de piedad por quien es más mísero que él, por aquel que no solamente carece de dinero, sino también de habilidad y de desvergüenza para procurárselo.”p.47

como una novela de tipo marginal, apartada de la corriente media de la literatura; de Darcy Damasceno, quien establece que en la obra de las *Memorias* no hay elementos que la definan como una obra picaresca ni realista, sino una novela de costumbres dada la reconstitución histórica que se da en la misma; y de Josué Montello, quien cree encontrar raíces de obras picarescas en las *Memorias* para afirmar que la obra corresponde al género de la picaresca; Antonio Candido establecerá, en un principio, la distinción entre el personaje denominado “pícaro”, en contraposición con el “malandrín” para definir, en la obra de Manuel Antonio Almeida, una “Novela de malandrines”, en donde se revela una tradición casi folklórica y una atmósfera cómica y popular de su tiempo. Ahora bien al hablar de la picaresca es importante señalar que ésta será contextualizada históricamente por Alberto del Monte en su texto *Itinerario de la Novela Picaresca Española* en el Renacimiento, renovando fuentes folklóricas, teniendo un particular influjo en los autores del Siglo de Oro Español. Por su parte Marcel Bataillon, en su libro: *Erasmus y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, definirá el contexto histórico en el que se sitúa la picaresca española en el “Capítulo XII La estela del erasmismo en la literatura profana” a partir de las siguientes características: a) La contribución de Erasmo de Rotterdam como pensador a la literatura profana; b) La relación de las ideas erasmistas con los dos diálogos de *Lactancio y el Arcediano* y de *Mercurio y Carón*; c) El anticlericalismo de la novela; d) La crítica de la literatura caballerescas; e) La literatura al servicio del apostolado espiritual; f) El ideal de verosimilitud; g) El desarrollo de la idea sobre la educación del príncipe cristiano; h) Una concepción moralista: es decir el resaltar el valor de la educación y el matrimonio.

Es tentador suponer que el erasmismo no había agotado sus consecuencias literarias con obras como las de Valdés, condenadas por su atrevimiento mismo a una rápida desaparición, y que había prestado caudal a la gran corriente satírica que nace hacia 1550 en España: con el Lazarillo, toda la novela picaresca y su numerosa descendencia vendrían así a ser herederas de Erasmo.⁶

⁶ Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, p. 609

Pero ¿Qué características tiene el pícaro?, ¿Qué se denomina como picaresca? Bien, de acuerdo con los estudios de Marcel Bataillon; *Pícaros y picaresca. La Pícaro Justina* y de Rosa Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes* podemos definir que la picaresca será un género literario con las siguientes características: en primer lugar los personajes tendrán relación con la mendicidad como parte de un cuerpo místico, en el cual, la caridad y la limosna son parte de una redención cristiana en donde se puede ganar, a través de dicha acción, la entrada al paraíso⁷. En segundo lugar se desarrollará un realismo descriptivo de tonalidad rústica y una representación de la calidad de las personas y de las cosas que se describen; como tercer punto habrá un yo emisor que se dirige a un receptor plural y un doble nivel de lectura que va: “desde la cómplice comprensión total de lo que quiere veladamente decir.”⁸ a una lectura más superficial.

El pícaro en tanto personaje y su relación con los polos del orden y del desorden puede ser entendido de la siguiente forma: El pícaro como personaje desarrolla una disociación de apariencias, según Marcel Bataillon, en donde dicha disociación sustituye a la moralidad o prescinde de ella. Esta disociación de apariencias nos permite entender el tránsito del polo del orden al del desorden, ya que el pícaro al nacer en un ambiente social corrompido, por ende, y por supervivencia, se corrompe; es decir pasa del polo del orden al del desorden y ahí queda, ya no cambia.

Es verdad que el camino del vicio pasa por esta encrucijada. El picarillo puede deslizarse desde la pendiente de la ociosidad a la de la pereza y hacerse ladrón. El ganapán puede convertirse en falso mendigo.⁹

El pícaro lleva en sí, por su propio nombre, una condición “proletaria” según Marcel Bataillon, ya que: pícaro es lo mismo que picaño “[...] asimila la palabra pica con el asta que señalaba, en la antigua Roma, la subasta de esclavos.”¹⁰ El pícaro será parte del polo del desorden, se insertará en él, en él sobrevivirá, en él se someterá, en él será esclavo de una condición social que lo somete y lo hace advenedizo a la fortuna que se presente ante él.

⁷ Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca. La Pícaro Justina*, p. 21

⁸ Rosa Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, p. 16

⁹ Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 177

¹⁰ *Ibid.*, p. 178

El pícaro no es un esclavo, propiedad personal de un amo. Es un hombre que no tiene más que sus harapos y sus brazos, que puede «alquilar» cualquiera en el acto para tareas viles.¹¹

La condición social es la que condiciona al pícaro, es la que lo somete, la que le enseña a sobrevivir, a ser parte del polo del desorden, a ser parte de un solo movimiento, en donde el pícaro se queda para obtener lo más elemental, lo más básico, la comida, la vestimenta y la habitación. Así pues al referirnos a los polos del orden y del desorden podemos entender lo siguiente en la picaresca: el pícaro nace, por naturaleza, bondadoso, es decir, es bueno en su origen, en su raíz primordial; es decir, en el pícaro, al nacer, el orden está implícito, es bueno por naturaleza, más, la entrada al mundo lo corrompe, le enseña a sobrevivir, a sobrellevar el hambre, a reconocer la naturaleza corrupta de aquellos que son descritos como sus amos, y aquí, el polo del desorden juega un papel primordial, es decir, el polo del desorden no será la naturaleza bondadosa del personaje, sino su corrupción, su conocimiento de la vida y por ende, su entrada en la misma como parte indisoluble como personaje: “1. El pícaro nace más bien en la ignominia que en la extrema miseria. 2. Su cinismo lo lleva más allá de los hurtos y estafas de dinero, a cometer estafas de honra.”¹², en este sentido, podemos entender en la picaresca un punto de partida para comprender más adelante, la función móvil de ambos polos en el malandro, el cual, vive en un mundo sin culpas, sin condicionamientos morales, éticos o cívicos, es decir el malandro nace como malandro por naturaleza y por condición social. En su origen el personaje, es decir el pícaro, nace bueno, por naturaleza es bueno, pero el mundo lo corrompe, lo pone en el polo del desorden: “En la picaresca, en su edad de oro, el tema de la familia del héroe es un tema casi obligado, siendo una constante el de la infamia de los padres del pícaro, admitida o insinuada por el propio héroe desde el comienzo mismo de su autobiografía.”¹³.

Ahora bien, dentro de las características que definen a la picaresca una de ellas será “el realismo descriptivo” Rosa Navarro Durán situará el realismo de la obra *El Lazarillo de Tormes* en el personaje Lázaro en base a la descripción que se hace de la sociedad en la obra, desde esta óptica, esta descripción realista forma parte de un orden y de un desorden ¿Por qué? Porque en la obra el personaje es descrito naturalmente bueno, nace bueno y el contexto social lo corrompe, lo degrada para que pueda sobrevivir en él. En el análisis que desarrolla Rosa Navarro Durán se establece la relación que tiene con el

¹¹ *Ibid.*, p. 179

¹² *Ibid.*, p. 209

¹³ *Ibid.*, p. 221

mundo, el personaje Lázaro, a partir del conocimiento que tiene de los amos a quienes sirve: “[...] en el Lazarillo se ahonda en su vida, y gana la fábula a la doctrina. El triunfo es definitivo. Lázaro no sólo los escucha, los vive. Él es un mozo de muchos amos [...]”¹⁴ El personaje Lázaro vive a sus amos, es decir, puede revelar de ellos su naturaleza, su codicia, su avaricia, su pobreza, su agudeza para sobrevivir, sus enseñanzas para que él sobreviva después de haber salido del seno materno, después de haber nacido bueno para convertirse en un personaje que habite y sobreviva en el desorden de una sociedad que lo corrompe:

Pero lo que convirtió el Lazarillo en una obra única fue la riqueza ideológica que lo sostenía, la lección de naturalidad en el lenguaje y su asombrosa eficacia narrativa. Desde la piedad y la inteligencia de autor, nace un personaje, el niño, el adolescente Lázaro, entrañable, que hace vivir el lector escenas – que son, en su origen literario, burlas cómicas – con el dolor de su sufrimiento.¹⁵

Ese personaje que nace, podemos decir que nace en el orden, en el deber ser, nace puro y el desorden social lo corrompe, lo transforma, le enseña a sobrevivir y a reconocer la naturaleza de sus amos. Los personajes que son amos de Lázaro, conforme se desarrolla la descripción de la obra, muestran su degradación moral y ética en la conducta que tienen con el personaje, lo cual, nos permite dimensionar a Lázaro en el universo del desorden, aprendiendo de él y sobreviviendo en él: “El arcaz «el paraíso panal», lleno de los bodigos que le dan al clérigo los fieles, está totalmente cerrado para el pobre Lázaro; se convierte en el objeto de deseo del hambriento mozo y en el centro del relato, porque es el testimonio de la absoluta falta de caridad del que predica y vive de ella.”¹⁶ Los amos son el polo del desorden, quienes le enseñan a sobrevivir y a reconocer en ellos un solo polo, no una dialéctica de orden y desorden, es decir, el polo degradado que corrompe, y a su vez, establece el aprendizaje del personaje.

Ahora bien, la definición de la picaresca, servirá para entender el origen y la función de los personajes denominados malandros. ¿Cuál es el objetivo de esta comparación y de esta relación? Al analizar las *Memorias de un Sargento de Milicias*, Antonio Candido desarrollará una crítica hacia la manera en que dicha novela ha sido analizada como una novela de pícaros. Esta crítica será sustancial para distinguir aquello que define a la picaresca y al pícaro, para señalar la diferencia que existe con los personajes de las

¹⁴ Rosa Navarro Durán, *op. cit.*, p. 57

¹⁵ *Ibid.*, p. 58

¹⁶ *Ibid.*, p. 62

Memorias, es decir, los malandros. Para Antonio Candido esto es fundamental, ya que los malandros no son corrompidos, y el mundo no les es hostil, al contrario, les beneficia de manera fortuita, sin merecerlo. Es decir, el malandro, nace malandro, surge malandro en un mundo de malandros.

En su origen el pícaro es ingenuo; la brutalidad de la vida es la que, lentamente, lo va volviendo hábil y sin escrúpulos, casi como defensa; pero Leonardo, bien protegido por el padrino, nace malandrín hecho, como si se tratase de una cualidad esencial, no un atributo adquirido por la fuerza de las circunstancias.¹⁷

El malandro por antonomasia será Leonardo Pataca Hijo, el personaje principal de *Memorias de un sargento de milicias*¹⁸, novela que, desde la óptica de Antonio Candido, establecerá los principios dialécticos del orden y del desorden, desde una perspectiva literaria. Ahora bien, la novela analizada por Antonio Candido establece esta relación entre el orden y el desorden desde la óptica en que los personajes se desenvuelven. El orden será la bondad, el bien, el “deber ser”, es decir, aquellas características que definan la buena moral, la buena conciencia, el progreso, el desarrollo, la racionalidad, la ciencia, la civilización. Desde este punto el deber ser, es sinónimo de orden, de no alteración, de aquello que debe conformar a una sociedad hacia los ideales de la civilización y el progreso; en este sentido, por ejemplo, el Lazarillo nace bueno, es decir, en el orden, es por naturaleza bueno, propenso al bien, pero, al integrarse en el mundo corrompido, es decir, en el desorden, su naturaleza se corrompe, y por ende se integra al desorden para sobrevivir y no morir de hambre. El desorden, será entonces la corrupción, el desequilibrio que altera la bondad natural de las cosas, de los hombres. El desorden será la irresponsabilidad, el pecado, la mancha, la alteración del progreso, lo incivilizado, lo brutal, lo irracional, aquello que es amoral, aquello que no es ético, la alteración de las buenas costumbres, de las buenas conciencias.

En este punto, orden y desorden, forman parte de una construcción epistemológica, en donde la obra *Memorias de un sargento de milicias*, es el punto con el que se desarrolla la teoría dialéctica del orden y el desorden. ¿Por qué considerar a la obra como el recurso para definir estas categorías? Porque de acuerdo con el análisis de la obra,

¹⁷ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, p. XII

¹⁸ El primer volumen de la obra data del año 1854, a través de un proceso de suscripciones.

Antonio Candido establecerá una relación dialéctica¹⁹ entre dos opuestos, es decir, entre orden y desorden. Orden y desorden, serán el punto en el cual, convergerán, a través de la ficción, la realidad concreta e histórica de un país, Brasil. La obra en este sentido, será el punto que nos permita entender la relación entre la concepción ficcional y la historia, ya que en la misma se configura la realidad histórica desde la ficción²⁰.

Ahora bien, al hablar del orden y del desorden debemos hablar de la materia que conforma ambas categorías, es decir, no concebiríamos la idea del orden y del desorden sin la buena o inadecuada disposición de los elementos o de la materia, que nos permita entender ambos conceptos, en este sentido, desde la óptica con la que estudiamos una obra literaria, el material que el autor utiliza y transforma, con la cual crea el orden y el desorden en el universo narrativo es lo que Bajtin define como: “la creación verbal”.

La ciencia del arte, con su tendencia a elaborar un punto de vista científico acerca del arte con independencia de la estética filosófica general, considera la materia como la base más sólida para la argumentación científica. ¿Por qué? Porque la orientación hacia la materia crea un atractivo acercamiento a la ciencia empírica positiva. Es verdad: el investigador del arte, y también el artista, obtiene el espacio, la masa, el color y el sonido de los sectores respectivos de las ciencias exactas; de la lingüística recibe la palabra. De esta manera nace, en el campo de las ciencias de las artes la tendencia a entender la forma artística como forma de una materia dada, nada más que como una combinación que tiene lugar en los límites de la materia, en su especificidad y regularidad impuestas por las ciencias naturales y la lingüística.²¹

La materia, es decir la creación verbal, es la parte más sólida para la argumentación científica, ya que a partir de esta se crea un acercamiento hacia la ciencia empírica. Por ello: “[...] la actividad estética está orientada hacia la materia y sólo da forma a esta.”²² Es decir el creador transfigura la realidad a través de una poética del lenguaje, a través de él, la realidad se transforma, se recrea, se reconfigura:

¹⁹ El *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora define el concepto “Dialéctica” de la siguiente forma: “Como en el diálogo hay (por lo menos) dos *logoi* que se contraponen entre sí, en la dialéctica hay así mismo dos *logoi*, dos «razones» o «posiciones» entre las cuales se establece precisamente un diálogo, es decir, una confrontación en la cual hay una especie de acuerdo en el desacuerdo –sin lo cual no habría diálogo-, pero también una especie de sucesivos cambios de posiciones inducidos por cada una de las posiciones «contrarias».”p. 866

²⁰ Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos Literarios* define la ficción de la siguiente forma: “Término de origen latino (*fingere*: plasmar, formar con el pensamiento o la fantasía; *rictus*: inventado, imaginado, fingido) con el que se alude al hecho de la simulación o ilusión de realidad y, en concreto, a la que se produce en la invención literaria, especialmente en narrativa y teatro, al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario.”p. 411

²¹ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 18

²² Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 18

Las afirmaciones de los creadores según las cuales su obra representa un valor, está orientada hacia el mundo, hacia la realidad que tiene que ver con la gente, con las relaciones sociales, con los valores éticos, religiosos, etc; no son más que metáforas, porque al artista, en realidad, sólo le pertenece la materia, el espacio físico matemático, la masa, el sonido de la acústica, la palabra de la lingüística; y el creador solo puede ocupar una posición artística en relación con la materia dada, precisa.²³

El creador a través del lenguaje, en el caso de la creación artística, transfigura la realidad a través del mismo, en este sentido, el lenguaje es el material sustancial que el autor utiliza para reconfigurar la realidad, para transformarla, y por ello, la poética y la estética a través de una metodología científica, utilizan la creación verbal como elemento sustancial para transformar el mundo.

La materia que el escritor utiliza, y con la cual transforma y transfigura la realidad que percibe es la palabra, la lengua, la creación verbal con la que ficcionaliza la realidad que el escritor se encarga de transfigurar, a la manera de un escultor, el cual, utiliza el mármol o la piedra, como un elemento para transformar la realidad a partir del mismo. Bajtin a través del ejemplo de un escultor que define la materia ejemplifica el uso del lenguaje y la función del creador:

Cuando un escultor labra el mármol, trata el mármol, sin duda alguna, en su determinación física; pero la actividad artística del creador, desde un punto de vista valorativo, no se dirige hacia el mármol, ni se refiere a él la forma que el artista realiza; aunque la obra no puede ser concebida sin el mármol, tampoco, de hecho, puede ser realizada sin el cincel, [...]; la forma escultural creada es una forma con la significación estética de hombre y su cuerpo: la intención de la creación y la contemplación va en esa dirección; pero la actitud del artista, y la del observador, tiene frente al mármol, considerado como cuerpo físico concreto, un carácter secundario, derivado, dirigido por una actitud en cierto modo primaria hacia los valores objetuales; en el caso dado, hacia el valor del cuerpo humano, del hombre físico.²⁴

El creador utiliza la materia, es decir la creación verbal, a la manera de un escultor que modela, a través de la piedra, una idea, es decir el autor moldea con el material, con el lenguaje en el caso de la creación literaria el universo social que este vive, reconfigurando el orden social, político, cultural, ideológico, que el autor contempla, observa y vive, de esta forma el autor elige, selecciona la realidad y la transfigura.

Ahora bien, la transfiguración de la materia, la transformación de la misma, genera formas nuevas, por ejemplo, el escultor ante el mármol, ante la piedra en bruto, genera

²³ *Ibid.*, p. 18

²⁴ *Ibid.*, p. 21

una forma distinta con dicha materia, puede crear la figura de un hombre en actitud de pelea, o el rostro de un dios o de un personaje ilustre, puede crear la forma desnuda de una mujer, o la imagen de un infante en brazos de su madre, es decir, el escultor transforma en diversas formas la materia de la cual se sirve para representar aquel ser, animal u objeto que observa; de la misma forma el escritor transfigura la realidad a través de la creación verbal, ya sea con la limpidez del ensayo en donde defina una concepción política, económica, filosófica o estética de la realidad que analiza; a través de la poesía, en donde el lenguaje se convierta en la construcción perfecta de un soneto, o en la reconfiguración de la imagen a través de la palabra; o en la brevedad del cuento en donde se narra un hecho, breve, conciso, que impacta al lector. En nuestro caso, en el estudio que se desarrolla en la tesis, el objeto de estudio es la novela y la definición de la misma. En este sentido Bajtin define los elementos que conforman el estudio estético de la creación verbal a través de los siguientes puntos:

- a) La individualidad estética – que es definida por Bajtin como la forma arquitectónica del objeto estético en la que se individualiza un objeto animado o persona desde el punto de vista estético. Poetización del objeto o metaforización del mismo.
- b) La forma de autosuficiencia – que es definido como lo que es finito desde el punto de vista estético: “[...] conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo.”²⁵
- c) La novela – que es una forma compositiva de organización de las masas verbales: “A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética.”²⁶
- d) El drama – considerado por el autor como forma arquitectónica de la conclusión.
- e) La forma de lo lírico – referida a poemas líricos.
- f) El humor la heroificación, el tipo, el carácter son formas puramente arquitectónicas: “[...] pero se realizan naturalmente a través de ciertos procedimientos compositivos; el poema, el relato, la novela corta, son formas

²⁵ *Ibid.*, p. 25

²⁶ *Ibid.*, p. 25

compositivas puras, formas de género; el capítulo, la estrofa, el verso, son elementos compositivos puros, [...]”²⁷

g) El ritmo – forma de organización de la materia sonora

Todos estos elementos, según el análisis de Bajtin, forman parte del objeto estético: “La forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva; así, la forma de la tragedia (la forma del acontecimiento, y en parte de la personalidad, es el carácter trágico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática.”²⁸

La creación verbal, el escritor, son parte de un sistema, el cual, se ve representado en la obra a través de la configuración que el autor desarrolla en su obra, la obra en este sentido, es la transfiguración de esa realidad, la ficcionalización de la misma, y que se ve transformada a partir de la creación verbal y configurada de forma ficcional en la novela: “En este sentido. Podemos hablar del carácter sistemático, concreto, de todo fenómeno de la cultura, de todo acto cultural particular, de su participación autónoma o de su autonomía participativa.”²⁹

El fenómeno que se estudia, en este caso la novela, puede ser entendido como fenómeno en tanto representación cultural a través de la creación verbal, lo cual nos permite entender dicho fenómeno no como un hecho desnudo, sino como parte de un sistema cultural en donde adquiere significación y sentido.

Sólo en dicho carácter sistemático concreto, es decir en su correlación y orientación inmediata en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser tan sólo un hecho desnudo, y adquiere significación, sentido, deviene una especie de mónada que refleja todo en sí misma y se refleja en todo.³⁰

En la obra, en la novela a estudiar y analizar como objeto de estudio se da un acto cognitivo, dentro del cual se ve a la obra o al objeto, como una imagen estéticamente organizada, por la visión que se tiene del mismo. Por tanto en el conocimiento existe un acto ético y la realidad de la visión estética, en donde el acto cognitivo ocupa una posición esencial ante esa realidad. Es decir, entendiendo de una forma metafórica la imagen del escultor ante el mármol, o del hombre frente a la materia podemos comprender, en el análisis de una obra literaria, a la obra como sistema, en donde se

²⁷ *Ibid.*, p. 26

²⁸ *Ibid.*, p. 26

²⁹ *Ibid.*, p. 30

³⁰ *Ibid.*, p. 31

representa o se ficcionaliza la representación de la realidad que el autor hace a través de la materia, la cual utiliza como el mármol que el escultor pule y transforma, mostrando con ello la representación de la naturaleza a través de dicha materia.

La obra de arte, como cosa, está delimitada espacial y temporalmente por todas las demás cosas: una estatua o un cuadro elimina físicamente del espacio ocupado a todas las demás cosas; la lectura de un libro comienza a una cierta hora, ocupa algunas horas, llenándolas, y también termina a una determinada hora; fuera de esto, el libro mismo está ceñido por las tapas; pero la obra vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción.³¹

La obra de arte, la novela, se integra dentro de un sistema, en donde a) Los productores literarios; b) El público que recibe las obras creadas y c) El lenguaje que traduce el estilo de las obras, son tres categorías que integran su estudio, ahora bien, en este sentido, la novela a su vez posee una independencia, o podríamos decir, una autonomía en tanto entidad ya que de acuerdo con el ejemplo de Bajtin, la obra vive como significación artística ya que fue creada dentro de un sistema que la definió como tal y que le dio una identidad en tanto creación artística y estética: “La obra vive y tiene significación en un mundo que también está vivo y tiene significación – desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico, religioso.”³²

El concepto que desarrolla Antonio Candido como sistema, se integra con la definición que da Bajtin del universo en el cual se desarrolla la creación artística, en donde la creación verbal es el elemento que el autor transforma a través de la obra literaria, ya que en él es donde se conjunta el espacio y el tiempo temporal de la obra al ser escrita, así como la atemporalidad de la misma al ser una entidad independiente.

La oposición que habitualmente se establece entre la realidad y el arte, o entre la vida y el arte, y la tendencia a encontrar una cierta relación esencial entre ellas, están plenamente justificadas; pero necesitan una formulación científica más exacta. La realidad opuesta al arte no puede ser mas que una realidad del conocimiento y de la acción ética en todas sus variantes: la realidad de la práctica vital (económica, social, política y moral propiamente dicha).³³

La realidad de la práctica vital que define Bajtin, es decir la vida económica, social, política y moral, que se representan en la obra, son parte del sistema en el que se da la

³¹ *Ibid.*, p. 31

³² *Ibid.*, pp. 31 - 32

³³ *Ibid.*, p. 32

creación de una obra, es decir, cuando Antonio Candido define el concepto de sistema nos permite entender la creación de una obra dentro de un contexto histórico que le da nacimiento a la obra a través de la percepción de su creador, quien a través de la creación verbal ficcionaliza la realidad práctica vital a través de la obra literaria.

Ahora bien para entender de forma mas completa el concepto “sistema” haremos mención de Antonio Candido ya que en su texto “Literatura como sistema” el objetivo de estudio de la literatura brasileña tiene que ver con la síntesis de dos tendencias: la universalista y la particular. Ambas tendencias, se conforman una a la otra de acuerdo con el autor desde las primeras manifestaciones literarias.

La palabra formación tiene un sentido particular para Antonio Candido ya que la palabra “formación” define que son decisivos los momentos estudiados de las manifestaciones literarias de la literatura misma, la cual, a su vez, es considerada un sistema de obras unidas por denominadores comunes, que permiten reconocer los puntos que definen a cada uno de esos momentos.

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formacao, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestacoes literarias, de literatura propriamente dita, considerada aquí um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase.³⁴

Los denominadores comunes, que además son características internas, y que a su vez definen a estos sistemas son, para Antonio Candido, la lengua, los temas, las imágenes, ciertos elementos de la naturaleza social y psíquica organizados literariamente y que se manifiestan históricamente y dan a la literatura un aspecto orgánico de la civilización.

Este aspecto orgánico que define Antonio Candido de la literatura como sistema³⁵ y como cuerpo vivo se caracteriza por que dicho cuerpo u organismo tiene un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel, así como un conjunto de receptores que forman diferentes tipos de público, mediante los cuales, la obra vive, así como un mecanismo transmisor, o lo que podría ser definido como un lenguaje que traduce el estilo de las obras, y que a su vez, une estos elementos como sistema. En este

³⁴ Candido Antonio, *Formacao da Literatura Brasileira, 1750 - 1836 (Momentos Decisivos)*, p. 23

³⁵ Ludwig Von Bertalanffy en su texto *Teoría General de los Sistemas*, define el concepto de sistema en relación con el pensamiento científico y con lo que el autor define como “campo de conocimiento” que definen al individuo: “Los acontecimientos parecen envolver algo más que las decisiones y acciones individuales, y estar determinados mas bien por ‘sistemas’ socioculturales, trátase de prejuicios, ideologías [...] tendencias sociales, el crecimiento y la decadencia de las civilizaciones [...]”p. 31

sentido, el lenguaje es un punto de unión entre los elementos que conforman a un sistema literario, lo cual, nos permite entender los conceptos de Bajtin cuando define a la creación verbal como el elemento que el escritor utiliza como un medio para desarrollar su obra, desde esta óptica el escritor a través del lenguaje, concibe en su obra una perspectiva de tiempo y espacio ficcional que definen al autor como ser histórico, y a la obra circunscrita en una temporalidad, por ser parte de un lenguaje y de un sistema literario, en donde se circunscriben lo que Antonio Candido define como: a) Los productores literarios; b) El público que recibe las obras creadas y c) El lenguaje que traduce el estilo de las obras. Ahora bien, el conjunto de estos tres elementos establece, según Antonio Candido, una comunicación inter – humana, en donde la literatura, que aparece solo en este ángulo, es definida como un sistema simbólico, mediante el cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y la interpretación de diferentes esferas de la realidad o realidades.

Ahora bien cuando las actividades de los escritores, de un determinado periodo, se integran en dicho sistema se da una situación decisiva, la formación de una continuidad literaria, lo cual, es según Antonio Candido, una especie de transmisión entre corredores que aseguran un tiempo y un movimiento continuo y que se define como los lineamientos de un todo. Esto representa o se define como tradición, en un sentido completo del término y lo que Antonio Candido define como transmisión de algo entre los hombres, que puede ser el conjunto de elementos transmitidos, la formación de patrones que imponen un modelo de pensamiento o de comportamiento, a los cuales somos obligados a referirnos para argumentar una idea o refutarla. Ya que sin esta tradición no hay un concepto de literatura como fenómeno de civilización. Las obras literarias, para Antonio Candido, no pueden ser vistas de forma autónoma, a la manera de entidades aisladas, ya que al señalar los elementos que definen a un sistema literario se nos presenta el sistema articulado en el cual surgieron las mismas, lo cual, al ser las obras parte de un sistema, por ende, son parte de una tradición.

Ahora bien, la novela se conforma en un sistema que define y conforma su creación, podemos decir, en un espacio y tiempo, en donde el creador transfigura la realidad a partir de la creación verbal, en este sentido, el tiempo y el espacio son definidos por Bajtin como un “cronotopo” el cual se define de la siguiente forma:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en la traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias

matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura)³⁶

El espacio y el tiempo de la novela son dos categorías que el autor desarrolla, en este sentido, el análisis que desarrolla Antonio Candido en su concepto arbitrio transfigurador, el cual definiremos de forma mucho mas amplia en los siguientes apartados de la tesis, nos permite entender la forma en que el creador, a partir del lenguaje, transfigura el tiempo y el espacio en la novela, desde la perspectiva del autor como ser temporal e histórico, el cual, se inserta en un sistema de producción literaria.

En el cronotopo artístico literario tienen lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.³⁷

El tiempo y el espacio en la novela son dos categorías que Bajtin define como parte de un todo inteligible y concreto, es decir, ese todo inteligible y concreto es la realidad que el autor transfigura, el autor, en este sentido, es el arbitro que selecciona de la realidad el tiempo y el espacio que se representa en la novela de forma ficcional, para ello, el elemento que el autor o el transfigurador utiliza es la creación verbal, a la manera del escultor ante el mármol, es decir es el escultor quien a través de su propia percepción y de la técnica transforma la aspereza de la piedra en una obra, en este sentido es el escritor, quien ante la realidad, transforma el espacio y el tiempo a través de la creación verbal.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo como categoría de la forma y

³⁶ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 237

³⁷ *Ibid.*, p.238

el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.³⁸

Al decir Bajtin que la imagen del hombre en la literatura es cronotópica podemos entender que el hombre, al ser creador y al transformar la naturaleza, es un arbitro, es decir es un ser que selecciona de la naturaleza o del mundo que contempla aquello que pone o transfigura en una obra de arte, es decir, el escultor utiliza el mármol o la roca, la pule, la transforma y copia de la naturaleza o del mundo que observa aquello que él decide copiar u observar. En el caso del escritor, frente a la realidad social que este vive y observa, frente a la naturaleza que transfigura, utiliza el lenguaje, y a través del tiempo y del espacio, a través de concepto definido por Bajtin como cronotopo, transfigura un universo en la obra literaria, es decir, no es la realidad, es la ficción o la invención de la misma a través del lenguaje, pero a su vez no se desvincula de esa realidad cronotópica que el autor configura en su obra.

El espacio y el tiempo configuran, a través de la definición cronotopo que define Bajtin, dos elementos que son sustanciales en la novela, ahora bien, un tercer elemento esencial que también forma parte de estas categorías de análisis es el personaje. En este sentido el personaje para Bajtin se define como una actitud arquitectónica dentro de la novela, dinámicamente viva y estable, que forma parte de la percepción del autor, el cual, transforma a través del lenguaje su experiencia de la realidad y la transfigura en la obra literaria.

[...] en una obra artística, en la base de la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto.³⁹

La creación verbal, para Bajtin, es el elemento que utiliza el autor para configurar el orden estético de una obra, esto nos permite entender al autor como al transfigurador de la realidad a partir del lenguaje, a partir de la creación verbal, de la cual el autor hace uso para reconfigurar, en la novela, el orden político, social, cultural e ideológico que se plasma en la misma.

Bajtin ha ejemplificado a través de la relación entre el mármol y el escultor, la manera en que el creador se sirve del material con el cual crea y transforma la realidad, en este caso, para el escritor, la creación verbal, es el elemento que el autor selecciona y

³⁸ *Ibid.*, p. 239

³⁹ Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, p. 13

transfigura desde su óptica de la realidad y de los acontecimientos que vive. Ahora bien, en el caso del personaje, este es un elemento más de toda la configuración verbal que el autor utiliza para transfigurar la realidad:

Nos enfrentamos al personaje tan sólo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria, es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido.⁴⁰

El autor cuenta su historia, la crea, configura y transforma a sus personajes a través de la creación verbal, a través del lenguaje como el elemento con el que configura el universo estético de la novela.

[...] el autor crea, pero ve su creación tan solo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su producto interno, psicológicamente determinado.⁴¹

La obra de arte es independiente de su creador, el cual, a la manera de un escultor, esculpe esa realidad con el material que éste mismo maneja, si bien un escultor usa el mármol, el autor de una novela utiliza la creación verbal como su materia con la que transforma la realidad a partir de su obra.

La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia, mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto.⁴²

El cronotopo o el espacio y el tiempo que define Bajtin, son los elementos que configuran a la novela, en donde la creación verbal funge como la materia que el autor transfigura para ficcionalizar la realidad en la obra literaria, en este sentido el autor transforma la realidad y la ficcionaliza a través del personaje, el cual, es un elemento más que conforma la unidad estética de la novela, esto nos permite concretar las definiciones de estos tres elementos, el espacio y el tiempo, denominados metafóricamente cronotopo y personaje en la unidad de la novela como creación artística a través de la cual, el autor transfigura y ficcionaliza el mundo que éste mismo vive y percibe a través del lenguaje como su material con el que esculpe y transforma la realidad.

⁴⁰ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 14

⁴¹ *Ibid.*, p. 15

⁴² *Ibid.*, p. 22

1.2 El orden y el desorden en dos conceptos estilísticos: la descripción de la realidad y el paradigma de la realidad folklórica a través de los personajes

Antes de iniciar el análisis de las categorías orden y desorden es importante definir varios conceptos. En primer lugar el término folclor, de acuerdo al *Diccionario de Términos Literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, se define de la siguiente forma:

Término de origen inglés [...] con el que se designa, por una parte, los diferentes aspectos de la vida tradicional de un pueblo (saberes, usos, costumbres, fiestas, leyendas, etc.) y, por otra parte, la ciencia que «observa, documenta, describe, analiza, clasifica, estudia, compara y explica los fenómenos folclóricos propiamente dichos». ⁴³

Ahora bien, el concepto popular se define de la siguiente manera:

Popular (literatura). Se entiende por literatura popular la que tiene como destinatario directo al pueblo. [...] Desde la invención de la imprenta hay constancia de una forma peculiar de transmisión de este tipo de literatura a través de los denominados pliegos sueltos: cuadernillos de pocas hojas en los que se propagan textos literarios o paraliterarios destinados a un público de escasos medios económicos y culturales. ⁴⁴

Es importante señalar esto ya que para Mijail Bajtin, en su libro *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, la cultura popular será la disyuntiva entre el orden, lo permisible y el carnaval. Desde esta óptica, la cultura popular representará la posibilidad de establecer una libertad y una perspectiva distinta, tanto de la sociedad como de la historia. ¿Por qué es importante hacer mención de esto? Bajtín señala lo siguiente:

[...] la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y particularmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la

⁴³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, p. 420

⁴⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 965

literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de los individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.⁴⁵

Conceptos como popular y folclórico son utilizados para definir, dentro del análisis de Antonio Candido, la disyuntiva entre lo culto y lo popular, con el fin de establecer, la manera en que Manuel Antonio de Almeida utiliza la cultura popular y el folclor, como elementos sustanciales de su obra en donde se definen los malandros. Ahora bien, citamos el estudio de Bajtín, debido a que para el autor, lo popular, lo festivo, lo cómico, lo que es risible, es parte fundamental de la cultura popular, en donde se define la pervivencia de una cultura o subcultura, relacionada, ampliamente con la sociedad, lo cual, nos permite entender los conceptos de orden y desorden en el análisis de las obras a trabajar. Ahora bien las *Memorias de un sargento de milicias* se presentan a nosotros, a partir del análisis de Antonio Candido, como el nexo entre la historia y la ficción, el orden y el desorden, y la descripción de la realidad y el paradigma del folclor a través de sus personajes ¿De qué forma podemos entender esto? En el apartado ‘II Novela de Malandrines’, de “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las ‘Memorias de un Sargento de Milicias’)”, Antonio Candido definirá un primer nivel de estilización en donde:

[...] podemos admitir que el primer nivel de estilización consistió, por parte del novelista, en extraer de los hechos y las personas cierto elemento de generalización que los aproximó a los paradigmas subyacentes en las narraciones folklóricas.⁴⁶

y un segundo nivel de estilización en el que la realidad concreta que se acuña de forma ficcional en la construcción del personaje. Ahora bien, al referirnos a la realidad concreta de histórica de un país, debemos considerar y entender, en base a la novela, “La extracción de hechos y personas con ciertos elementos de generalización”, lo cual es parte de una realidad concreta, física, que se acuña de forma ficcional. Es decir, la construcción de un personaje, en el caso del primer nivel de estilización, parte de una realidad palpable y tangible para el autor; esta realidad tangible y que en el caso del análisis de Antonio Candido, parte a su vez de una realidad popular, folklórica:

⁴⁵ Mijail Bajtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, p. 65

⁴⁶ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, p. XVI

[...] un determinado oficial de justicia, llamado o no Leonardo Pataca, fue desarticulado, simplificado, reordenado y sometido a una acuñación ficticia [...] para transformarlo en acontecimiento particular del enamorado fracasado y más tarde en el bobote universal de las bromas.⁴⁷

Ahora bien, el proceso de extracción de elementos de una realidad concreta se basa en:
a) La desarticulación de esa realidad concreta que el autor observa; b) La simplificación de la misma y c) La reordenación de los hechos en el plano ficcional en donde se configura el personaje ya construido.

[...] la operación inicial del autor habría consistido en reducir los hechos y los individuos a situaciones y tipos generales, probablemente porque su carácter popular permitía tender un puente fácil hacia el universo del folklore, haciendo que la tradición anecdótica asumiera la solidez de las tradiciones populares.⁴⁸

De esta forma entendemos la concepción de un personaje por parte del autor como uno de los elementos sustanciales que definen a la novela. Ahora bien ¿Cómo entender el punto de unión de estos conceptos o categorías en el apartado? La obra, en este sentido, es el punto de enlace con la realidad histórica a través de lo que el escritor concibe, piensa, escribe y plasma. Ahora bien, el concebir, el pensar, el escribir para transfigurar la realidad a través de una obra literaria conlleva, a través del autor, un nivel de estilización que defina la identidad de aquel que construye, o esculpe la creación verbal, por ello es importante definir lo siguiente. Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos Literarios* define el concepto de estilo de la siguiente forma:

[...] manera peculiar de expresarse un hablante o un escritor, así como la serie de rasgos lingüísticos distintivos de una obra o de un conjunto de obras pertenecientes a un determinado género. En ambos sentidos es utilizado dicho término por los preceptistas latinos cuando exigen, con carácter normativo, ciertas cualidades al «bien decir» [...] En el lenguaje académico dicho término viene utilizándose en diversas acepciones: a) Como expresión formal de dos rasgos formales de tipo lingüísticos peculiares de un escritor (estilo individual) o de un movimiento o periodos literarios. b) Como conjunto de rasgos caracterizadores de determinadas expresiones estéticas de ciertas artes plásticas.⁴⁹

El estilo de un autor, el manejo de la creación verbal como elemento con el que transforma la realidad, a su vez se vinculan con el concepto de estética, el cual, es

⁴⁷ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVI

⁴⁸ *Ibid.*, p. XVI

⁴⁹ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, pp. 378 - 380

definido de la siguiente forma por G. W. Hegel: en su texto *Introducción la estética* define lo siguiente:

La universalidad de la necesidad del arte se debe únicamente al hecho de que el hombre es un ser pensante y dotado de conciencia. Al estar dotado de una conciencia, el hombre debe situarse frente a lo que él es de una forma general, y hacer de ello un objeto para sí. Las cosas de la Naturaleza se contentan con ser, son simples y sólo son una cosa, mientras que el hombre, al poseer una conciencia, se desdobra: él es una vez, pero es para él mismo. Quitada de delante de sí lo que es; se contempla, se representa a sí mismo. Hay, pues, que buscar la necesidad general que provoca una obra de arte en el pensamiento del hombre, puesto que la obra de arte es un medio gracias al cual el hombre exterioriza lo que es.⁵⁰

El hombre al definir lo que es a través del arte, refleja también su historia, su propia condición social, política, histórica; desde esta perspectiva, el creador define su personalidad, su estilo y de la misma forma, su realidad concreta a través de la obra de arte, desde esta óptica, José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* definirá el concepto “estética” de la siguiente forma:

Considerada desde el sujeto, la estética ha sido elaborada sobre todo atendiendo lo que hace del juicio estético el producto de una vivencia, tanto si ésta es concebida como oscura intuición cuanto si es presentada como una clara aprehensión, como una mera contemplación o como una proyección sentimental.⁵¹

Desde esta óptica, y tras haber definido el concepto de estilo y de estética podemos señalar que la obra literaria que analiza Antonio Candido, nos presenta dos niveles de estilización.

El primer nivel de estilización es la realidad que se narra, es decir, acontecimientos históricos, sociales y políticos como el primer punto del que partimos para entender las costumbres, el universo histórico que se representa en la obra literaria y que a su vez configura a la misma.

El segundo nivel de estilización es la aproximación de los personajes reales o de acontecimientos reales al “paradigma de la narración folklórica”, es decir, la conjunción de un orden temporal, real, histórico a la ficcionalidad de la obra literaria, más allá de un cuadro de costumbres para concebir una obra literaria, estética, individual, que narre más que hechos, cuadros o imágenes de una realidad, para trascender al plano de la

⁵⁰ G. W. Hegel, *Introducción la estética*, p. 85

⁵¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 1116

ficción narrativa y con ello, al desorden en el que se conjuga el sentido vital y popular de una sociedad en tránsito, en un devenir constante, atemporal.

Como no hay motivos para contradecir la tradición, según la cual la materia del libro fue dada al menos parcialmente por los relatos de un viejo sargento de policía, podemos admitir que el primer nivel de estilización consistió, por parte del novelista, en extraer de los hechos y las personas cierto elemento de generalización que los aproximó a los paradigmas subyacentes en las narraciones folklóricas.⁵²

Tomando en consideración a la obra literaria como motivo de análisis y a los planos de estilización señalados por Antonio Candido hay que tomar en cuenta lo siguiente. En el primer plano, en donde la realidad que se narra son las costumbres, podemos entender el concepto de orden a partir de lo que se define como cuadro de costumbres. Ahora bien, el costumbrismo se define de la siguiente forma:

Término al que se alude a un tipo de creación literaria desarrollada en España en el siglo XIX, y cuya manifestación más precisa se encuentra en el llamado «artículo de costumbres». Se trata de un texto breve, en prosa o en verso, que tiene por objeto «la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares» (Ramón de Mesonero Romano). [...] Las características de este artículo de costumbres, de acuerdo con los estudios realizados por G. Correa (1950) y M. Ucelay (1951) son los siguientes: composición breve, en prosa o en verso concebida como un cuadro de costumbres independiente; acción elemental o nula; parquedad o escasez de diálogos; temática relativa a la descripción de tipos, costumbres, escenas, instituciones, lugares, etc., del entorno social; contemporaneidad de lo tratado en el artículo; propósito diversificado: didáctico, de reforma moral o social, satírico, humorístico, de puro entretenimiento o evasivo, etc.; en él se funden, en cuanto al fondo y a la forma, el ensayo y el cuento. [...] Por lo que respecta al desarrollo de las dos variedades mencionadas del artículo, inicialmente prevalece el cultivo de las escenas, entendidas como descripción de un ambiente, espacios, intuición, etc., en el que aparecen enmarcados unos determinados tipos, representativos del grupo social al que pertenecen.⁵³

El costumbrismo o el cuadro de costumbres, refleja la construcción estética de una realidad o de la idealización de la misma.

Tal imitación no hubiera superado el nivel más elemental de una composición pictórica, esa que imita la realidad tal cual es, [...]. El gran escritor, en cambio, recreaba no la realidad tal cual era, sino, por oposición, aquella que hubiese querido que fuera. En otras palabras, era un inventor de la realidad, desde cuya

⁵² Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVI

⁵³ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, pp. 227 - 228

visión ideal, o utópica, hacía la crítica de la sociedad de su tiempo, con la que estaba permanentemente inconformado.⁵⁴

Al hacer el análisis de los cuadros de costumbres de Manuel Payno, Jorge Ruedas señala un punto importante del cuadro de costumbres, es decir, el pintar la realidad, no tal cual es, sino tal cual se quisiera. Desde esta perspectiva, el concepto orden, entra en aquello que se desea, en conceptos tales como orden, civilización, progreso, que marcan la composición pictórica de la realidad a través de la imitación, todo, desde la óptica del escritor y su concepción sobre la misma. En este sentido, la función del costumbrismo es la de configurar un orden a partir de la estética, pensando, sobre todo, en la configuración política de los nacientes estados nacionales en América Latina, en la búsqueda de un orden, dentro del desorden que representó el proceso de independencia, y en construir sobre lo ya construido, definir lo que ya se ha definido con dicho proceso. El costumbrismo tiene una función de espiral ascendente, el cual, al retomar lo ya construido, las costumbres, las normas de moral, los hábitos, las cuestiones sociales, lo que hace a través del escritor, es plantear el “deber ser”, el orden dentro del desorden, el que ese orden se establezca a partir de esa espiral que asciende hacia el objetivo de construir lo que “debiera ser, de manera didáctica.”

Pero, sobre todo, los cuadros de costumbres deberán ser verdaderos, sencillos, ni ostentosos ni pedantes, y, finalmente, deberán agradar al lector, no por ‘el punzante agujón de la sátira’, sino por ‘el festivo lenguaje de la crítica’.⁵⁵

Acorde con lo ya expuesto, el costumbrismo nos permite entender la construcción o la búsqueda de un orden, de una estructura ascendente de lo que la sociedad debería de ser en un ámbito moderno, civilizado, política y socialmente.

Si bien hemos señalado las características del costumbrismo en relación a lo que han definido de él Demetrio Estébanez Calderón y el análisis de Jorge Ruedas de la Serna, es importante señalar lo siguiente. Hay dos autores que van a definir la estética del cuadro de costumbres, ellos son Mariano José de Larra⁵⁶ y Ramón de Mesonero

⁵⁴ Jorge Ruedas de la Serna, “Cuando pinto no retrato”, en Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras completas IV*, p. 11

⁵⁵ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 13

⁵⁶ Mariano José de Larra (1809 – 1837) Crítico y escritor español, estudió en el Colegio de San Antonio y en el Colegio de Jesuitas de Madrid, en donde aprendió matemáticas, lengua griega, italiana e inglesa. Posteriormente estudió medicina, la cual abandonó para dedicarse al estudio de las leyes. En el año de 1828 comienza a publicar bajo el seudónimo de: El duende solitario, lo cual le afirma en el camino de las letras. En el año de 1832 comienza a publicar una serie de folletos con el título de: El pobrecito hablador, en donde satiriza sin piedad los abusos, la corrupción de costumbres, etc., Llega a ser considerado uno de los escritores más importantes de Madrid.

Romanos. En el caso de José de Larra, en su artículo titulado: “La sociedad”, el autor define al hombre como un animal social, por el hecho irrefutable de vivir en una sociedad.

“[...] convencidos que todo lo malo es natural y verdad, no nos costará gran trabajo probar que la sociedad es natural, y que el hombre nació, por consiguiente, social; no pudiendo impugnar la sociedad, no nos queda otro recurso que pintarla.”⁵⁷

La pintura que hace del hombre y de la sociedad es necesaria, indispensable para entender a ambos, ya que la pintura significa, dentro del discurso de Larra, el definir al hombre dentro de la sociedad a través de la palabra, a través de la transfiguración que el escritor hace de la misma. Ahora bien a través de la razón, a través de la pintura de la sociedad el autor puede construir y dominar a la naturaleza, a la manera de un proceso estético, en donde el mismo sirve como método para reconfigurarla, ya que en este artículo Mariano José de Larra define el concepto de “pintar la sociedad” a través de un retrato, de un cuadro en donde las costumbres se vean pintadas, reflejadas, de forma permanente.

Ahora bien, para el desarrollo de la tesis tomaremos en cuenta otro de los textos del mismo autor titulado: “En este país”, ya que en el mismo el autor desarrolla una crítica al sistema social a través de categorías:

“Creo entrever la causa verdadera de esta humillante expresión. Cuando se halla un país en aquel crítico momento en que se acerca a una transición y en que saliendo de las tinieblas comienza a brillar a sus ojos un ligero resplandor, no conoce todavía el bien, empero ya conoce el mal, de donde pretende salir para probar cualquier otra cosa que no sea lo que hasta entonces ha tenido.”⁵⁸

La frase “en este país” sirve a Larra para hacer una crítica radical a la forma en que se presentan los acontecimientos políticos de un país, lo cual, refleja el ánimo de la gente, su compromiso social con el mismo, su idea de ciudadanía, su ética ante las situaciones que vive.

“Afectamos, pues, hacer ascos de lo que tenemos, para dar a entender a los que nos oyen que conocemos cosas mejores, y nos queremos engañar miserablemente unos a otros, estando todos en el mismo caso.”⁵⁹

⁵⁷ Mariano José de Larra, “La sociedad”, en *Artículos Completos*, p. 142

⁵⁸ Mariano José de Larra, *op. cit.*, p. 103

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103

Hay un sentido de compromiso social, un afán de señalar las conductas que no se deben aceptar en un país, de ahí que Larra critique la frase “en este país” a la manera de un pesimismo, así como de la aceptación de hechos que son “necesarios”, o que se deben dar como una condición de que así es, así será.

“Este medio saber nos impide gozar de lo bueno que realmente tenemos, y aun nuestra ansia de obtenerlo todo de una vez nos ciega sobre los mismos progresos que vamos insensiblemente haciendo. Estamos en el caso del que, teniendo apetito, desprecia un sabroso almuerzo con la esperanza de un suntuoso convite incierto, que se verificará, o no se verificará, más tarde.”⁶⁰

Tomando en consideración lo que Larra define como “pintura” podemos entender que en la misma se debe reflejar una realidad, es decir que la realidad debe ser pintada, configurada, construida a través de la palabra, de la imagen que la misma construye, ahora bien, cuando el autor se refiere a la crítica de la frase “en este país” desarrolla lo siguiente, si bien la frase se refiere a una cuestión de crítica social y política, en el mismo artículo señala un punto importante, el hecho de disfrutar, de celebrar, de conocer y de reconocer lo que este país ofrece, lo que este país brinda, lo que los hombres, los ciudadanos que lo conforman deben conocer y reconocer del mismo, por eso se hace mención de esa cena fatua, elegante, desconocida, incierta, refiriéndose a otras realidades sociales, a otras culturas, ante lo que, a la manera de una metáfora, Larra desarrolla al decir que ante los ojos de los espectadores hay y existe un almuerzo, una comida opulenta, que es la nación, lo nacional, el país, el cual, debe ser pintado, reflejado por el escritor, el cual, si bien es cáustico en su crítica social y política, no por ello deja de lado el hecho de ser comprometido con un proyecto de estado o de nación.

Otro autor que es importante señalar para entender el costumbrismo es Ramón de Mesonero Romanos⁶¹, el cual, en su obra, establece la definición de lo que es un literato y de lo que el escritor es y debe ser ante la sociedad:

“Si, confiado en la superioridad de su genio, no supo unir la adulación a las dotes de su talento; si, mirando desdeñosamente los intereses materiales, no acertó a mendigar un favor al poderoso [...] todo su saber, por grande que sea,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 104

⁶¹ Ramón de N. Mesonero Romanos (1803 – 1882). Escritor costumbrista que retrata el color local de Madrid. Se dedica al periodismo en donde numerosos trabajos suyos se deben al profundo conocimiento de su ciudad. Secretario de la Academia del Madrileñismo participa en reuniones literarias. En el años de 1864 es proclamado cronista máximo y oficial de Madrid.

bastará tal vez a conquistarle un lugar distinguido en las crónicas literarias del país; [...]”⁶²

El escritor tiene una misión, la misión de ser ético en su trabajo, en la escritura, aún en medio de la desigualdad y la injusticia social a través de un recuento de la historia de las letras española, en donde el punto más importante es el retrato de las costumbres, a través del acto de pintar como un fundamento de la creación estética: “¿Quién pintará las angustias de aquel mísero autor en este tiempo?”⁶³

Las características estéticas de ambos escritores nos permiten entender, en el costumbrismo, la concepción de una pintura, de una imagen, de un color local, lo que permite entender la función del mismo en el primer nivel de estilización que hasta el momento se han señalado.

Ahora bien, el segundo nivel de estilización, la aproximación a los personajes reales al paradigma de la relación folklórica nos permite interrelacionar el concepto “desorden” desde la óptica de la ficción o la concepción estética ficcional.

En otras palabras, la operación inicial del autor habría consistido en reducir los hechos y los individuos a situaciones y a tipos generales, probablemente porque su carácter popular permitía tender un puente fácil hacia el universo del folklore, haciendo que la tradición anecdótica asumiera la solidez de las tradiciones populares.⁶⁴

Tomando en consideración el folclor, las tradiciones populares, o los tipos populares que integran el universo estético de la obra *Memorias de un sargento de milicias*, podemos considerar que en el plano del desorden se teje el plano ficcional, es decir la individualidad de los personajes que va más allá de un mero cuadro de costumbres⁶⁵, más allá de una pintura que retrate o represente el deber ser, para presentar lo que la realidad es, ese desorden social, antiestético, pero a su vez, profundamente real de una

⁶² Ramón de Mesonero Romanos (El Curioso Parlante), “Costumbres Literarias” en *Escenas Matritenses*, pp. 37 - 38

⁶³ Ramón de Mesonero Romanos (El Curioso Parlante), *op. cit.*, p. 42

⁶⁴ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVI

⁶⁵ Ignacio de Luzán (1702 – 1754) en su texto *La poética*, va a definir a la obra literaria como una representación de la naturaleza, en donde el creador de una obra, recrea a la misma a partir de la imagen: “Y como de la icástica es objeto la verdad, así de la fantástica lo es la ficción, al modo de la pintura, o representa algún hombre como es, lo que propiamente se llama retratar, o le forma de su idea y capricho, según lo verosímil (...)”p. 103 La icástica se refiere a la historia; lo fantástico, se refiere a la concepción poética. Ambos conceptos se entienden como una concepción dialéctica a partir de la recreación de la realidad a través de la poesía. En este sentido, la construcción de la realidad a través de la poética y de la imagen, nos revela un orden, es decir, el orden que el arte establece a través de una concepción poética y a partir de la imagen o el cuadro que refleja, o pinta una realidad a manera de una construcción.

sociedad en transición, de una sociedad que se construye en medio de las apariencias de un orden, para reflejar una realidad más cercana a nosotros, a un desorden constante en la historia.

1.3 Orden y desorden, una concepción dialéctica a través de los planos voluntarios e involuntarios en una obra narrativa.

El orden y el desorden, a través de los dos niveles de estilización que reflejan la descripción de la realidad y la realidad folklórica a partir de la ficcionalidad de los personajes, a su vez, nos remiten a dos planos en donde el escritor conjuga su creación estética. El primer plano, definido como voluntario, nos presenta, a través de la obra literaria y el análisis de las *Memorias*, las costumbres de la sociedad brasileña, sus normas, sus usos, sus tradiciones, sus creencias religiosas, el universo social pintado en un cuadro, con colores, formas, hábitos, toda una construcción de la realidad representada en una especie de crónica voluntaria, en donde el autor nos da el campo de visión de su realidad, representado a través de estas pinturas, las cuales, nos permiten entender el génesis de una sociedad, de una cultura, de una perspectiva de vida en el tiempo, en donde el orden como categoría se hace presente al ser concebida y construida la realidad a través de la representación de las costumbres a la manera de un cuadro.

El segundo plano, definido como involuntario, es en el cual, los actos y las peripecias, son establecidos por los acontecimientos que observamos en los personajes, en las acciones que conforman su propia personalidad, dada desde la perspectiva del autor. En este plano involuntario, entra el desorden como parte sustancial del texto, lo cual, define al personaje, lo imbuje y lo adentra en el universo del mismo, para configurar su carácter y a su vez, para configurar el plano ficcional.

Podríamos entonces afirmar que la solidez de las *Memorias* está lograda por la asociación íntima entre un plano voluntario (la representación de las costumbres y escenas de Río de Janeiro) y un plano, tal vez en su mayor parte involuntario (rasgos semifolklóricos, manifestados sobre todo en el tenor de los actos y las peripecias).⁶⁶

El orden y el desorden se configuran desde estas dos perspectivas; el orden desde el plano voluntario, en donde el escritor construye de forma estética el universo narrativo a

⁶⁶ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVII

través de cuadros, pinturas, representaciones de la realidad a través de la imagen y las costumbres; y el desorden desde el plano ficcional, en donde los personajes adquieren una personalidad propia a través del universo en el que representa el desorden, más allá de un cuadro de costumbres o de la mera representación pictórica de aquello que “debería ser”. En este sentido, los planos voluntario e involuntario, se conjugan de forma dialéctica en el escritor de la obra, en su manera de entender y de concebir su realidad social, histórica, política y estética.

Ahora bien, al ser el escritor el eje de estos dos planos, hay que tomar en cuenta lo siguiente. En el texto de Antonio Candido “La literatura en la evolución de una comunidad”⁶⁷, nos plantea varios aspectos. El primer aspecto, es el hecho de que el autor, o el creador de una obra literaria es un ser social, político e histórico, relacionado de forma íntima con el espacio en el cual nace, en el que configura su tiempo y su percepción del mundo.

En efecto, entendemos por literatura, en este contexto, hechos eminentemente asociativos; obras y actitudes que expresan ciertas relaciones de los hombres entre si, y que, tomadas en conjunto, representan una socialización de sus impulsos íntimos.⁶⁸

El segundo aspecto es la relación que podemos entender en la literatura, que si bien puede ser entendida dentro de un concepto estético, de igual forma nos permite entenderla como parte o como nacimiento de un universo social, ¿a que nos referimos con esto? A que la obra literaria se presenta a nosotros como la representación de los impulsos íntimos que definen a un hombre como tal, y estos impulsos son parte de la sociedad o del mundo político que el hombre vive.

Toda obra es personal, única e insustituible, en la medida en que brota de una confianza, un esfuerzo de pensamiento, un asomo de intuición, tornándose una ‘expresión’.⁶⁹

La obra es personal, tal como señala Antonio Candido, y de la misma forma es estética, es una creación única e irrepetible, vista desde la perspectiva que el autor desarrolla, que transfigura en la realidad y que plasma en la escritura, y que a través de ello, nos permite entender la expresión del hombre como una trascendencia de sus actos a través

⁶⁷ Antonio Candido, “La literatura en la evolución de una comunidad”, en *Literatura y Sociedad. Estudios de teoría y estudios literarios*.

⁶⁸ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 195

⁶⁹ *Ibid.*, p. 196

de sus obras. El creador y su obra se encuentran, ambos, unidos bajo el mismo contexto, el creador es el ser, el individuo que transfigura la realidad, como lo que define Antonio Candido en el prefacio del libro *Estruendo y liberación* como “Arbitrio Transfigurador”⁷⁰, es decir, que es el ser o el sujeto que transforma la realidad a partir de la ficcionalidad que construye en la obra. En este sentido, el autor, el creador, desarrolla una construcción estética desde su propio contexto social, histórico, político, económico, lo cual, lo convierte en un ser temporal, definido por su época y su tiempo, la cual, se transforma en el material que el autor o el creador utiliza para desarrollar su obra, para transformarla con la plasticidad que el lenguaje le brinda y transfigurar la realidad en la obra que él mismo desarrolla. Ahora bien, dicho término de “Arbitrio Transfigurador”, nos permite establecer la relación con ambos planos, es decir el voluntario en donde prevalece la descripción de las costumbres, de la sociedad, del medio político que se refleja en la obra, y el plano involuntario, en el cual, la ficcionalidad trasciende una mera descripción de los hechos o de los cuadros de costumbres, y al mismo escritor, al recrear el mundo más allá de una representación social, histórica o política de su época.

1.4 La definición del concepto “Novela documental” en base a tres puntos de análisis: a) Los hechos narrados; b) Los usos y las costumbres descritas y c) Las observaciones del narrador y de ciertos personajes.

El concepto de escritor como “Arbitrio Transfigurador”, y el de los planos voluntario e involuntario en el análisis de Antonio Candido, nos remiten a un punto importante, al hecho de definir la obra como el objeto de análisis que utiliza Antonio Candido y a definir a la misma como “Novela documental”. ¿Por qué la obra se define de esta forma, según Antonio Candido? De acuerdo al texto *Memorias de un sargento de milicias*, en el plano voluntario, entra la realidad social y la función que ésta ejerce en la estructura de la obra, en donde hay un fenómeno de formalización y de reducción estructural de datos externos a partir de tres hilos continuos y discernibles: 1. Los hechos narrados envolviendo a los personajes, 2. Los usos y las costumbres descritas y 3. Las observaciones propias del narrador y de ciertos personajes.

El primer punto, es decir los hechos narrados que envuelven a los personajes, representa las acciones en que se ven envueltos los personajes así como la descripción de los espacios y de los lugares, en los cuales, las acciones se concentran y se llevan a cabo. El

⁷⁰ Antonio Candido, “Prefacio” en *Estruendo y liberación*.

segundo punto, los usos y las costumbres descritas, son parte fundamental del primer punto, es decir, al ser el escritor un “Arbitrio Transfigurador”, al tomar los usos y las costumbres y hacerlas parte de sus personajes, nos permite entender con ello una verosimilitud en su construcción narrativa, esto debido a que el escritor, como artista, es un ser histórico, social y político, que configura los espacios que describe y los transfigura a través de su perspectiva humana. El tercer punto, es decir, las observaciones propias del narrador y de ciertos personajes, es en donde el escritor entra como parte sustancial de la obra, en donde no sólo transfigura la realidad a partir de su concepción estética, sino también en donde se hace presente su figura como ser histórico, como artista que transforma la realidad para convertirla en ficción. Ahora bien, la unidad de la obra, en base a estos tres puntos nos permite definir a la obra en un sentido documental, así como ficcional.

Quando el autor los organiza de modo integrado, el resultado es satisfactorio y nosotros podemos palpar la realidad. Cuando la integración es menos feliz, nos parece ver una yuxtaposición, más o menos precaria, de elementos no suficientemente fundidos, aunque interesantes y por momentos encantadores como cuadros aislados. En este último caso es cuando los usos y las costumbres aparecen como documentos.⁷¹

Al entender a la obra desde esta perspectiva, es decir, como documento, a su vez podemos entender lo siguiente. La obra literaria se presenta a nosotros como un objeto ficcional, estético, como un impulso íntimo del creador, construido por la transfiguración de la realidad que el autor desarrolla, por una transfiguración de la historia, de la realidad, que nosotros percibimos de forma translúcida u opaca.

Relativizando dos concepciones consideradas antagónicas de literatura, es posible decir que las obras tienden, de un lado, al documento y, de otro, al libre juego de la fantasía. No es posible decir que ella es una cosa, u otra, sino que puede ser una cosa, u otra, encarnándose en una extensa gama entre lo "translúcido" y lo "opaco" (para usar las expresiones corrientes). En el primer caso el texto parece "reproducir"; en el segundo, parece "producir". (Pero siempre, parece).⁷²

La obra transluce o parece translucir la realidad que el autor desarrolla o transfigura a través del lenguaje literario, pero de la misma forma, y en tanto que la obra se presenta a

⁷¹ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrán (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, p. XX

⁷² Antonio Candido, “Prefacio” al libro *Estruendo y liberación*, p. 14

nosotros como una verdad dicha por parte del escritor, no deja de señalar su opacidad, es decir, que todo lo que la obra nos muestra, es con los ojos de un escritor, de un hombre que construye y transfigura la realidad a partir de la ficcionalidad literaria. La ficcionalidad representa la posibilidad de crear, de reinventar el mundo a través de la obra de arte literaria.

Tras haber definido la ficcionalidad de la obra y al haber señalado el concepto de arbitrio transfigurador es importante definir de forma concisa dicho concepto. De la novela, de la obra en sí, se desprende una visión de vida a través de los valores y de los significados que la conforman a través de la ficción. Dentro del análisis que desarrolla Antonio Candido en su texto “A personagem do romance” hay tres elementos centrales del desarrollo novelístico: a) El enredo; b) El personaje y c) Las ideas⁷³. Es importante señalar esto ya que Antonio Candido definirá en su texto que el elemento más importante de estos tres será el personaje ya que en él se presenta: “la posibilidad de adhesión afectiva e intelectual del lector, por los mecanismos de identificaciones, proyección, transferencia, etc.”⁷⁴ En este sentido el personaje parece ser lo más vivo en la novela, ya que la lectura depende, en gran medida, de la aceptación de la verdad por parte del lector. Ahora bien “el personaje es un ser ficticio” ¿Qué queremos decir con esto? – “[...] la novela se basa, antes que nada, en cierto tipo de relación entre el ser vivo y el ser ficticio, manifestada a través del personaje que es la concretización de ésta.”⁷⁵ La novela tiene su fundamento en la realidad, es decir “el ser vivo” tal como lo define Antonio Candido, y “el ser ficticio” que se manifiesta en el personaje como concretización de la novela; para entender esto el autor manejará dos categorías en este sentido: a) el ser vivo y b) los entes de ficción para señalar las diferencias y afinidades que crean un sentimiento de verdad o de verosimilitud.

Cuando abordamos el conocimiento directo de las personas, uno de los datos fundamentales del problema es el contraste entre continuidad relativa de la percepción física (en que fundamos nuestro conocimiento) y la discontinuidad de la percepción, digamos, espiritual, que parece frecuentemente romper la unidad antes aprehendida.⁷⁶

⁷³ Estos tres elementos que conjugan la idea y la visión de vida son explicados en el segundo y en el tercer capítulo de la tesis de forma mucho más amplia.

⁷⁴ Antonio Candido, “A personagem do romance”, en Antonio Candido; Anatol Rosenfeld; Decio de Almeida Prado; Paulo Emilio Salles Gomes, *A personagem de ficção*, p. 1

⁷⁵ Antonio Candido, *op. cit.*, p.2

⁷⁶ *Ibid.*, p. 2

Los puntos definidos como: a) Continuidad relativa de la percepción física (en el que se funda nuestro conocimiento); y b) Discontinuidad de la percepción (que Antonio Candido define como espiritual) que rompe la unidad aprehendida, son categorías que definen el modo de aprehensión de la realidad, que van de una percepción física, en el que se basa el conocimiento empírico, a la percepción espiritual, definida como una discontinuidad de la percepción empírica.

[...] no somos capaces de abarcar la personalidad del otro con la misma unidad con que somos capaces de abarcar su configuración externa. Y concluimos, tal vez, que esta diferencia es debida a una diferencia de naturaleza de los propios objetos de nuestra percepción.⁷⁷

La percepción física y empírica de la realidad es parte de un dominio finito, coincide con el dominio del cuerpo; y el segundo tipo es un orden infinito. “[...] pues su naturaleza está oculta a la exploración de cualquier sentido y no puede, en consecuencia, ser aprehendida en su integridad.”⁷⁸ con lo cual podemos entender, en el hombre y en su percepción, un conocimiento fragmentario de la realidad; ese conocimiento fragmentario de la realidad se define en el análisis de Antonio Candido de la siguiente forma:

Él permite un conocimiento más o menos adecuado al establecimiento de nuestra conducta, con base en un juicio sobre el otro ser; permite, incluso, una noción conjunta y coherente de este ser; más esa noción es oscilante, aproximativa, discontinua.⁷⁹

Así pues, cuando Antonio Candido habla de esta percepción finita e infinita de la realidad por parte del hombre, tomará en consideración al personaje como parte de esta representación, en la cual, el autor desarrolla su percepción de la realidad o su visión de vida.

Concurren para eso, de modo directo o indirecto, ciertas concepciones filosóficas y psicológicas dirigidas al desvendamiento de las apariencias en el hombre y en la sociedad, revolucionando el concepto de personalidad, tomada en sí y con relación a su medio.⁸⁰

La novela será, desde la perspectiva con la que Antonio Candido analiza a los personajes, un modo fragmentario de entender la realidad, es decir, una visión:

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2

⁷⁸ *Ibid.*, p. 2

⁷⁹ *Ibid.*, p. 3

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3

“incompleta, con que elaboramos el conocimiento de nuestros semejantes.”⁸¹ Más a su vez, esta visión incompleta, será concebida como una unidad de conocimiento del otro:

Aún, hay una diferencia básica entre una posición y otra: en la vida, la visión fragmentaria es inmanente a nuestra propia experiencia; es una condición que no establecemos, más a la cual nos sometemos. En la novela, ella es creada, es establecida y racionalmente dirigida por el escritor, que delimita y encierra, en una estructura elaborada, la aventura sin fin que es, en la vida, el conocimiento del otro.⁸²

Ahora bien en la novela el escritor desarrolla los siguientes puntos: a) La lógica del personaje; b) La interpretación del personaje de acuerdo a sus acciones y c) La manera en que el escritor le dio una coherencia fija con lo que delimita su existencia y la naturaleza de su modo-de-ser. En base a estos tres puntos podemos entender la diferencia entre la vida concreta y la ficción con la que el creador desarrolla su obra:

En la vida, establecemos una interpretación de cada persona, a fin de poder conferir cierta unidad a su diversificación esencial, a la sucesión de sus modos-de-ser. En la novela, el escritor establece algo más coheso, menos variable, que es la lógica del personaje. Nuestra interpretación de los seres vivos es más fluida, variando de acuerdo al tiempo o a las condiciones de la conducta. En la novela, podemos variar relativamente nuestra interpretación del personaje; más el escritor le dio, desde luego, una línea de coherencia fijada para siempre, delimitando la curva de su existencia y la naturaleza de su modo-de-ser.⁸³

El ser ficticio, en la novela moderna, es, para Antonio Candido, una selección del novelista a través de un esquema fijo: “[...] el trabajo de selección y posterior combinación permite un decisivo margen de experiencia, de manera que se crea el máximo de actos y de ideas.”⁸⁴ En la novela, en la concepción del personaje por parte del autor, hay una selección ordenada y delimitada de elementos que nos permite entender y comprender la visión de vida por parte del autor: “[...] esa naturaleza es una estructura limitada obtenida no por la admisión caótica de un sinnúmero de elementos, sino por la selección de algunos elementos, organizados según una cierta lógica de composición, que crea la ilusión de lo ilimitado.”⁸⁵ La novela moderna, de acuerdo al análisis de Antonio Candido, definirá a los personajes de la siguiente forma: 1) Como seres íntegros y fácilmente delimitables, marcados de una vez por todas con ciertos

⁸¹ *Ibid.*, p. 3

⁸² *Ibid.*, p. 4

⁸³ *Ibid.*, p. 4

⁸⁴ *Ibid.*, p. 5

⁸⁵ *Ibid.*, p. 5

trazos que los caracterizan; 2) Como seres complicados, que no se agotan en los trazos característicos, pero tienen ciertos pozos profundos, de donde pueden surgir a cada instante lo desconocido y el misterio⁸⁶.

En este punto tocamos una de las funciones capitales de la ficción, que es la de darnos un conocimiento más completo, más coherente que el conocimiento decepcionante y fragmentario que tenemos de los seres. Más aun: de poder comunicarnos este conocimiento. De hecho, dadas la circunstancia de ser el creador de la realidad que presenta, el novelista, como el artista en general, la domina, la delimita, la muestra de modo coherente, y nos comunica esta realidad como un tipo de conocimiento que, en consecuencia, es mucho más coheso y completo (por lo tanto más satisfactorio) que el conocimiento fragmentario o la falta de conocimiento real que nos atormenta en las relaciones con las personas.⁸⁷

La ficción, desde la perspectiva del creador, es una transformación de la realidad, delimitada, coherente, cohesa y completa, en este sentido, el creador domina dicha perspectiva, es quien transforma la realidad desde la ficción. El autor en tanto arbitrio transfigurador, nos va a revelar una visión de vida transformada, delimitada y cohesa a través de la ficción, al reinventar esa realidad, de la cual, es parte indisoluble por su: a) Continuidad relativa de la percepción física (en el que se funda nuestro conocimiento); y b) Discontinuidad de la percepción (que Antonio Candido define como espiritual) que rompe la unidad aprehendida; y que en el caso del personaje se hace mucho más tangible esta transfiguración de la realidad aprehendida:

Por eso, cuando toma un modelo de la realidad, el autor siempre acrecienta a él, en el plano psicológico, su incógnita personal, gracias a la cual procura revelar la incógnita de la persona copiada. En otras palabras, el autor es obligado a construir una explicación que no corresponde al misterio de la persona viva, sino que es una interpretación de este misterio; interpretación que elabora con su capacidad de clarividencia y con la omniscencia del creador.⁸⁸

El autor explica e interpreta, de la realidad que observa y que capta, el misterio de dicha realidad; la configura y la transfigura seleccionando las partes de esa realidad o de esa persona viva para ser un transfigurador que, a través de la ficción, configure un nuevo orden estético.

⁸⁶ Antonio Candido hace un análisis del personaje a través de diversos autores y críticos retomando la obra *Aspectos de la novela* de E. M. Forster, este tema será tratado en el segundo y el tercer capítulo de la tesis con mayor profundidad.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 8

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9

La verdad es que, en tanto que en la existencia cotidiana casi nunca sabemos las causas, los motivos profundos de la acción de los seres, en la novela éstos nos son desvendados por el novelista, cuya función básica es, justamente, establecer e ilustrar el juego de las causas, descendiendo a las profundidades reveladoras del espíritu.⁸⁹

El novelista modifica la realidad, la transforma, la transfigura desde su perspectiva y su visión personal de la misma; ahora bien, el autor, de acuerdo al análisis de Antonio Candido, no reproduce la vida, es incapaz de ello dada la amplitud de la misma, el autor, el novelista, el transfigurador al crear un personaje: “[...] comienza por aislar al individuo en el grupo, y después, la pasión en el individuo.”⁹⁰ Desde esta óptica los personajes obedecen una lógica propia, una ley que los hace nítidos, delimitados, definidos, lo cual, los torna paradigmas eficaces, de acuerdo con el análisis que hace Antonio Candido, ya que la novela, en tanto unidad estética, en tanto invención de una visión de vida fragmentada “transfigura la vida”.

Ahora bien en base al análisis de las ideas de Francois Mauriac, Antonio Candido va a definir la relación entre la realidad, el escritor y el mundo transfigurado en novela: “[...] solo hay un tipo eficaz de personaje, el inventado; pero que esta invención mantiene vínculos necesarios con una realidad matriz, sea la realidad individual del novelista, sea la del mundo que él cerca; y que la realidad básica puede aparecer más o menos elaborada, transformada, modificada, según la concepción del escritor, su tendencia estética, sus posibilidades creadoras.”⁹¹ El escritor transfigura la realidad y en la novela se plasma esa visión de vida a través de la ficción, a través de esa selección de la realidad que se transforma cuando él la transfigura en una obra, en una concepción estética.

Por el momento, señalemos que, tomando el deseo de ser fiel a lo real como uno de los elementos básicos en la creación del personaje, podemos admitir que esta oscila entre dos polos ideales: o es una transposición fiel de modelos, o es una invención totalmente imaginaria.⁹²

La organización interna de la novela es la transfiguración de la realidad, es la selección de esa realidad que se configura en el universo de la novela, el creador, en este sentido, es el arbitrio transfigurador de la realidad a través de la obra, es quien selecciona y da

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10

⁹¹ *Ibid.*, p. 12

⁹² *Ibid.*, p. 12

coherencia y cohesión a un universo distinto, nuevo, que si bien parte de la realidad, de la misma forma la trasciende.

El autor, el creador, desarrolla su concepción estética, recrea el mundo, lo transforma y lo plasma a través de su experiencia de tiempo, a través de la concepción de la realidad, de la moral, de la ética, de la política, de la historia, de la narración que se inscribe en la obra y que viene a configurar personajes, tiempos, espacios y formas que nos permitirá, a nosotros como lectores, vincularnos con el texto, entenderlo, sentirnos cercanos a él, dada nuestra propia realidad social, política, estética, para de esta forma entender lo que el mundo representa para el autor, e incluso para nosotros mismos como seres temporales. Así pues, el concepto arbitrio transfigurador; así como los tres puntos ya señalados; los hechos narrados que envuelven a los personajes, los usos y las costumbres descritas y las observaciones del narrador y de los personajes, nos permiten entender a la obra desde dos ópticas, es decir, desde una óptica en donde la obra es ficción, reinención de la realidad a partir de la transfiguración de la misma; y como documento, en donde los tres puntos ya señalados, el concepto arbitrio transfigurador, así como la opacidad y la translucidez, son parte de la misma al configurar espacios, hechos y costumbres que definen la perspectiva histórica del creador.

1.5 La obra literaria desde dos perspectivas: a) El cuadro de costumbres y su concepción poética y b) El concepto de ficcionalidad. La trascendencia de un cuadro de costumbres.

Ahora bien, al analizar las *Memorias*, Antonio Candido toma en consideración un punto importante, la distinción entre “cuadro de costumbres” y “ficcionalidad”. El cuadro de costumbres, de acuerdo al análisis que desarrolla Jorge Ruedas de la Serna en su texto “Cuando pinto no retrato”, constituye una ficción poética⁹³. ¿A qué nos referimos con esto? Por ficción poética se entiende lo siguiente: la imitación a través de acciones, colores e imágenes, así como a los hombres que actúan en cuanto al vicio y a la virtud.

Mas, puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al

⁹³ Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de Términos Literarios* definirá la poética de la siguiente forma: “[...] punto de partida cuyo objeto es la elaboración de un sistema de principios, modelos y metalenguaje científico para describir, clasificar y analizar las obras de arte verbal y creaciones literarias.”p. 858

carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores.⁹⁴

Ahora bien, esta imitación de la realidad y de los hombres a través del vicio y de la virtud, tiene dos formas de hacerlo: a través de la narración y a través de la presentación de los imitados, ya sea como operantes o como actuantes. Dentro de la construcción de lo que se imita, o de los personajes, los autores toman modelos que forman parte del universo que representan en sus obras, lo cual, nos permite entender la manera en que el autor construye su propia concepción del tiempo a través de los mismos y a través de lo que el autor representa a través de la narración. Ahora bien, para el costumbrismo la poética tendrá esta perspectiva:

En el capítulo 15 de la *Poética*, Aristóteles atribuye cuatro cualidades a las ‘costumbres’ (o caracteres, en las traducciones modernas): que sean ‘buenas’, ‘apropiadas’, ‘consecuentes’, ‘verosímiles’. Por ‘buenas’ no se entiende una ‘bondad moral’ necesariamente, sino que el poeta podrá pintar personajes que tengan inclinaciones buenas o malas pero deberán ser siempre ‘excelentes’, es decir magistralmente pintadas; se habla entonces de una ‘bondad poética’. Por ‘apropiadas o convenientes’, se entenderá que el poeta debe saber lo que a cada persona conviene por su edad, sexo, nación, empleo o dignidad. ‘Consecuentes o semejantes’ significa que los personajes históricos, propios de la tragedia, sean en sus inclinaciones lo más parecido a sus modelos reales, aunque para otros géneros de ficción, la comedia o la epopeya, el escritor deberá inspirarse en modelos universalmente aceptados; y ‘verosímiles o iguales’ quiere decir que los personajes deberán conservar y mantener a lo largo de todo el drama el mismo carácter o genio que presentaron al principio, y ‘verosímiles o iguales’ quiere decir que los personajes deberán conservar y mantener a lo largo de todo el drama el mismo carácter o genio que presentaron al principio, y que éste sólo puedan modificarlo al final debido a razones bastantes y convincentes.⁹⁵

Para el costumbrismo las acciones de los personajes, se verán insertas en una representación dramática a manera de un cuadro que resalte el carácter de los mismos. Los cuadros de costumbres establecen una relación comprometida con lo que debería ser, con ese sentido ascendente, ya que con ellos, el escritor establece un pacto y un compromiso en relación a su sociedad a la configuración del arte o de la obra que construye. Ahora bien, para Ignacio de Luzán, la poética se debe basar en la representación de la realidad a través de la imagen.

⁹⁴ Aristóteles, *Poética*, p. 131

⁹⁵ Jorge Ruedas de la Serna, “Cuando pinto no retrato”, en Manuel Payno, *Costumbres Mexicanas, Obras completas IV*, pp. 17 - 18

Paréceme pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones (sean estas erradas o verdaderas) es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones.⁹⁶

Lo que Ignacio de Luzán definirá como “costumbrismo” será un retrato de la realidad, en donde se plantea una imagen creíble del mundo que el autor representa, sobre todo, desde una perspectiva social, en donde la imagen, el cuadro de costumbres, debe ser verosímil, debe dar al lector una idea clara de la realidad, debe establecer un orden dentro de su descripción, usando la verosimilitud como herramienta de construcción. En este sentido, el autor, el creador, debe establecer un parangón entre la realidad y la obra de arte literaria a través de la creación poética verosímil, ficcional, como una conjunción dialéctica de sentido en la obra de arte.

Si bien el escritor configura su realidad a través de la obra, de la misma forma, la transforma y la ficcionaliza, por ser él, el creador, o el autor de una perspectiva ficcional, en donde esa realidad se reconfigura a través de su propia visión del mundo. Es decir, ambas dimensiones, la documental y la ficcional, constituyen una sola unidad dialéctica a través de la obra literaria, en donde la obra es el punto y el eje en el cual convergen el documento y la ficción.

El relato de ficción es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relatan son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia.⁹⁷

Desde la perspectiva de la concepción ficcional que Paul Ricoeur desarrolla, podemos establecer un paralelo con la idea del Arbitrio Transfigurador de Antonio Candido, ya que en este sentido, el autor, el creador, es la voz que dirige las acciones de la historia, quien las desarrolla y quien le permite al lector entender el universo de la obra, quien en cierta medida lo dirige en el mundo o el cosmos que la obra representa, con ello, el creador configura la realidad a partir de los acontecimientos que el autor narra, quien con su voz o su perspectiva del tiempo le da al lector la posibilidad de entender la historia y el tiempo manejado en la obra. El autor, el Arbitrio Transfigurador rige la obra, rige su naturaleza, su tiempo, su espacio, las acciones, la profundidad o la

⁹⁶ Ignacio de Luzán, *La poética (Ediciones de 1737 y 1789)*, p. 150

⁹⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 914

simpleza llana de los personajes, y es en este sentido, en el que el narrador, el creador, establece una relación con la historia, con el tiempo, con su momento vivido, con su realidad transfigurada en la estética, en la creación manifestada en la obra, como una sola unidad, como un solo objeto, como un solo ente, dotado de identidad y de individualidad.

Como presupuesto, está la convicción de que el discurso literario mantiene con lo real, esto es, la naturaleza, la sociedad, la mente, relaciones que pueden ser justificadas, aunque estén regidas por una dosis necesaria de arbitrio transfigurador.⁹⁸

La ficción nos permite entender de esta forma, una invención, un constante inventar de la realidad, podríamos aventurarnos a decir, una reinención de la misma, a partir del lenguaje como instrumento moldeador de esa realidad, como herramienta que construye y reconstruye la acción y el tiempo en la obra, en la narración, en la historia que refleja lo que Antonio Candido señala; la naturaleza, la sociedad, la mente, en una sola unidad narrativa, en un cuadro o pintura que transfigure el tiempo y el espacio a partir de la creación artística. En este sentido, la obra de arte representa una construcción estética, una creación que no se desvincula de su tiempo ni de su espacio.

La obra literaria, de acuerdo al análisis de Antonio Candido, establece el punto de origen que nos permitirá definir un método, en donde la obra sea vista desde dos planos o dimensiones; un plano documental y un plano ficcional. En el plano documental, entran las costumbres, los usos, la configuración histórica que el autor desarrolla en la misma, en donde, el escritor como ser histórico, político y social, configura su realidad a través de la obra. En el plano ficcional, entra la invención o la reinención de la realidad a través de la obra, en donde, si bien se puede conjugar en ella el sentido histórico a través de la descripción de usos, costumbres y hechos, de la misma forma entra el plano de la inventiva, de la ficción, de la concepción poética.

1.6 “Los arquetipos válidos para la imaginación” y “La representación de un universo menor”: la representación de dos estratos en las *Memorias de un sargento de milicias*

Al entender a la obra como una concepción poética, ficcional y documental, es necesario ver en ella la construcción de un arquetipo. ¿A que nos referimos con esto? El

⁹⁸ Antonio Candido, “Prefacio” al libro *Estruendo y liberación*, p. 14

concepto arquetipo se define como: “Modelo original y primario en un arte u otra cosa”, “Punto de partida de una tradición textual” o “Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad”⁹⁹. Un arquetipo es la representación de la realidad, a partir del cual, podemos comprender dicha realidad. En este sentido, la construcción de un arquetipo se refiere al modelo de una realidad que se construye y que nosotros somos capaces de reconocer, de entender, de visualizar, dada nuestra condición histórica, política, social y cultural. En este sentido el autor para Antonio Candido, el Arbitrio Transfigurador, concibe arquetipos válidos, es decir, modelos reconocibles para nosotros, a partir de los cuales, entendemos tanto nuestra concepción del mundo, como la del Arbitrio que la transforma y configura.

[...] en el libro hay un primer estrato universalizador, donde fermentan arquetipos válidos para la imaginación de un amplio ciclo de cultura, que se complace en los mismos casos de tricksters o en las mismas situaciones nacidas del capricho del ‘destino’; y hay un segundo estrato universalizador de cuño más restringido donde se encuentran representaciones de la vida capaces de estimular la imaginación de un universo menor dentro de ese ciclo: el brasileño.¹⁰⁰

El análisis del libro considera el primer estrato como la representación del cuadro de costumbres, en donde se observa la representación pictórica de las costumbres, la imagen creada dentro de la ficcionalidad en donde impera el uso y la tradición representadas a través de las fiestas, las procesiones, las festividades religiosas descritas, en el origen de los mismo personajes, quienes parecen nacer de una caricatura vital¹⁰¹. Este primer estrato, nos permite entender esa construcción arquetípica, en donde reconocemos una realidad que el autor transfigura desde su propia óptica, y que a su vez, nos permite reconocer, precisamente, en base a la representación de un mundo reconocido para nosotros, en donde, por ejemplo, el cuadro de costumbres se convierte en la concepción pictórica de una realidad, en un cuadro que refleja tradiciones, ropas, alimentos, modos de vida de una sociedad, que a partir del orden, configura su propia historia.

⁹⁹ *Diccionario de la Lengua Española*, p. 209

¹⁰⁰ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, p. XXII

¹⁰¹ El *Diccionario de Términos Literarios* de Demetrio Estébanez Calderón define el concepto de caricatura de la siguiente forma: “Término procedente del italiano (caricare: cambiar, transformar), con el que se alude al retrato de un personaje, realizado con una técnica deformadora de su prosografía (abultando algunos de sus rasgos físicos), o de su etopeya, exagerando y ridiculizando sus defectos psicológicos o morales. La caricatura, como la parodia, son recursos y técnicas utilizados en la literatura satírica y burlesca, especialmente en la farsa.”p. 134

Ahora bien, el segundo estrato, es decir la representación de un universo menor, nos permite entrar en el plano de la ficción, es decir, en el plano de la invención y de la trascendencia de un mero cuadro de costumbres para definir, tanto una reinención de la realidad, como una libertad en donde los mismo personajes son parte de la ficcionalidad y trascienden el mero hecho de ser arquetipos.

En las *Memorias*, el segundo estrato está constituido por la dialéctica del orden y del desorden, que manifiesta concretamente las relaciones humanas en el plano del libro, mediante el cual forma su sistema de referencia. Su carácter de principio estructural, que genera el esqueleto de sustentación, es debido a la formalización estética de circunstancias de carácter social, profundamente significativas como modos de existencia.”¹⁰²

En el segundo estrato, estos personajes, estas caricaturas, parecen escindirse del cuadro de costumbres, ya que su mismo nacimiento y origen, les da la vitalidad de formar parte de un universo, en donde el desorden es un elemento que integra de manera sustancial las actuaciones de los mismos, más allá de la representación social y del cuadro de costumbres hecho una pintura de lo que “debería ser”. En este sentido, el orden y el desorden, que ya se han definido, forman parte de esta construcción arquetípica, en donde el orden concibe la representación pictórica y poética de un cuadro, en el cual, los usos y las costumbres se van a representar para hacernos ver la representación de una sociedad ordenada, estéticamente bien conformada, estática, inamovible; pero, en donde a su vez se va a configurar el plano del desorden, es decir, el plano de la vitalidad que deja de lado esa representación pictórica para convertirse en ficción, en reinención de la realidad y reinterpretación de una realidad histórica mucho más humana y cercana a nosotros como sociedad.

Estos dos estratos se conforman de forma dialéctica a través de la representación de la realidad social, lo que nos permiten entender al mundo representado, confrontado; por una parte con el orden, con el “deber ser” en la representación de la imagen; y por otra, con el desorden, caracterizado desde un ámbito social, vital, en donde se conjuga la realidad de las sociedades latinoamericanas, frente a las ideas del progreso y la modernidad, las cuales, se confrontan con la naturaleza del desorden a través de la ficción, más allá del deber ser como parte del análisis de Antonio Candido.

1.7 El concepto de personaje a través de su sistema de construcción y a través de su correspondencia con el orden y el desorden.

¹⁰² Antonio Candido, *op. cit.*, pp. XXII-XXII

Hemos visto la manera en que se conforma la estructura de una obra, en donde la misma, podríamos pensar, es el pretexto, o la base para desarrollar un presupuesto teórico, en este sentido, según lo que hasta ahora hemos trabajado, es el punto en el que confluyen la ficción y el documento, la concepción poética y la estética, el plano del orden y del desorden, los estratos válidos para la imaginación y la universalidad; todos estos puntos convergen en la obra literaria, en el análisis que Antonio Candido desarrolla, configurando una propuesta metodológica de categorías, metodologías y análisis, ahora bien, la obra como tal se conforma con todos estos elementos, pero a su vez, es necesario partir de lo que hemos hablado en la primera parte del capítulo, y que a su vez hemos diferenciado, es decir, del personaje¹⁰³. En el estudio de Antonio Candido, “Dialéctica del malandrado”, el autor desarrolla la distinción entre dos tipos de personajes, es decir, los pícaros y los malandros, con el fin de demostrar el génesis de dicho concepto, es decir, del malandro. El malandro, en función del estudio que desarrolla Antonio Candido, será el eje entre dos categorías de análisis, o entre dos sistemas de relaciones:

- 1) En la construcción – a través de la sociedad que se describe en el libro, y de la comunicación entre el orden y el desorden.
- 2) En la correspondencia con aspectos asumidos, más allá de ser documentales, con el orden y el desorden de la sociedad brasileña de la primera mitad del Siglo XIX.

En el primer sistema, es decir, en el de la construcción, el personaje es el eje o el punto que relaciona al lector con la descripción de las costumbres de la sociedad y su vez con el plano del orden y del desorden en lo que respecta a la descripción de sus acciones.

En el segundo sistema, el personaje es el eje en el que se configura el plano de la ficcionalidad, es decir, el paso de un extremo al otro, o bien el paso del plano del orden, al plano del desorden. ¿A que nos referimos con esto? A que el análisis de Antonio

¹⁰³ Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de Términos Literarios*, define el concepto de personaje de la siguiente forma: “Término derivado del latín (persona: máscara) que, a su vez, recoge el significado del término griego correspondiente (prosopon: rostro) [...] Tanto en el teatro como en los relatos narrativos, el personaje constituye el eje dinamizador sobre el que gira todo el desarrollo de la acción. A su vez los personajes se dividen por su configuración e individualidad, por su gradación, por su génesis y desarrollo, por su grado de complejidad, por su unidad o pluralidad, o por sus funciones. Respecto de la acción, un personaje puede desempeñar la función de sujeto (el héroe), objeto (la princesa), emisor o destinatario, destinatario, auxiliar, o ayudante oponente, etc.”pp. 830-832

Candido sobre las *Memorias*, van a presentarnos un planteamiento, en el cual, el malandro, gira o va de un plano al otro, es decir, del orden al desorden, lo cual, nos hace entender que la novela de las *Memorias*, pasa de ser la descripción de un cuadro de costumbres, estéticamente conformado, poéticamente estructurado; a una ficción, en donde las acciones de los personajes, pasan del plano del “deber ser”, del orden, al plano del “desorden” o de la ficcionalidad, en donde se trasciende el cuadro costumbrista para que la obra sea una novela, una construcción ficcional.

Observada desde este ángulo, la historia de Leonardo Hijo es la vieja historia del héroe que pasa por diversos riesgos hasta alcanzar la felicidad, pero expresada según una constelación social peculiar, que la transforma en la historia del muchacho que oscila entre el orden establecido y las conductas transgresoras, para finalmente integrarse a la primera, luego de haberse abastecido con la experiencia de las otras.¹⁰⁴

Si bien la cita hace referencia al personaje principal de la novela, el cual analizaremos en el segundo capítulo, la estructura que plantea Antonio Candido, corresponde a la manera en que los personajes son conformados de acuerdo a los conceptos de orden y de desorden. Esta estructura por sí, nos permite entender la manera en que se establece una dialéctica, en donde el malandro, o el personaje considerado malandro, tiene una relación entre estos dos polos sin disputarse con ninguno de ellos. El desorden, conforma parte sustancial del orden, y con ello, conforma al personaje y su caracterización identitaria dentro de la novela.

Ahora bien, para Antonio Candido, hay una relación implícita en su idea que maneja sobre el personaje así como su relación con los polos orden y desorden, por una parte, al hablar de la realidad, muestra el mundo, o el universo concreto de donde parte el autor para desarrollar su obra, desde la cual transfigura dicho orden, y en este caso, al personaje que integrará el universo de su novela. Por otra, parte de la ficción o de la invención desde la cual percibe el mundo, y en donde el personaje entra como el punto intermedio que establece la relación entre la realidad que el autor vive y la ficción que se desarrolla en la novela, en donde, como ya se ha señalado con anterioridad en el análisis de concepto arbitrio transfigurador, el personaje es el punto central, o el elemento central que nos permite entender la representación de la obra, su concepción nos permite entender lo que el mundo representa, ya sea a través de su perspectiva, o a través de la perspectiva que el autor desarrolla, es decir, es el eje entre dos puntos. Por

¹⁰⁴ Antonio Candido, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI

una parte, en lo que se ha definido como construcción, en donde se describe las costumbres y el punto inicial del orden y del desorden; por otra, en donde el paso de ambos polos, orden y desorden, permiten configurar la ficción, en donde el término malandro, no corresponde con un tipo determinado, sino con la concepción ficcional de un período histórico en el que se configura un plano ficcional, y con ello, la trascendencia de un cuadro de costumbres, con normas y descripciones rígidas y morales, al plano de la ficción, en donde el personaje asume su condición política, histórica, podríamos pensar humana a través de la oscilación entre dos polos y como eje de una construcción estética.

Capítulo II

La “Evolución” de las *Memorias de un Sargento de Milicias*: los malandros; entre el cuadro de costumbres y la novela ficcional.

2.1 La capa superficial de los datos y la novela ficcional: evoluciones entre el cuadro de costumbres y la dinámica de los acontecimientos.

Al iniciar el segundo capítulo de la tesis y plantear el método de trabajo para el análisis de la novela *Memorias de un Sargento de Milicias*, podemos entender lo siguiente: el concepto de evolución en una obra literaria. Ahora bien ¿Qué entendemos por “evolución”?, ¿Qué es una evolución? Si pensamos en la definición del concepto “evolución”, podemos entender lo siguiente:

Desarrollo de las cosas o de los organismos, por medio del cual pasan gradualmente de un estado al otro. Movimiento de una persona, animal o cosa que se desplaza describiendo líneas curvas.¹⁰⁵

El concepto evolución nos remite, desde una perspectiva científica, al cambio que sufre un organismo a lo largo del tiempo, al hecho de entender que dicho organismo se adapta a un sistema distinto, con el fin de sobrevivir en el ambiente que éste habita. Pero al pensar en el concepto de evolución como un movimiento de líneas curvas ¿A qué nos remite dicho concepto? Quizás, a pensar en el movimiento curvo, como un movimiento que rompe la linealidad en un baile, o en una danza, en donde el movimiento no sigue

¹⁰⁵ *Diccionario de la Lengua Española*, p. 1013

precisamente un orden, una línea, sino giros, saltos, golpes, avances y retrocesos que permiten percibir la vitalidad del movimiento, algo que va más allá de la linealidad para romperse en una explosión de actos, que a su vez, y dentro del baile o de la danza, paradójicamente, llevan un orden.

Ahora bien si pensamos en la danza ¿A qué nos referimos? Según Curt Sachs en su libro *Historia Universal de la Danza*, el concepto evolución se define de la siguiente forma:

Diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado.¹⁰⁶

Las evoluciones, o el concepto de evolución, será distinto al concepto biológico de un organismo que se transforma para sobrevivir, de manera gradual, lógica. El concepto “evolución” en la danza, será una moción acelerada del cuerpo, libre de su propio peso, capaz de romper una línea recta para ser giro, golpe, emoción, equilibrio.

A su vez otra definición del concepto “evolución” en la danza, nos remite a lo siguiente: al movimiento y al impulso del movimiento, en donde el movimiento, la evolución del movimiento, representa creación, mover el cuerpo en el espacio, según Alberto Dallal en su libro, *Cómo acercarse a la danza*.

Los movimientos propios de la danza y de los danzantes, son movimientos impregnados de significación, de la misma manera que los versos de un poema.”¹⁰⁷

El movimiento, la evolución que la danza genera, es una forma de entender y de comprender al hombre ya que su cuerpo, en cierta medida, se libera y fluye a través de movimientos, a través de evoluciones que hacen que su cuerpo gire, se transforme, sea vitalidad, energía o pasividad.

Para Lin Durán, en su libro, *La humanización de la danza*, ésta será la unidad orgánica del lenguaje, en donde, en cada movimiento, en cada evolución, confluirán emociones, anhelos, conflictos humanos, que nos remitirán al concepto “evolución”.

Como punto final a esta reflexión la evolución en la danza, nos va a remitir al impulso, al estímulo y a la transformación de un cuerpo, es decir, a su reconocimiento y a su evolución.

¹⁰⁶ Curt Sachs, *Historia Universal de la Danza*, p. 11

¹⁰⁷ Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, p. 31

La danza [...] se sirve del cuerpo humano bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, bien sea insertado en un *décor* particular, integrado por consiguiente, en una atmósfera eventual, escénica y teatral.¹⁰⁸

El cuerpo humano, en la danza, será el movimiento, la pasividad, el golpe, el impulso, las evoluciones y giros que el mismo cuerpo gestará, para mostrar con ello, su libertad, el rompimiento con una línea, para a su vez conformar, paradójicamente, otras líneas, que a su vez formarán más líneas a través del movimiento.

Si consideramos la arquitectura como el arte característico del espacio interno y externo, [...] la danza podría considerarse como el arte que más que ningún otro es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior y exterior.¹⁰⁹

La medida evolutiva del movimiento, en la danza, será algo más que una línea o un orden, será el rompimiento, el quiebre que muestra la dimensión de un cuerpo y la medida de su espacio, generando vitalidad y pasividad, fuerza y delicadeza, ensueño y algarabía, equilibrio y rompimiento, todo dentro del cuerpo como parte vital y sustancial del mismo.

Ahora bien al definir este concepto ¿Qué relación podemos encontrar entre el concepto “evolución” y el análisis de una obra literaria? Quizás al iniciar el análisis que Antonio Candido desarrolla, podemos remitirnos a lo que en el capítulo anterior ya definimos como orden y desorden, pero dentro de la misma obra que hasta ahora se ha analizado no hay una categoría absoluta que la defina ¿A qué nos referimos con esto? A que el concepto o la definición del malandro, y más aún la novela *Memorias de un Sargento de Milicias*, no se encuadra dentro de una corriente estética determinada, gira de acuerdo al análisis de Antonio Candido, entre el orden y el desorden, entre el cuadro de costumbres y el desarrollo, mucho mas complejo, de la novela y la ficción. Desde este punto, desde esta perspectiva, el plantearnos la novela *Memorias de un Sargento de Milicias* desde el análisis que desarrolla Antonio Candido, será entender en la misma una “evolución” a la manera de una danza, en donde la narración, los hechos, los personajes, girarán en torno a dos polos, al del orden y al del desorden; a dos concepciones estéticas, es decir al cuadro de costumbres y a la complejidad de la novela, lo cual, nos va a permitir entender a la obra como una suerte de danzante, que gira en una libertad dialéctica,

¹⁰⁸ Gillo Dortles, “La danza”, en Hilda Islas (Compiladora), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, p. 308

¹⁰⁹ Gillo Dortles, *op. cit.*, p. 311

personal, quizás contradictoria, pero a su vez, definida como obra, individual, temporal y trascendente.

En el apartado III, titulado: ‘¿Novela documental?’ del ensayo de Antonio Candido “Dialéctica del malandraje (*Caracterización de las ‘Memorias de un Sargento de Milicias’*)” se va a establecer una distinción entre el cuadro de costumbres y el concepto de novela y ficción a partir de un punto importante y sustancial, tanto en el ensayo como en la tesis, que es la obra en sí.

Antonio Candido distingue en la obra un primer nivel, en donde entra el cuadro de costumbres¹¹⁰ dentro de la obra literaria, es decir, lo que el mismo autor define como: “la capa superficial de los datos”.

Estos necesitan ser encarados como elementos de la composición, no como informes proporcionados por el autor.¹¹¹

Este primer plano, esta capa superficial de los datos, son elementos de la composición de la obra, en donde entra el concepto “cuadro de costumbres” como parte de lo que ya se ha definido como costumbrismo, o como cuadro de costumbres.

Ahora bien así como hay un primer plano, en donde entra la capa superficial de los datos, en la misma obra, para Antonio Candido, hay un segundo plano en donde la obra deja de ser una obra meramente costumbrista para convertirse en novela ficcional, es decir, en una obra que trascienda una concepción estética particular, para trascender como novela¹¹².

El criterio arriba sugerido permite leerlo de modo esclarecedor, mostrando que tal vez haya ido consolidándose como novela a medida que dejara de ser una colección de tipos curiosos y usos pintorescos que predominan en la primera parte.¹¹³

¹¹⁰ Ignacio de Luzán en su texto *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, va a definir a la poética como un método, de principios y reglas, que tiene como función el construir la poesía y “el cuadro de costumbres” o “las costumbres” como parte de una filosofía moral, que utiliza la construcción de imágenes como parte de dicho principio.

¹¹¹ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XXI

¹¹² Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos Literarios* definirá el concepto de novela de la siguiente forma: “Es, en primer lugar, el relato de una historia de ficción, en el que se cuentan hechos supuestamente ocurridos en un mundo imaginario (Huet, Sade, Diderot). Este rasgo diferenciaría a la novela de aquellos relatos en los que se narran acontecimientos realmente sucedidos y cuyo valor testimonial reside precisamente en su objetividad histórica [...] Este carácter de historia de ficción no impide, por otra parte, que el novelista pueda utilizar materiales extraídos de la realidad, los cuáles serán transmutados por la fantasía para crear ese mundo imaginario en el se funden «experiencia soñada y experiencia vivida» (Vargas Llosa)” p. 747

¹¹³ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XXI

De la cita anterior entendemos, que la obra deja de ser una mera recopilación de datos y de tipos curiosos para convertirse en novela, es decir, en una ficción que trasciende el mero cuadro de costumbres. Es decir en la obra, hay una dualidad de capas, que conforman a la obra en una sola unidad. ¿A qué nos referimos con esto? A que la obra, si bien no es un cuadro de costumbres, tampoco deja de estar marcada por los mismos al estar conformada por ambas capas.

Por eso, la primera parte tiene más aspecto de crónica, en tanto que la segunda es más novela, al fortalecer a la interior y preservar el colorido y lo pintoresco de la vida popular, sin situarla todavía en un excesivo primer plano.¹¹⁴

La obra, para Antonio Candido, puede ser entendida en dos partes, es decir, una primera en donde entra lo que el autor define como una crónica¹¹⁵ o como un cuadro de costumbres, y una segunda parte, en donde entra la ficcionalidad, el desarrollo de la obra como novela y no como una mera recopilación de datos y de tipos que conformen a la misma.

Ahora bien, siguiendo este esquema dual entre dos capas, a su vez entran los siguientes conceptos como parte del mismo, es decir, el concepto de personaje, el concepto de los hechos¹¹⁶ que forman parte de los mismos personajes y la narración¹¹⁷.

Los personajes en la novela, a partir de sus acciones y de su construcción, estarán entre dos polos que ya anteriormente se ha señalado, en el polo del orden y en el polo del desorden; ahora bien, así como los personajes son parte dialéctica de ambos polos, por esa misma razón, por estar entre dos categorías distintas, serán definidos, en el ensayo de Antonio Candido, como “personajes disolventes” ¿A qué nos referimos con esto? A

¹¹⁴ *Ibid.*, p. XXI

¹¹⁵ Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos Literarios* definirá el concepto de crónica de la siguiente forma: “Modalidad de literatura historiográfica consistente en la narración de acontecimientos durante un determinado período histórico y según el orden en que han sucedido.” p. 237. Si bien la cita anterior hace referencia a la crónica como modalidad literaria, en el caso del análisis de Antonio Candido, el concepto de crónica se refiere a los sucesos que le acaecen a los personajes de la obra *Memorias de un Sargento de Milicias*, y que van desde su nacimiento, o el origen de los mismos, hasta el desenlace de la obra.

¹¹⁶ El *Diccionario de la Lengua Española* definirá el concepto “Hecho” de la siguiente forma: “Acción u obra. Cosa que sucede. Asunto o materia que se trata.”p. 1192. Antonio Candido se referirá a este concepto a partir de las acciones que se presentan a los personajes.

¹¹⁷ Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos Literarios*, definirá el concepto “narración de la siguiente forma: “Término con el que se designa el acto de contar una historia. En todo hecho narrativo se pueden distinguir tres aspectos esenciales: *la historia* (el contenido narrativo constituido por los acontecimientos), *el relato* (que es el texto narrativo o el conjunto de palabras que forman el discurso o enunciado del narrador) y, finalmente, *la narración* que es «el acto narrativo productor» del relato (G, Genette, 1972).”p. 711

que los personajes serán parte integral de la dinámica de los acontecimientos, lo cual, no los pondrá, ni el polo del orden, ni en el del desorden, sino como parte de ambos a través de los acontecimientos que se les presentan a los mismos.

Ahora bien al referirnos a los acontecimientos, de la misma forma definimos los hechos que forman parte sustancial de los personajes. Los hechos, según el análisis de Antonio Candido, establecen esta disolvenca en los personajes, son los que marcan este constante ir y venir entre dos polos, sin ser, necesariamente, parte total de los mismos. En este sentido los hechos, fungen como una categoría en la que los personajes se integran, y que sirven para entender, tanto los conceptos “orden y desorden”, como los planos que conforman al cuadro de costumbres y a la novela.

El tercer concepto, la narración, para Antonio Candido, estará integrada por los personajes y por los hechos que conforman a la obra. En la narración, el personaje central, o el que domina la narración forma parte de la dinámica de los acontecimientos y de la disolvenca, es decir; el personaje al estar integrado dentro de los hechos, y por ende dentro de la narración, será parte tanto de los cuadros de costumbres que conforman a la obra, como a la novela en la que se integra tantos los planos del orden y del desorden. Haciendo alusión al personaje principal de la novela, Antonio Candido define lo siguiente:

La línea del hijo domina absolutamente la narración y, superando las descripciones estáticas, aminora la inclusión frecuente de usos y costumbres disolviéndolos en la dinámica de los acontecimientos.¹¹⁸

Esta “dinámica de los acontecimientos” será lo que, para Antonio Candido, hará que la obra *Memorias de un Sargento de Milicias* pase de ser un mero cuadro de costumbres a una novela, en la cual, se desarrollará una mayor complejidad a partir de dicha dinámica, en donde los hechos y los personajes formarán, dentro de la obra, una concepción estética mucho más compleja a partir de los acontecimientos narrados.

Ahora bien esta suerte de pasos, entre el cuadro de costumbres y la novela, entre los polos del orden y del desorden, entre la capa superficial de los datos y la complejidad de una novela, nos permite entender en la obra una suerte de evoluciones, de giros que conforman su estructura en dos planos, en dos polos, en dos construcciones estéticas, que a su vez convergen en la misma obra de una forma dialéctica, en donde la unión de oposiciones no se disputan a la novela, como los giros o el movimiento de una danza,

¹¹⁸ *Ibid.*, p. XXI

rítmica o arrítmica, violenta o delicada, equilibrada o en rompimiento constante con el equilibrio; de esta forma podemos entender a la obra de Manuel Antonio de Almeida y al análisis de Antonio Candido, en donde el juego de opuestos se confrontan en la unidad de la obra, en sus personajes y en el análisis de la misma.

2.2 Las evoluciones del cuadro de costumbres y la dinámica de los acontecimientos en *Memorias de un Sargento de Milicias*

En lo que respecta a la novela de Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, esta obra se divide en dos partes. La primera parte de la obra se divide de la siguiente forma: I. Origen, nacimiento y bautizo, II. Primeros infortunios, III. Despedida de las travesuras, IV. Fortuna, V. Vidigal, VI. Primera noche fuera de casa, VII. La comadre, VIII. El patio de los bichos, IX. El “Me las arreglé como pude” del compadre, X. Explicaciones, XI. Progreso y atraso, XII. Entrada en la escuela, XIII. Cambio de vida, XIV. Nueva venganza y resultado, XV. Escándalo, XVI. Éxito del plan, XVII. D. María, XVIII. Amores, XIX. Domingo de Espíritu Santo, XX. El fuego en el campo, XXI. Contrariedades, XXII. Alianza, XXIII. Declaración.

La segunda parte se divide en los siguientes capítulos: I. La comadre en acción, II. Intriga, III. Derrota, IV. El Maestro de Rezo, V. Trastorno, VI. Trastorno peor, VII. Remedio a los males, VIII. Nuevos amores, IX. José Manuel triunfa, X. El agregado, XI. Denunciado, XII. Completo triunfo de José Manuel, XIII. Huida, XIV. Vidigal decepcionado, XV. El caldo derramado, XVI. Celos, XVII. Fuego de paja, XVIII. Represalias, XIX. El Granadero, XX. Nuevas diabluras, XXI. Descubrimiento, XXII. Empeños, XXIII. Tres mujeres en comisión, XXIV. La muerte es juez, XXV. Conclusión feliz.

La historia de *Memorias de un sargento de milicias* narra el origen y los infortunios que definirán a Leonardo Pataca, el personaje principal, como un malandro. Leonardo Pataca es hijo de Leonardo Pataca (Padre), quien al emigrar de Portugal a Brasil, cambia su trabajo de comerciante por el de alguacil y conoce a María de la Hortaliza, con quien tendrá a Leonardo Pataca (Hijo). De la historia de este primer matrimonio, Leonardo Pataca (Padre), se enfrentará a la infidelidad de su esposa, quien al no verse satisfecha por su esposo buscará otros amoríos y terminará por abandonar a Leonardo Pataca (Padre). Dentro de la narración podemos entender la evolución por parte del personaje Leonardo Pataca (Hijo), quien será descrito como un malandro con mal sino desde el

nacimiento, ya que en su infancia y ante la infidelidad de su madre, será abandonado por su padre y será acogido por su padrino de nacimiento, quien con el oficio de barbero, buscará darle a Leonardo Pataca (Hijo) una buena posición y estatus social. Leonardo Pataca como infante, será descrito como un niño incorregible, quien con sus maldades hará rabiar a un personaje denominado La vecina, con quien Leonardo se enfrentará y a quien el padrino considerará como enemiga por no serle simpático Leonardo. Cuando el compadre busca que su ahijado tenga una buena posición social, verá en la iglesia la respuesta para ello y buscará que Leonardo sea parte de dicha institución, por ser la posibilidad más sencilla de que ascienda social y económicamente.

Al abandonar a su hijo, Leonardo Pataca (Padre) va a buscar el rehacer su vida y se describirá el cortejo que le hace a una gitana, quien a su vez, al igual que la primera esposa, le abandonará por otro hombre, es decir un Maestro de Rezo, por quien cambiará a Leonardo Pataca, el cual, al verse abandonado, recurrirá a un grupo de santeros o hechiceros quienes pretenderán ayudar a Leonardo a hacer que la gitana regrese con él. Uno de los aspectos importantes del libro, es la descripción de un personaje llamado Vidigal, quien tiene el cargo de Mayor y por ende, de mantener el orden en la ciudad. Vidigal es descrito como un personaje circunspecto, frío, a quien le temen los ciudadanos por el orden que éste mantiene en la ciudad, ya que, en compañía de sus granaderos, hace pagar a los que infringen las leyes. Vidigal, se convierte en el perseguidor del desorden y trata de rehacerlo a través de su figura de autoridad. Ahora bien, en lo que respecta a Leonardo Pataca (Padre), éste es descubierto por Vidigal cuando se encuentra en medio de la celebración y le llevan preso. En esta parte del relato, entra un personaje denominado la Comadre, la cual, al ser madrina de Leonardo Pataca (Hijo) prestará su ayuda a Leonardo Pataca (Padre) para que salga de prisión. Para ser vengado, Leonardo Pataca (Padre), buscará que un golpeador llamado Pancho Pepe, provoque una disputa en una fiesta, en donde sabe que se encontrarán el Maestro de Rezo y la gitana, con el fin de que éste quede en ridículo y la abandone. Al suceder esto, Leonardo Pataca (Padre) busca de nuevo el seducir a la gitana, pero nuevamente le vuelve a abandonar.

La vida de Leonardo Pataca (Hijo) se describe por las travesuras que hace y por los problemas que tiene con la vecina, personaje que ve en él a un malandro. El compadre, sin embargo, trata de que Leonardo Pataca (Hijo), tenga una vida de provecho, como la que él no tuvo. En esta parte se cuenta la historia del compadre, quien es descrito como

un alguien a quien de niño abandonaron y quien tuvo que salir adelante con el oficio de barbero, la vida del compadre, se decide cuando trabaja como barbero y como médico en un barco, en donde, a la muerte del capitán, se le encarga que lleve el dinero de su heredad a su mujer e hijas y el compadre se olvida de ello y pone su negocio olvidando su promesa. Conforme se desarrolla la narración, se describe a un personaje llamado Doña María, quien tiene a su cargo a Luisita, sobrina de la misma. Éste personaje es descrito como una mujer que al llevar litigios obtiene una buena posición y una buena situación económica. El personaje de la comadre, al darse cuenta de la situación del compadre, decide decirle que recurra a Doña María, para que ésta le apoye en la educación de Leonardo y al acudir a ella, se vuelven amigos y empieza una relación de amistad entre ambos. En tanto, en lo que respecta a Leonardo Pataca (Padre), por medio de la comadre, conoce a Chiquita, hija de la comadre y con quien establecerá una relación de matrimonio, poniendo fin a sus problemas de amoríos con la gitana.

Leonardo Pataca (Hijo), es descrito en el proceso de crecimiento, ya que al pasar de las fechorías de la niñez, a las de la edad adulta, se describe como conoce a Tomás (de la catedral), Malandro al igual que él, cómplice de sus travesuras y de hacerle pasar malos ratos, tanto al Maestro de rezo como a la vecina. Bien, pues conforme se desarrolla la narración, Leonardo Pataca crece y empieza a ser atraído por Luisita, con quien convive de niño. Ambos personajes, son descritos en el proceso de enamoramiento a partir de una festividad de juegos pirotécnicos, en donde Leonardo Pataca se siente atraído por Luisita y en donde entrará la historia de un personaje; José Manuel, quien por medio de habladurías se hace agradable a Doña María y quien a su vez ve en Luisa la posibilidad de obtener las prebendas económicas por parte de Doña María. Al darse cuenta de esto, el compadre pide ayuda a la comadre, para que Leonardo Pataca (Hijo) sea el favorecido y no José Manuel, y a través de una intriga, la comadre hace que José Manuel quede mal ante Doña María y salga despedido de la casa de la misma. Ante tal situación, José Manuel busca al culpable de dicha intriga y al darse cuenta de que ha sido la comadre pide ayuda al Maestro de Rezo, personaje ciego que da lecciones de catecismo en las casas y quien ayuda a José Manuel a resolver la intriga, haciendo quedar mal a la comadre, quien sale despedida de la casa. Conforme se desarrolla la historia, se narra la muerte del padrino, lo cual, deja a Leonardo Pataca (Hijo), sin ningún oficio y profesión; al saber de la muerte del compadre Leonardo Pataca (Padre) acoge a su hijo en casa, en donde vive con Chiquita y con su hijo. Al suceder esto, entre Leonardo y Chiquita hay un enfrentamiento, lo cual, provoca que Leonardo salga

expulsado de casa de su padre y encuentre a Tomás (de la catedral), quien lo acoge y lo lleva a una reunión en donde conocerá a Vidita, una mujer de la cual Leonardo se enamora, olvidando a Luisa. Vidita a su vez tiene dos primos que la pretenden y quienes ven en Leonardo a un rival al que hay que eliminar, por lo cual, recorren a la figura de Vidigal, quien se va a encargar de perseguir a Leonardo. Leonardo encuentra el apoyo de dos viejas, madres de los primos de Vidita, y esto le permite a Leonardo encontrar un trabajo en la cocina del rey, en donde conocerá a la esposa de un funcionario con quien Leonardo tendrá una relación, provocando con ello, la ira del funcionario y la de Vidita. Al suceder esto, Vidigal atrapa a Leonardo y lo hace formar parte del cuerpo de granaderos que lo apoya.

El funcionario al darse cuenta de la infidelidad de su esposa, y tras el enfrentamiento con Leonardo, se siente atraído por Vidita, a la cual busca y enamora. Al darse esta relación se describe una reunión que celebran el funcionario y Vidita, la cual, tiene un mal término cuando el funcionario se embriaga y llega Vidigal a arrestarle y todos los asistentes a esta reunión, descubren que aquel que le va a arrestar, es el propio Leonardo vestido como granadero. En esta fase de la vida de Leonardo se describe la manera en que éste, pese a ser parte de la autoridad, no deja de ser un malandro, ya que le hace pasar vergüenzas a Vidigal al dejar escapar a Teotonio, personaje que es descrito como un cantor de modiñas y un pícaro que imita los gestos de la gente.

En lo que respecta a José Manuel y a Luisa, se describe que al quedar libre de Leonardo Pataca (Hijo), consigue casarse con Luisa, pero esto trae como consecuencia el hecho de que Luisa se ve sometida por él. Posteriormente muere de apoplejía y Luisa queda libre. Leonardo Pataca, al enfrentar a la autoridad de Vidigal, es arrestado, por lo cual, recibirá un castigo ejemplar con látigo; al enterarse de esto la comadre, decide pedir ayuda a Doña María, quien pese a que se había enfrentado con ella por la intriga a José Manuel, decide ayudarla, pero al considerar a Vidigal como una persona inflexible en su cargo, recurre a un amor de juventud de Vidigal, llamada María Sonriente, por lo cual, Vidigal cede ante la petición de las mujeres, nombrando a Leonardo Pataca (Hijo) Sargento y permitiendo que éste se case con Luisita.

2.3 Manuel Antonio de Almeida y el *Correio Mercantil*: una breve semblanza de la situación política y el periodismo a partir de la biografía del autor y la publicación de las *Memorias de un sargento de milicias*.

Manuel Antonio de Almeida, descendiente de familia portuguesa, nace en Río de Janeiro el diecisiete de noviembre de 1831; realizó los estudios preparatorios en el Colegio de San Pedro de Alcántara, así como un curso de diseño en la Escuela de Bellas Artes. En el año de 1848 ingresa a la Facultad de Medicina hasta el año de 1855. Sus colaboraciones como escritor las desempeña en su época de estudiante en el periódico *Correio Mercantil* donde publica del año de 1852 a 1853 *Memorias de un sargento de milicias*. En el año de 1858 inicia su trabajo en Tipografía Nacional y al año siguiente ocupa el cargo de Segundo Oficial de la Secretaría de Negocios de Hacienda sin abandonar la actividad periodística. El desempeño de Manuel Antonio Almeida como escritor, se vincula directamente con el trabajo periodístico y con su trabajo en el *Correio Mercantil*, que circulaba entre los años de 1848 a 1868 vinculado al Partido Liberal. Como la mayoría de los diarios de la época, el *Correio Mercantil* tenía un formato grande y de cuatro páginas, conformado, en su gran mayoría por prevalecer el texto y tener pocas ilustraciones, la cuarta página del periódico, en general, se le dedicaba a los anuncios de tipo comercial como: remedios, libros, espectáculos teatrales, servicios, etcétera¹¹⁹.

A principios de la década de 1850, Brasil se encontraba con una situación política agitada debido a la prolongación de dos problemas que tenían su origen en la Independencia de 1822. Existían dos partidos políticos, el de los liberales llamados “luiza” y el de los conservadores denominados con el nombre “saquarema”¹²⁰, el cual, tenía el poder. La situación del país, era una monarquía parlamentaria, es decir, el emperador Pedro II tenía el cargo de Jefe de Estado y como primer ministro, actuaba como Jefe de Gobierno y a su vez era llamado presidente del Consejo de Ministros, dicho sistema, era copiado del sistema político inglés, es decir, una monarquía parlamentaria con dos partidos: uno conservador y otro liberal, la innovación o lo novedoso del sistema parlamentario brasileño, era que éste además de designar y nombrar al emperador como Jefe de estado, encarnaba el Poder moderador, el cual, tenía el derecho de intervenir en las diferencias entre los partidos políticos, así como de disolver los gabinetes y los ministerios cuando éste lo considerase necesario. En el año de 1848, el emperador Pedro II decidió modificar la política interna de Brasil, haciendo

¹¹⁹ Para desarrollar la biografía de Manuel Antonio de Almeida, consulté el texto de Massaud Moisés, *A literatura brasileira a través dos textos*, así como las biografías y los estudios introductorios de Mario de Andrade y de Mamede Mustafa Jarouche al libro *Memórias de um Sargento de Milicias*.

¹²⁰ Mamede Mustafa Jarouche, “Galhofa sem Melancolia: as Memórias num Mundo de Luizas e Saquaremas” en *Memórias de um Sargento de Milicias*, p. 15

uso del Poder Moderador al destituir al gabinete liberal, el cual, estaba en el poder desde 1844 y al convocar a la facción conservadora a formar un nuevo gabinete. El cargo de primer ministro, en dicha ocasión, le fue dado al Marqués de Olinda, quien formó un gabinete con ministros de su partido sin considerar a los políticos liberales y a sus aliados, los cuales, al verse desplazados de la vida política, se volcaron en contra del emperador, haciéndole críticas a través de los periódicos, en los que se criticaba de una forma violenta cualquier acto del gobierno conservador.

De 1848 a 1853, los liberales harán hincapié en lo que denominaban como un “regreissismo”, es decir, una alianza entre los portugueses que intentaban recuperar Brasil y la facción política de conservadores, que estaban de acuerdo con eso. Por utilizar en el periodismo, un tipo especial de papel, los conservadores eran denominados los “papeletas” y para atacarlos, se desarrolló un periódico denominado como *O desengano dos Papeletas*, cuyo redactor era, “O Brasileiro nato” quien acusaba a los portugueses de tener esclavizado a Brasil y a aquellos brasileños que apoyaban a la facción de conservadores, eran denominados “papeloes”.

De todos los periódicos aliados al partido liberal, tales como: - *O Grito Nacional*, *A Nácao*, *O Republico*, entre otros, *El Correio Mercantil* era el mejor estructurado y junto con el *Jornal do Comércio*, financiado por el gobierno, y el *Diário do Rio de Janeiro* (discretamente liberal) formaba una triada de los mejores diarios de la época. *El Correio Mercantil*, poseía un excelente equipo de redactores y era publicado todos los días, con excepción de las segundas ferias y contaba con más de dos mil lectores, que para la época, era un número considerable de personas que lo leían. Del año de 1851 a 1854, los domingos, el *Correio Mercantil*, sufrió una transformación, ocupando en la mayor parte del diario, una sección denominada “Pacotilha” y los sábados, el periódico desarrollaba en sus temas, un tono serio e intelectual, censurando y analizando los actos del gobierno; defendiendo los principios del Partido Liberal, atacando los del Partido Conservador y dando noticias de los actos cotidianos en la ciudad. Los domingos, la sección denominada “Pacotilha” desarrollaba todo el sentido humorístico. Había poesías criticando a la Cámara Municipal, insultos hacia los miembros del Partido Conservador a quienes llamaban idiotas, corruptos, etc. Todo en un sentido burlesco y de mofa, de sátira. Los artículos más serios, tenían un tono radical para la época en que se escribían. La sección “Pacotilha” no desperdiciaba la ocasión de ironizar y atacar a los portugueses, considerándolos, los grandes responsables del atraso de Brasil, para los

cuales, se les dedicó un estigma “naturais da terra que não nos viu nacer”¹²¹ (es decir Portugal) y que se traduce de la siguiente forma: “Naturales de una tierra que no los vio nacer”. Cabe destacar que la filiación del periódico estaba en contra de la esclavitud debido a que los liberales consideraban la esclavitud como algo atrasado, indigno de un país civilizado. Así pues, en resumidas cuentas, los puntos de vista del *Correio Mercantil* y de la sección “Pacotilha” eran los mismos, es decir que de lunes a sábado tenía un tono serio y los domingos un tono satírico y burlesco¹²². La sección “Pacotilha” tenía a su vez una subsección llama “Escritório da Pacotilha” en el cual, se divulgaba “noticias” sobre actos y situaciones que el periódico consideraba relevantes. Ahí el gerente “Carijó”, recibía quejas y mandaba por medio de sus auxiliares “Gregorio” o “Antonio” una réplica o censura a los transgresores. Tales noticias tenían un tono irónico y sarcástico, la mayor parte de ellas, inventadas y como una especie de juego para hacer críticas a la sociedad.

2.3.1 Una breve semblanza de la situación política y del *Correio Mercantil* y su contexto para la publicación de las *Memorias de un sargento de milicias*.

Ahora bien con el fin de definir la situación política del país en los años de publicación de las *Memorias de un sargento de milicias*, se presentará en este apartado una breve semblanza, ya que más adelante, en el apartado del contexto histórico de Brasil en las fechas de publicación de la obra, se hará un análisis más profundo de dicho contexto, con el fin de que los lectores puedan profundizar en el tema a tratar de la tesis.

A fines del año de 1852 se realizaron elecciones para la Cámara y el partido que ganase formaría el gobierno. Tanto el *Correio Mercantil* como “Pacotilha” participaron abiertamente en dicha campaña, que fue sumamente cerrada, con ofensas y provocaciones de ambas partes. Los liberales radicalizaron su discurso debido a que, éstos, fueron “masacrados” en aquellas elecciones. Las diferencias entre los liberales y los conservadores eran bastante grandes. Nacidos en el año de 1838, el partido liberal y el conservador tenían su origen remoto en los eventos que provocaron la abdicación de Pedro I, el 7 de abril de 1831 (en el primer reinado, entre 1822 y 1831, los grupos políticos se dividían en “patriotas”, “moderados”, “exaltados” y “revolucionarios”). En

¹²¹ Mamede Mustafa Jarouche, *op. cit.*, p. 18

¹²² A esta característica del periódico Mamede Mustafa la denomina de la siguiente forma “Duas faces da mesma moeda: durante a semana, era como O Dr. Jekyll; aos domingos, virava Mr. Hyde.” p. 20

la década de 1850, las primeras divergencias se referían a la Constitución. Los Liberales pedían la convocatoria por una Asamblea Constituyente, para ellos, esa constitución, fechada el 11 de diciembre de 1823 y publicada el 25 de marzo de 1824 presentaba características absolutistas y despóticas (se hablaba explícitamente del exceso de poder personal del emperador), y eso, en la opinión liberal, era intolerable, en contraposición a ello, los conservadores veían la constitución como algo adecuado. Paradójicamente, la Constitución elaborada por Pedro I, con ayuda de un consejo de diez personas tenía un tinte liberal, en este sentido los dos partidos alegaban odiar el despotismo, luchar por las causas grandes y útiles, desear el progreso y el desarrollo del país y amar las “Luzes” (es decir la promoción de la cultura); también se acusaban de formar “faccões áulicas” para burlar al joven emperador.

Derrotados en las elecciones de noviembre de 1852, los liberales y sus periódicos, empezaron a hacer una negociación con los conservadores. Fue en el año de 1853, tras una serie de acciones, reacciones y transacciones, cuando se efectuó un gran acuerdo llamado de “concilacáo”, patrocinado por el emperador, mediante el cual, Brasil entró en una fase de estabilidad, como lo llaman unos historiadores, o de estacionamiento político, que perduraría más de una década.

Fue en ese contexto, en la sección “Pacotilha”, en que se publicó por primera vez las *Memorias de un sargento de milicias*. Actualmente los críticos hacen referencia a que el trabajo era un folletín del “Pacotilha”, el cual, se define de la siguiente forma: 1) Un texto ficcional (“romance – folletín”) que se publicaba en capítulos semanales, en diarios o en periódicos, y cuya duración indeterminada podía ser de semanas o años. 2) Un texto en tono de crónica, no necesariamente ficcional, que abordaba asuntos diversos y que no continuaba necesariamente con la publicación numérica. Era una sección, más o menos independiente en relación al periódico¹²³.

Los folletines, originados en Francia en el siglo XIX, eran seguidos por los lectores, impulsando considerablemente la venta de los periódicos, proporcionando cuantiosas ganancias e los escritores como Eugene Sue y Alejandro Dumas. En ellos, se narraban historias de amor, suspenso y aventuras, así como enredos melodramáticos, en donde al final de cada capítulo, el autor introducía un elemento de sorpresa o complicación, que se resolvería en el capítulo siguiente.

¹²³ *Ibid.*, p. 28

En Brasil, los folletines también fueron un suceso importante, pese al índice de analfabetismo. En aquel tiempo, los periódicos brasileños vendían, mil, dos o hasta tres mil ejemplares diarios. Hasta la primera mitad del siglo pasado, la mayoría de los folletines publicados en los periódicos brasileños, eran traducidos del francés. Cuando un brasileño conseguía hacer un folletín, enteramente suyo (aunque, la mayor parte de ellos estaban basados en modelos franceses) era considerado una hazaña digna de registro y aplauso.

En el caso de las *Memorias de un sargento de milicias* hay elementos típicos de un folletín seriado: eran capítulos publicados semanalmente, relacionados y elaborados de tal forma que el lector se sintiera atraído por la trama de la historia. Por otro lado, las *Memorias de un sargento de milicias*, como ya se había señalado, fueron publicadas en un periodo de campaña electoral y dentro de la organización y la ideología política liberal que el *Correio Mercantil* tenía. Se sabe que la utilización del humor y comicidad en los panfletos políticos no era extraña en aquel periodo, el cual, tenía su origen en el Primer reinado y perduraría hasta la Regencia en la década de 1830 y se extenderá por la décadas de 1840 y 1850 del Segundo Reinado. Habitualmente los adversarios políticos se atacaban a través de panfletos cómicos y satíricos, en los que se acusaban de idiotas, ladrones, asesinos, etcétera.

En lo que se refiere al contexto de las *Memorias de un sargento de milicias*, la narración de la historia, no presenta un sentido partidista, gran parte de su contenido hace una crítica a los sistemas judiciales, educativos, religiosos, a los inmigrantes portugueses, así como a la mayoría de los personajes, que en general no tienen educación. En ese sentido las *Memorias de un sargento de milicias* constituyen una sátira social por medio de la cual se criticaba a la sociedad contemporánea y la cual, se abordará en capítulos posteriores.

Además de la publicación de las *Memorias de un sargento de milicias*, Manuel Antonio de Almeida escribió por encomienda un drama lírico titulado *Dois amores* en el año de 1861, desempeñó actividades de profesor en la universidad de Friburgo y en la universidad de Río. De su desempeño político fue candidato a diputado con el apoyo de Joao de Almeida Pereira. En la mañana del 28 de noviembre de 1861 fallece en el naufragio del barco Hermes al ir al encuentro con Almeida Pereira.

2.4 La capa superficial de los datos. La evolución del cuadro de costumbres a la ficción

Ahora bien tras haber hecho un breve resumen de la obra, así como una breve síntesis de la biografía y el contexto histórico del autor a analizar, definiremos los conceptos trabajados en el siguiente orden. El primer punto a analizar será, dentro de la novela, el “cuadro de costumbres” o lo que denomina Antonio Candido como: “la capa superficial de los datos”. Esta capa superficial de los datos nos describe escenas, situaciones y costumbres que narran la vida cotidiana dentro de la obra. De acuerdo con esto ¿Por qué llamar capa superficial de los datos? ¿Por qué utilizar o definir, dentro de la obra, el cuadro de costumbres? Bien, para responder a estas preguntas utilizaremos lo que Ignacio Luzán define en su obra, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, como costumbres.

Todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y la que más coopera a la política es la moral, cuyos preceptos ordenan las costumbres y dirigen los ánimos y la bienaventuranza eterna y temporal.¹²⁴

Las costumbres son parte de la construcción poética, la cual, tiene como función según Ignacio Luzán, el construir políticamente un mensaje. En este sentido, las costumbres, serán una imitación, tanto de los actos que deben repetirse dentro del orden moral y político, como de la imagen que un creador representa, con el fin de definir las buenas de las malas acciones a través de sus personajes. Ahora bien, al definir el cuadro de costumbres ¿A qué nos referimos? a que la naturaleza va a ser representada a través de las imágenes, con el fin de aleccionar a quien las entienda, observe y lea.

[...] es menester no sólo iluminar el entendimiento con la luz de lo verdadero e imponerle a lo bueno y a lo justo, más también es preciso ganar la voluntad y moverla a practicar lo verdadero ya aprendido y lo justo ya conocido.¹²⁵

La luz de lo verdadero, o la representación de la naturaleza a través de las costumbres, será esta primera capa en la novela, según Antonio Candido, en donde se hace una representación de cuadros, o estampas, en donde predomina la inamovilidad del espacio a través de dichas pinturas o cuadros representados.

Al anoecer, sentado junto a la puerta del negocio, vio de lejos al comienzo de la calle, una procesión alumbrada por la luz de las linternas y antorchas, y oyó a varios curas rezando; se estremeció de alegría y se puso en pie de un salto. Era la procesión del Buen Jesús. Hace muy poco tiempo existían aún en

¹²⁴ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 106

¹²⁵ *Ibid.*, p. 106

ciertas calles de esta ciudad, cruces negras clavadas en las paredes, de trecho en trecho. Los miércoles y otros días de la semana, del Buen Jesús y de otras iglesias salía una especie de procesión compuesta de algunos sacerdotes llevando cruces, miembros de algunas hermandades que llevaban linternas, y mucha gente del pueblo; los curas rezaban y la multitud acompañaba la oración. Ante cada cruz la comitiva se paraba, se arrodillaban todos y oraban durante mucho tiempo.¹²⁶

La manera en que el autor desarrolla la pintura de una procesión, nos permite identificar la representación de las costumbres, el orden moral que la sociedad sigue, el orden político en donde se manifiesta la buena conducta, la buena moral, representada a través de una imagen, en la cual, la representación de una festividad religiosa nos permite entender esa dimensión política de la poética ya definida por Ignacio Luzán.

Cuando el poeta en la épica o trágica poesía imita la naturaleza en lo universal, formando una imagen de los hombres, no como regularmente son en sí, sino como deben ser, según la idea más perfecta, es cierto que los más de los hombres (que de ordinario no tocan en los extremos del vicio o de la virtud) no verán representado allí su retrato, ni se podrán aprovechar de esta imitación como de un espejo que les acuerde sus defectos; pero si verán un dechado y un ejemplar perfecto, en cuyo cotejo puedan examinar sus mismos vicios y virtudes, y apurar cuánto distan éstas de la perfección, y cuánto se acercan aquellos al extremo.¹²⁷

Si bien Ignacio de Luzán hace referencia a las actitudes heroicas como modelos de conducta y de costumbres a seguir o a imitar, de la misma forma, la representación de las costumbres nos permite entender, dentro de la creación poética, un orden. El cuadro nos presenta una conducta, es decir, la conducta de la sociedad que sigue la procesión, en donde el respeto de una festividad religiosa pone de manifiesto este orden descrito, este modelo o conducta a seguir.

Un día de procesión fue siempre en esta ciudad un día de gran fiesta, de gran despliegue, de movimiento y agitación; [...] se llenaban las calles del pueblo, especialmente de mujeres de mantilla; se adornaban las casas, se colgaban de las ventanas magníficas colchas de sedas de damasco de todos los colores, y se armaban tablados en todas las esquinas. Es casi todo lo que aún hoy se practica, pero en mucho mayor escala y grandeza, porque era hecho por fe, como dicen las viejas de esa época.¹²⁸

La representación de una festividad además de mostrarnos un modelo de conducta, de la misma forma, y a través de la poética, nos remite a un punto esencial para entender el

¹²⁶ Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un Sargento de Milicias*, p.16

¹²⁷ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 105

¹²⁸ Manuel Antonio de Almeida, *op. cit.*, p. 68

concepto “cuadro de costumbres”, el cual, es la verosimilitud. La verosimilitud de lo que se representa a través de la poética, es una imitación, justa, precisa, que no rebase los límites de lo verosímil, para que con esto, la imitación de las costumbres tenga una utilidad, es decir, el representar la naturaleza de manera real, tangible, creíble.

Las llamadas Bahianas no usaban vestidos; traían solamente faldas prendidas a la cintura y que llegaban un poco más abajo de la media pierna, todas ellas adornadas con magníficos encajes; de la cintura para arriba apenas traían una finísima camisa cuyo cuello y mangas también estaban adornados por encajes; en el cuello se ponían un cordón de oro o un collar de corales, el de los más pobres era de ostras; adornaban la cabeza con un especie de turbante, al que llamaban *trunfas*, formado por un gran pañuelo blanco, muy tieso y almidonado, calzaban una chinelas de tacón alto y tan pequeñas, que apenas contenían los dedos de los pies [...] y además de todo esto se envolvían graciosamente en una capa de paño negro, dejando afuera los brazos adornados de argollas de metal simulando pulseras.¹²⁹

Para Ignacio de Luzán habrá dos conceptos para entender una concepción poética. El primer concepto, el cual se define como Icástica, tiene por objeto el imitar las acciones y las cosas que existen en la naturaleza, es decir, a través de la Icástica, se desarrolla la percepción o imitación verosímil del mundo. El segundo concepto, definido como Fantástica, es la invención de nuevas cosas, no sucedidas dentro de la historia, pero que dentro de una concepción poética, es posible que sucedan. Ambos conceptos son necesarios para entender lo que hasta ahora se ha definido, dentro del primer plano señalado por Antonio Candido, como el cuadro de costumbres. En este sentido las citas de la obra, que son la primera parte del libro, nos revelan esa primera capa, en donde el cuadro de costumbres, conforma parte de la unidad poética de la obra.

Y como de la *icástica* es objeto la verdad, así de la *fantástica* lo es la ficción; al modo que la pintura, o representa a algún hombre como es, lo que propiamente se llama retratar, o le forma de su idea y capricho, según lo verosímil.¹³⁰

Esta primera capa superficial de los datos, es en donde podemos entender la primera evolución, el primer movimiento de la estructura de la obra, ya que en ella la representación veraz, fidedigna de las costumbres, nos permite entender la construcción de una pintura, en apariencia, y en primer plano o primera capa, inamovible, en donde se darán los primeros atisbos o movimientos entre dos polos, entre el polo del orden y el

¹²⁹ *Ibid.*, p. 69

¹³⁰ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p.103

polo del desorden a partir de la representación de una imagen fidedigna, que revela las costumbres, el orden moral, el respeto a los deberes, podríamos decir, cívicos, religiosos, en donde la sociedad, en su conjunto al ser representada por el autor, está en el plano del orden estético y poético.

[...] salían por la ciudad un grupo de niños, todos entre 9 y 11 años, caprichosamente vestidos a la pastora; zapatos de color rosa, medias blancas, calzón del color de los zapatos, fajas en la cintura, camisa blanca de cuello blanco y caído, sombrero de paja de anchas alas, o forrado de seda, todo esto adornado con guirnaldas de flores, [...] Cada uno de estos niños llevaba un instrumento pastoril en el cual tocaban; pandero, guitarra y tamboril. Caminaban formando un cuadrado, en medio del cual iba el llamado emperador del Divino, acompañados por una música de barberos, y precedidos y cercados por una chusma de hermanos con hopa, llevando banderas rojas y otros emblemas.¹³¹

Con esta cita cerramos este primer apartado del análisis, en donde hemos definido el primer plano, o la capa superficial de los datos que conforman el cuadro de costumbres en la novela.

Ahora bien el segundo plano definido por Antonio Candido nos remite a definir en la novela de Manuel Antonio de Almeida a los personajes, los cuales, pasan de ser una colección de tipos curiosos para definirse como personajes mucho más complejos, insertos en los polos del orden y del desorden. ¿Por qué la obra deja de ser una colección de tipos curiosos, o un cuadro de costumbres, para convertirse en novela? Bien, en su texto “The Lady of situations (Apunte sobre un ensayo de Antonio Candido)”, Jorge Ruedas de la Serna, desarrolla un análisis de la novela *Memorias de un Sargento de Milicias* a partir de tres puntos. En primer lugar la definición del personaje, en donde hace una distinción entre el pícaro y el malandro, para con ello establecer la relación del mismo con la trama de la obra. En segundo lugar, y tomando en consideración la trama de la obra o los hechos que se narran, la relación entre el personaje y los conceptos del bien y del mal como parte de dicho análisis. Y en tercer lugar la definición de la novela a través de los dos puntos señalados anteriormente, en

¹³¹ Manuel Antonio de Almeida, *op. cit.*, p. 78

donde la obra de Manuel Antonio de Almeida pasa y trasciende el cuadro de costumbres para convertirse en novela, en una ficción mucho más compleja y única.

Cuando en el análisis de Antonio Candido y de Jorge Ruedas de la Serna, se hace mención de un segundo plano en la obra de Almeida, más allá de una colección de tipo curiosos ¿A qué nos referimos con esto? Bien el tipo literario será definido de la siguiente forma:

Es un modelo de personaje que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados y reconocidos por los lectores o el público espectador como peculiares de un 'rol' ya conformados por la tradición. El *tipo* enmarca figuras representativas de grupos sociales reducidos, a los que se caracteriza por un rasgo psicológico o moral (p.e., el avaro, el seductor, el fanfarrón), una actividad (el buldero, el aguador, el *milles gloriosus*), o un medio social (el pícaro, el bandido), etc. La literatura costumbrista del siglo XIX presenta un elenco de tipos característicos de la época: el conspirador, el lechuguino, el vendedor ambulante, el juntero, el cofrade, etc.¹³²

El tipo literario como tal, estará prefijado por una actividad, tendrá características particulares que nos permitirán reconocerlo, distinguirlo, marcarlo, enjuiciarlo. No tendrá una mayor profundidad que el ser, simplemente, el representante de una actividad o de un gesto psicológico determinado. Ahora bien ¿Por qué la novela de Manuel Antonio de Almeida trasciende, a través de sus personajes, a los tipos literarios y la estética del costumbrismo? En base al análisis de Jorge Ruedas de la Serna podemos entender lo siguiente. En primer lugar, que la obra, por su estética no puede ser ni una sátira, ni una novela realista¹³³, ni costumbrista por lo siguiente:

Esta obra no es una sátira, no obstante su evidente carácter paródico; tampoco una novela realista y no es igualmente una novela costumbrista típica. No hay modelos edificantes, ni las conductas de los personajes buscan reformar al lector.¹³⁴

Es decir la obra, por sí misma, no nos habla de un ejemplo, o de la conducta moral, o del castigo que los personajes, por su misma conducta, deben recibir. Los personajes, desde esta óptica, estarán tanto en el polo del desorden, como en el polo del orden, lo

¹³² Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, p. 1041

¹³³ Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de Términos Literarios*, definirá el realismo de la siguiente forma: “[...] categoría estética o rasgo de las obras literarias, consistente en su referencia o vinculación con la realidad, imitada o representada en ellas. [...] una escuela literaria, cuyo ideario se centraba en la concepción del arte como representación exacta de la realidad a través de una observación minuciosa, desapasionada, impersonal y objetiva de la misma.”pp. 900-902

¹³⁴ Jorge Ruedas de la Serna, “The Lady of situations (Apunte sobre un ensayo de Antonio Candido)” en *Armas y Letras*, p. 45

cual, nos permitirá ver en los mismos, no una colección de tipos, sino personajes complejos y logrados, los cuales, al estar en ambos polos, desarrollarán una complejidad mayor a través de la narración.

Quando pensamos en el personaje de una novela, pensamos simultáneamente en la trama de la obra, en los problemas en que se complica, en la línea del destino que le ha trazado el novelista para un lapso futuro y en el ambiente en que se desenvuelve.¹³⁵

Jorge Ruedas de la Serna ilustrará esta oposición del orden y del desorden a través del ejemplo de un personaje; Vidigal.

Vidigal, como ya se ha señalado en el resumen de la obra, es la figura que representa el orden, quien enjuicia y persigue, sin conmiseración alguna, a aquellos que se salen de las normas y de la buena conducta que se debe seguir. Más así como Vidigal puede ser el representante, el polo extremo del orden, de la misma forma puede formar parte del desorden, de manera paradójica y de la misma forma, sustancial para entender esto como eje de la obra, ya que en la parte final de la obra, y al querer castigar a Leonardo Pataca (Hijo), éste accede a perdonarlo, cuando una mujer, llamada María Sonriente (un antiguo amor de Vidigal), lo seduce mientras él, Vidigal, se encuentra con la casaca militar puesta y sin los pantalones. Ahora bien este giro entre los dos polos, es el sustrato esencial de la obra, es lo que le permite diferenciarse de una obra costumbrista, aleccionadora, en donde hay una recompensa y un castigo, un cuadro bien elaborado de la naturaleza, inmutable y perfecta.

Y esto se ve con claridad en la figura del Mayor Vidigal, que realmente existió, pero que al ser transportado a la ficción y sometido a la misma dialéctica que organiza el libro, adquiere verosimilitud, convirtiéndose en un personaje literario, ya no plano como se le vería en la historia policíaca de Río de Janeiro, sino esférico y enigmático, y por eso, paradójicamente, más real.¹³⁶

El personaje Vidigal, como lo señala Jorge Ruedas de la Serna, dejará de ser un tipo curioso o plano y será un personaje esférico¹³⁷, inserto en una trama, en la que el orden

¹³⁵ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 48

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49

¹³⁷ E. M. Forster, en su libro *Aspectos de la novela*, definirá el concepto de personaje plano y personaje redondo o esférico. El personaje plano será definido de la siguiente forma: "Para un autor es una ventaja el poder dar un golpe con todas sus fuerzas, y los personajes planos resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente, [...]"p. 75. El personaje redondo o esférico será definido de la siguiente forma: "La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. [...] Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida – de la vida en las páginas de un libro-."p. 84.

y el desorden conforman parte de la ficcionalidad. Ahora bien al tomar como ejemplo al Mayor Vidigal, de la misma forma podemos centrarnos en los personajes de la novela y en lo que se ha definido como los pares antitéticos¹³⁸ en los mismos personajes ¿A qué nos referimos con esto?

En primer lugar a las oposiciones entre los personajes, por ejemplo, entre Leonardo Pataca (Hijo), quien vive en el desorden y en la fiesta y Vidigal, quien representa el orden y quien a su vez, persigue a Leonardo; o entre Luisita y Vidiña, ambas como parte, la primera de la festividad y el desorden, y la segunda como parte de la representación de lo que una familia debe formar; o entre La gitana y María de la Hortaliza, frente a Chiquita, quien le dará a Leonardo Pataca (Padre), la estabilidad de una familia, a diferencia de las dos anteriores, quienes le abandonarán sin remordimiento alguno; o entre la oposición clara y distante, entre Leonardo Pataca (Hijo) y Leonardo Pataca (Padre), el primero, cuyo origen fue un pisotón y un pellizcón, quien, al crecer, rompía los papeles del padre o deformaba su sombrero; y el segundo, quien pese a que le abandona, le recibe cuando queda desahuciado y sin su padrino; o para terminar, de forma breve, esta síntesis de pares antitéticos, entre Leonardo Pataca (Padre) quien abandona a su hijo, y el Padrino, quien humana y abnegadamente acoge a su ahijado, pese a que éste es descrito como un malandro desde su infancia.

Por ser una historia narrada en tercera persona, el autor pudo caracterizar a cada uno de los personajes, cambiando continuamente de foco, y eso hizo que se diluyeran las veleidades de toda esa comunidad. Así el malandraje no es privativo de Leonardo, sino patrimonio de todos. El malandraje es el sustrato social dominante, es el desorden, pero es también condición necesaria para el buen funcionamiento del orden.¹³⁹

Esta unión entre pares antitéticos, es lo que nos permite entender en la misma, una dimensión mucho más compleja que la mera representación de un cuadro de costumbres. Desde esta óptica el primer plano está trascendido, aunque, de forma paradójica, forma parte de la novela al ser el primer nivel, o el primer estrato en el que se fundamenta una mayor complejidad, el cual conformará éste segundo nivel, en donde

¹³⁸ Por el concepto antitético vamos a entender lo siguiente. José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* definirá el concepto de tesis de la siguiente forma: “[...] acción de «poner» una doctrina, un principio, una proposición. [...] conjunto de proposiciones afirmadas teóricamente.”p. 3485. Ahora bien, el concepto, o la definición antitético se define de la siguiente forma: “[...] Fichte habla de «procedimiento antitético» (*antithetisches verfahren*) y de «procedimiento sintético» (*synthetisches verfahren*) [...] de «unificación de opuestos» [...] de «actividad antitética» y en general, de «síntesis de opuestos» los cuales han sido a su vez, «puestos» y «contrapuestos», siendo la posición la tesis y la contraposición la antítesis.”pp. 3486-3487

¹³⁹ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 49

los tipos curiosos, o planos, dan un giro evolutivo, para ser esféricos dentro de los planos móviles del orden y del desorden.

Ahora bien, el tercer punto con el cual cerramos el análisis de la obra, de acuerdo al método que desarrolla Antonio Candido, nos remite a tres puntos. En primer lugar a la definición del personaje, en donde se define al malandro y se diferencia de los personajes planos, para ser esféricos. En segundo lugar, a definir los hechos que conforman a la novela, es decir las acciones en donde gira el polo del orden y del desorden. Y en tercer lugar a definir el proceso narrativo, en donde la ficción será la parte que definirá a la obra de Manuel Antonio de Almeida como una novela, en la cual, se conjuntan los elementos anteriores como parte de la unidad estética de la obra.

Al referirnos al personaje, o al análisis del mismo, tomaremos como punto de partida a uno de los personajes principales, es decir, Leonardo Pataca (Hijo). Leonardo Pataca (Hijo) tiene su origen en el plano del desorden, ¿a que nos referimos con esto? A que desde la cuna, desde el nacimiento, desde su génesis narrativo, el personaje nace destinado a irrumpir o a evolucionar en los dos planos que se han señalado.

En cuanto pudo caminar y hablar se volvió un flagelo; quebraba y rompía todo lo que caía en sus manos. Tenía una decidida pasión por el sombrero de picos de Leonardo; si éste lo dejaba por olvido en algún lugar a su alcance, lo tomaba inmediatamente, desempolvaba con él todos los muebles, lo ponía dentro de todo lo que encontraba, lo refregaba contra una pared, y terminaba barriendo con él la casa; hasta que María, exasperada por lo que aquello le iba a costar a sus oídos y tal vez a su espalda le arrancaba de las manos la infeliz víctima. Era, además de travieso, goloso; cuando no estaba cometiendo travesuras, comía.¹⁴⁰

Ahora bien, conforme avanza la trama de la obra el personaje gira o evoluciona en los dos planos, es decir, deja de ser simplemente la construcción de un tipo literario, para poseer una movilidad, dentro de la narración, en el plano del orden y del desorden.

El pequeño, mientras se sintió novato en casa del padrino, se portó con toda seriedad y gravedad; pero apenas fue tomando más familiaridad, comenzó a hacer de las suyas. A pesar de esto, recibió del padrino mayor afecto, que fue aumentando día a día y que en poco tiempo llegó a convertirse en un cariño ciego y apasionado. Hasta en las propias travesuras del niño, la mayor parte de las veces malignas, encontraba el buen hombre mucha gracia.¹⁴¹

¹⁴⁰ Manuel Antonio de Almeida, *op. cit.*, p. 8

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 14

Al ser abandonado por sus padres, Leonardo Pataca (Hijo) es acogido por su padrino, el cual le protege como si fuese su hijo. En esta primera escena, en donde se describe el abandono por parte de los padres, se le da al personaje Leonardo Pataca (Hijo) la primera pauta para introducirlo en el ámbito del orden, es decir, mientras no conoce el espacio que habita, a diferencia del anterior, no puede hacer travesuras, no puede girar en el plano del desorden, debe estar quieto, a la expectativa de los acontecimientos, para después de ello, iniciar los giros que le corresponderán dentro de la narración, ya como un malandro formado.

Ahora bien, como parte de la evolución del personaje, entre dos polos antitéticos, es importante señalar lo siguiente. El padrino será descrito como un eje entre el polo del orden y del desorden ¿A qué nos referimos con esto? A que El padrino querrá darle a su ahijado un futuro prometedor, deseará verlo convertido en un hombre que viva de una profesión que le permita vivir con holgura y sin mayor esfuerzo, pero, en oposición a estas ideas, el personaje Leonardo Pataca (Hijo), siempre se opondrá a ellas. En este sentido, El padrino, será un eje entre dos polos, es decir el punto medio, móvil, entre el orden y el desorden.

-Muchacho, ven acá, estás convirtiéndote en un hombre (tenía nueve años); es necesario que aprendas algunas cosas para que algún día te conviertas en alguien; del lunes en adelante (era miércoles) comenzaré a enseñarte el abecedario. Hártate de travesuras por el resto de esta semana. El niño escuchó este discurso medio admirado y medio disgustado y respondió: -Entonces ¿yo no iré más al huerto ni jugaré más en la puerta? – Solo los domingos, cuando volvamos de misa. – Pero a mi no me gusta la misa.¹⁴²

En este diálogo se pone de manifiesto lo que se ha señalado, es decir, el eje del orden, representado a través del padrino y el del desorden, manifestado en las acciones de Leonardo Pataca (Hijo), el cual, al saber que formará parte del polo del orden, será para él, causa de oposición al mismo. Ahora bien, cuando inicia la educación de Leonardo, se iniciará en esta parte de la descripción, el giro o las evoluciones entre ambos polos, ya que al personaje se le describe como reticente a la escuela, a la educación a la disciplina que la instrucción da.

El lunes volvió el niño armado del correspondiente portafolios al hombro, su pizarra de escribir y su tintero de hueso; el padrino lo acompañó hasta la puerta. Ya en ese día se portó de tal manera que el maestro no se pudo contener de darle cuatro palmetazos, lo que le hizo perder todo el entusiasmo

¹⁴² *Ibid.*, p. 16

con el cual había entrado: le declaró desde ese instante la guerra viva a la escuela.¹⁴³

Esta descripción nos permite entender los conceptos que hasta ahora hemos manejado, en donde los polos del orden y del desorden, son entendidos a partir de la movilidad de los personajes. En lo que se refiere a la primera parte de la novela, ésta será la introducción para entender el paso de los tipos curiosos o literarios, a la trascendencia del personaje esférico a través de las acciones. Si bien en la primera parte de la obra, hay una descripción puntual, fidedigna, colorida, de las costumbres de la sociedad representada por el autor, dentro de la misma obra, a través de los personajes, se desarrolla la extrapolación entre los pares antitéticos que ya se han señalado. Ahora bien, la segunda parte de la obra, ya nos habla de un juego de oposiciones, ya no entre maestro y alumno, o entre tutor e hijo, sino entre autoridades en donde la figura de Vidigal, al igual que la de Leonardo Pataca (Padre) marcarán de una forma mucho más clara y definida esta serie de evoluciones entre el orden y del desorden.

-Pedazo de sinvergüenza... piensas que esto aquí es como la casa de tu padrino de donde saliste...aquí quiero mucho respeto para todos...de lo contrario...si ya una vez te día un puntapié que por muchos años te hizo andar fuera, ahora te doy otro que te pone lejos de aquí para siempre.¹⁴⁴

El enfrentamiento entre el padre y el hijo, manifiestan los pare antitéticos, por una parte, la descripción de Leonardo Pataca (Padre) casado, con una hija, dentro del orden, con una mujer, que a diferencia de la gitana y de la madre de Leonardo Pataca (Hijo), no le abandonará, y con la cual, formará una familia, una estabilidad, las normas y las reglas del orden. A diferencia de Leonardo Pataca (Hijo) quien llega a casa de su padre tras la muerte de su padrino, con un futuro incierto, fuera del orden, a quien una profesión o el rigor del trabajo no le han marcado dentro de las normas sociales. Ahora bien, de la misma forma en que Leonardo Pataca (Padre) es un personaje antitético para Leonardo Pataca (Hijo), de la misma forma, y al igual que lo será el maestro de escuela para Leonardo Pataca (Hijo), Vidigal jugará un papel importante en esta serie de evoluciones que el personaje tiene.

En el momento en que iba trasponiendo el umbral del portón, retrocedió repentinamente y ya se iba a disparar a la carrera cuando una mano delgada pero vigorosa lo detuvo agarrándolo por el cuello de la chaqueta: era la mano del

¹⁴³ *Ibid.*, p. 50

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 118

mayor Vidigal con quien había tropezado al querer entrar y de quien pretendía huir. Viendo que le sería inútil cualquier tentativa, porque allí cerca había guardias, Leonardo se resignó.¹⁴⁵

Al ser Leonardo Pataca (Hijo) un malandro en el polo del desorden, Vidigal será, al igual que el padrino, que Leonardo Pataca (Padre) y que el maestro de escuela, un eje que servirá para hacer entrar, dentro de las acciones descritas, al personaje Leonardo Pataca (Hijo) dentro del plano del orden. En este sentido, las acciones dentro de la narración, marcarán la evolución del personaje dentro de ambos polos, marcando con ello, la capacidad evolutiva del personaje, es decir, que entre los giros, los avances y los retrocesos que podemos imaginar en una danza, de la misma manera podemos pensar en la evolución que los personajes tienen, como una especie de giros que nos ponen de manifiesto una danza narrativa entre los polos y las categorías del orden y del desorden, antitéticos y dialécticos como parte de su misma unidad.

Atrapado por el mayor en la puerta de la cocina real, como se sabe fue conducido a un lugar seguro por él mismo en persona, de donde solo había salido para ser reclutado en el Regimiento Nuevo. Todos los batallones que había en la ciudad tenían una compañía de granaderos y, habiendo una vacante en la del Regimiento Nuevo, Leonardo fue elegido para cubrirla. Al enterarse de esto el mayor lo reclamó para su servicio (porque era de esas compañías de granaderos que proporcionaba soldados para el servicio policial) pues como hombre de experiencia en aquellas cosas, había sentido que él sería un valioso auxiliar.¹⁴⁶

Dentro de los giros del orden y del desorden, el personaje Leonardo Pataca (Hijo), estará entre los dos polos, entre los dos puntos, en una constante intermitencia de evoluciones que le darán una plasticidad particular, es decir, que más allá de ser un modelo de conducta, un cuadro, o una representación moral, los personajes de la novela de Manuel Antonio de Almeida desarrollarán una movilidad particular, que no permitirá encuadrarlos o categorizarlos como parte de un ejemplo, o como parte de un cuadro o una imagen inamovible e imperturbable. Esto, de acuerdo al análisis de Jorge Ruedas de la Serna y de Antonio Candido, los convertirá en personajes enigmáticos, fuera de toda norma o categoría estética.

Efectivamente, padre e hijo materializan las dos caras del trickster: la estupidez, que al final se revela salvadora, y la astucia, que muchas veces termina en desastre, aunque provisoriamente. Bajo este aspecto, el alguacil

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.156

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 166

medio tonto que termina ordenadamente su vida y el hijo astuto que por poco se enreda en dificultades insalvables, serían una suerte de proyección invertida.¹⁴⁷

Paradójicamente, el enigma o la trascendencia de estos personajes, no sólo radica en su concepción esférica, sino en la trama de la novela, en la ficción que la misma representa, de una sociedad sin culpa, de una sociedad que se representa en la obra a través de un libre juego, en donde el castigo, regido por acciones y normas morales, pasa de lado frente a las acciones de los personajes, frente a la complejidad de caracterizar o categorizar una novela dentro de cánones determinados, en donde, si bien hay una influencia clara del costumbrismo, la misma lo trasciende cuando los personajes y sus acciones, dejan de ser ejemplos de conducta y de normas de moral, civiles o éticas. Podemos atrevernos a pensar que el autor, deja de ser juez inexorable, para revelar en su complejidad, los polos del orden y del desorden, del bien y del mal, de las buenas conductas y costumbres, frente a las malas conductas y las costumbres perniciosas, para revelarnos una complejidad a trasluz, difuminada, móvil y evolutiva como lo puede ser el giro o el movimiento de la danza.

Por lo que vimos, el principio moral de las *Memorias* parece ser, exactamente como los hechos narrados, una especie de balanceo entre el bien y el mal, compensados a cada instante uno por el otro sin que jamás aparezcan en estado puro. Parte de una idea de simetría o equivalencia que, en una sociedad medio caótica, restablece incesantemente la posición, por así decir, normal de cada personaje. Los extremos se anulan y la moral de los hechos es tan equilibrada como las relaciones entre los hombres.¹⁴⁸

La complejidad de la obra, es una representación de dos polos, de la condición de los hombres, más allá de una representación del “deber ser”, lo cual, nos revela la complejidad de la obra en tanto narración, ficción, construcción de personajes y libre juego entre dos polos. Si bien, en este análisis de la novela, la definición del concepto evolución, nos permitió definir la libertad de la obra, me parece pertinente el cerrar este capítulo con la reflexión de Jorge Ruedas de la Serna.

Figurémonos estos dos hemisferios como las aguas saladas y las aguas dulces –pensemos en las primeras como el horizonte del orden y en las segundas, del desorden-, aguas que naturalmente no se mezclan, aunque se puede dar entre

¹⁴⁷ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVI

¹⁴⁸ Antonio Candido, *Ibid.*, p. XXXIII

ambas un curioso intercambio osmótico, cuando la presión en una de ellas aumenta.¹⁴⁹

En el análisis que Jorge Ruedas de la Serna desarrolla, los polos del bien y del mal, del orden y del desorden, se ciernen sobre el personaje Vidigal, si bien en este capítulo hemos tomado como punto central del análisis al personaje Leonardo Pataca (Hijo), en el análisis que el autor desarrolla, nos permite entender de manera más clara esto, al tomar como punto de análisis a ese eje primordial del orden que es Vidigal y ponerlo fuera del mismo, cuando es seducido por un antiguo amor, siendo ridiculizado con su casaca militar y sin pantalones. En este sentido, en este punto, Vidigal y Leonardo Pataca (Hijo), quedan en el mismo plano, en donde Vidigal deja de ser el personaje que persigue el orden, quien trata de hacerlo respetar con su figura imperturbable, para ser parte de los mismos giros evolutivos de los demás, de Leonardo Patca (Padre) y su relación con María de la Hortaliza y la Gitana; que Leonardo Pataca (Hijo) y su relación con Luisa y con Vidiña; que El compadre y su amor incondicional hacia su ahijado, y el origen malévolo de su riqueza. Es en todo esto en donde entran los giros, las evoluciones, los movimientos de una danza entre dos polos, en conjunción, con el intercambio osmótico entre dos tipos de agua, que no se unen, que conforman cada una su propia naturaleza, más sin embargo se da ese intercambio curioso, osmótico, de dos presiones distintas.

¹⁴⁹ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 49

Capítulo III

Estático y evolutivo: la diferencia entre el cuadro de costumbres y los tipos literarios de la obra *Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo* de José Tomás de Cuéllar y el concepto de evolución de la dialéctica del malandraje

3.1 La definición del concepto “estático” y su relación con “orden/desorden” y “evolución”

Los conceptos orden/desorden y evolución nos permiten entender lo siguiente, si bien una obra puede tener una libertad y una composición de contradicciones que la tornen compleja y la enriquezcan, de la misma forma, una obra puede tener un equilibrio de ideas, de formas, de normas estéticas que le den un concierto y un orden, si bien en la novela *Memorias de un Sargento de Milicias* hay una serie de evoluciones que van del polo del orden al del desorden, en la obra *Los pollos* de José Tomás de Cuéllar se desarrolla un fenómeno en donde los personajes, los cuadros de costumbres, las ideas, son estáticos, no tienen esa movilidad o esa serie de evoluciones o involuciones que caracteriza a la obra de Almeida. Ahora bien, frente a esto, ¿Qué entendemos por estático? De acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española* la estática es una parte de la mecánica que estudia las leyes del equilibrio¹⁵⁰ y estático se define como aquello que permanece en un mismo estado, sin mudanzas en él¹⁵¹. Ahora bien, para entender con mayor profundidad estos conceptos los compararemos con las siguientes definiciones. Estática:

¹⁵⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, p. 993

¹⁵¹ *op. cit.*, p. 993

Parte de la mecánica en la que se estudian las configuraciones de equilibrio para las fuerzas aplicadas a los cuerpos. [...] El movimiento uniforme es un caso de equilibrio y caso particular suyo es el de reposo [...] Considerando energías diversas de las puramente mecánicas.[...] Fuerza estática: Principio de Arquímedes o de la palanca: Dos pesos o fuerzas iguales a los extremos de una palanca horizontal se mantienen en equilibrio. La presión en el apoyo O supuesto en el punto medio es doble en cada uno de los pesos en los extremos. [...] Estática química. Teoría del equilibrio de los campos en las combinaciones. [...] Estático [...] lo contrario a lo dinámico.¹⁵²

El concepto estático nos remite a la inmovilidad, al reposo, al equilibrio que un cuerpo determinado guarda, el cual, potencialmente, puede ser activo, más sin embargo, permanece inmóvil. Ahora bien, ¿Qué relación puede haber entre conceptos tales como potencia y acto? ¿Qué relación guardan con el concepto estático y evolución? Por acto vamos a definir lo siguiente:

Empezaremos considerándolos como un intento de explicación del movimiento [...] El movimiento como cambio en una realidad [...] el cambio sería ininteligible si no hubiese en el objeto que va a cambiar una potencia de cambiar. Su cambio es, en rigor, el paso de un estado de potencia o potencialidad a un estado de acto o actualidad. [...] El cambio puede ser entonces definido como sigue: es el llevar a cabo lo que existe potencialmente en cuanto existe potencialmente.¹⁵³

Por acto podemos entender movilidad, cambio, transformación, evolución, dinamismo, en contraposición a aquello que es inamovible, estático. El acto, nos permite entender el devenir constante, la evolución que conforma la identidad de un ser, de un hombre, de un ente que conforma a lo largo del tiempo, incluso en los actos más mínimos, su propia evolución y transformación en el mundo histórico del cual forma parte. Ahora bien, el concepto potencia nos permite entender lo siguiente:

En un sentido más general, las nociones de potencia y acto se aplican no solamente a los seres en movimiento, sino también a los seres que no están en movimiento. [...] Aún así, sin embargo, son varias las significaciones de 'potencia'. Sobre todo hay dos. Según una, la potencia es el poder que tiene una cosa de producir un cambio en otra cosa. Según otra, la potencia es la potencialidad residente en una cosa de pasar a otro estado. [...] Las potencias son de muchas especies: unas residen en los seres animados; otras, en lo inanimado; unas son racionales; otras, irracionales. Lo único que tienen en común es ese constituir una capacidad que puede ser activada.¹⁵⁴

¹⁵² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana*, p. 682-716

¹⁵³ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, pp. 53-54

¹⁵⁴ José Ferrater Mora, *op.cit.*, p. 2863

Ahora bien los conceptos “acto” y “potencia” son características que definen al ser y su trascendencia, en este sentido, Aristóteles en su libro *Metafísica* define “potencia” de la siguiente forma:

[...] el principio del movimiento o del cambio que se da en otro, o bien (en lo mismo que ha cambiado, pero) en tanto que otro: [...] En general, pues, se llama potencia o capacidad de una parte, el principio del cambio o del movimiento que se da en otro, o bien (en lo mismo que ha cambiado), pero en tanto que otro; [...] Se llaman, además, potencias todas aquellas cualidades poseídas por las cosas en cuya virtud éstas son totalmente impasibles o inmutables, o no se dejan cambiar fácilmente para peor.¹⁵⁵

La potencia será la posibilidad ser, la inamovilidad permanente, más, apta a la movilidad. Ahora bien, en oposición a “potencia”, “acto”, será la posibilidad de ser, la posibilidad de actuar y de pasar de la potencia al acto mismo, al ser:

Ahora bien, si no cabe afirmar tales, es evidente que potencia y acto son distintos [...] y, por tanto, cabe que algo pueda ser, pero no sea, y pueda no ser, pero sea. [...] Algo es posible o capaz cuando no resulta ningún imposible al realizarse en ello el acto cuya potencia o capacidad se dice que posee, [...] La palabra ‘acto’, vinculada a la realización plena, se ha extendido también a otras cosas, fundamentalmente a partir de los movimientos.¹⁵⁶

A su vez, en el libro *Física*, los conceptos acto y potencia se definen de la siguiente forma:

Las cosas –algunas solo en acto, otras en potencia y en acto- son o un «esto» o una cantidad o una cualidad y de la misma manera en las otras categorías de lo que es. En cuanto a las que son relativas a algo, se dicen según el exceso o el defecto, o según la actividad o la pasividad, o, en general, según su capacidad de mover o de ser movida; porque lo que puede mover es tal con respecto a lo que puede ser movido, y lo que puede ser movido es tal con respecto a lo que puede mover.¹⁵⁷

El movimiento será una parte sustancial para entender el concepto “acto” y para relacionar dicho concepto con la definición del concepto “evolución”, el cual, fue desarrollado en el segundo capítulo. Por acto entenderemos de manera concreta lo siguiente:

¹⁵⁵ Aristóteles, *Metafísica*, pp. 234 - 235

¹⁵⁶ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 369 - 370

¹⁵⁷ Aristóteles, *Física*, p. 177

Acto es, pues, que la cosa exista, pero no como decimos que existe en potencia, por ejemplo, el Hermes en la madera y la semirrecta en la recta entera [...] y el que sabe, pero no está ejercitando su saber, si es capaz de ejercitarlo. Lo otro, por su parte, (decimos que está) en acto. Lo que queremos decir queda aclarado por medio de la inducción a partir de los casos particulares, [...]: que en la relación en que se halla el que edifica respecto del que puede edificar se halla también el que está despierto respecto del que está dormido, y el que está viendo respecto del que tiene los ojos cerrados, pero tiene vista, y lo ya separado de la materia respecto de la materia, y lo ya elaborado respecto de lo que está aún sin elaborar.¹⁵⁸

En base a lo anterior podemos entender que la potencia es una contraposición a ese dinamismo, a la evolución o al cambio. La potencia representa el “poder ser”, el “poder crear” el “poder transformar”, más finalmente, el poder que se cierra y se queda en la inmovilidad, en la potencialidad de la inmovilidad, de la estaticidad, que permanece ahí potencialmente activa, potencialmente posible. En contraposición a la potencia, el acto nos remite al devenir, al constante devenir de un tiempo, de un ser, de una transformación, y con ello, me atrevo a hacer una relación con el concepto manejado en el segundo capítulo, con el concepto de evolución, a la manera de una danza que se transforma y recrea, que gira, avanza y retrocede, que es activa, que es acto, que es evolución y movimiento. En contraposición con esto, la potencia, la definición de potencia, podemos relacionarla con la definición de estático, es decir, con aquello que es inmóvil en apariencia, pero que a su vez, posee una fuerza que puede ser activada, pero que permanece ahí latente, en potencia de ser acto, pero no es, en potencia de ser activo, pero es pasiva, en potencia de evolucionar y de girar, pero que se queda ahí, inmóvil, en equilibrio constante, que no se rompe, que no se altera, que permanece ahí estático, constante, en potencia.

3.2 La descripción de *Los pollos* y su relación con los conceptos: estático/potencia y acto/evolución

¹⁵⁸ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 375 - 376

La obra de José Tomás de Cuéllar *Ensalada de Pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo*, tomada de la edición facsimilar de *La Ilustración potosina*, se divide en diecinueve capítulos, titulados de la siguiente forma: Capítulo I En el que el curioso lector se inicia en algunos misterios de la incubación de la raza; Capítulo III La pluma de los pollos se torna en negra y empiezan a cantar como gallos; Capítulo IV Los pollos anidan; Capítulo V Una nueva polla en un corral pone en alarma a toda la raza plumífera; Capítulo VI Apuntes para la monografía de las manos; Capítulo VII Los pollos desvelados; Capítulo VIII De cómo la ventura del pollo es flor de un día; Capítulo IX Donde se ve la precocidad golilla en el pollo tempranero; Capítulo X El lector se encuentra a los pollos y se entera de lo que les sucedió después de la cena en Fulcheri; Capítulo XI Los pollos clavan el pico; Capítulo XII Los pollos ante la ley; Capítulo XIII Historia natural de la polla: Metamorfosis; Capítulo XIV Entra en escena un gallo de pelea con buen espolón y buena cresta; Capítulo XV Un pollo frito; Capítulo XVI La justicia; Capítulo XVII La ensalada se sazona con pimienta y sal y se revuelve; Capítulo XVIII De cómo la mala suerte de los pollos no había cambiado, sino antes bien, se ennegrecía el horizonte; Capítulo XIX La justicia se encarga de seguir revolviendo la ensalada; Capítulo XX El autor ofrece la ensalada a sus lectores esperando su fallo y concluye.

La historia de esta novela se centra en la transformación de una familia conformada por el padre Don Jacobo Baca, su esposa Lola, y sus dos hijos Pedrito y Concha, los cuales, al ser abandonados por su padre por lanzarse a la revolución cambian sus vidas. Jacobo Baca, al lanzarse a las armas se encuentra con un grupo de forajidos que lo pondrán a prueba para ser parte de su grupo. La esposa busca otro hombre, que es el compadre o amigo de Jacobo Baca y los hijos, Pedrito y Concha, encuentran en la misma sociedad, seres que los corrompen y los llevan a buscar deleites y placeres a costa de su propia integridad. El inicio de la novela será el preludio de la manera en que se define el título de la misma “Los pollos”, un pollo es definido por el autor como un joven que no tiene ningún oficio y que por ello, no es productivo a la sociedad, el cual, solo busca el placer y el deleite en los alimentos, en el sexo y en la diversión sin preocuparse de nada mas. Cuando Jacobo Baca abandona a su familia, empieza lo que podríamos entender como el proceso de corrupción en sus hijos, ya que Pedrito busca a un amigo llamado Arturo, el cual, en voz del narrador, es un pollo formado; y su hermana Concha, de la misma forma que Pedrito, se verá seducida y corrompida por Arturo a través de galanterías y de un juego de seducción a través del cambio de hábitos, de vestimentas, de alimentación,

de formas y de estructura en su propio cuerpo. Arturo, será el personaje que introducirá y llevará a Pedrito por ese camino, quien le enseñara a beber, a pasarla bien sin el menor esfuerzo. En este proceso, se integrarán a la historia varios personajes, tanto femeninos como masculinos. Los personajes femeninos, Andrea, Lupe y Matilde, serán descritas como personajes, que al igual que Concha y Pedrito, fueron abandonadas y están en proceso de ser corrompidas, a diferencia de Matilde, quien es descrita como un personaje moralmente superior a los demás y quien auspiciará a Andrea, abandonada en un hospital, como Hermana de la Caridad. En el caso de los personajes masculinos, estos se definen de una forma plural, a que nos referimos con esto, a que hay grupos de pollos que forman parte del universo social descrito en la novela y que harán coros, darán vítores, o serán testigos y cómplices de crímenes. Dentro de ese mismo grupo de Pollos, destacarán Pío Blanco, Pío Prieto y Pepe, los cuales, tendrán una relación con Arturo y con Concha por ser ésta el objeto de deseo de Pepe, quien a su vez confrontará a Arturo por la misma. El desenlace de este enfrentamiento culmina con la muerte de Arturo en un duelo con Pepe, siendo testigos Pío Blanco, Pío Prieto y Pedrito, los cuales, al ver la situación no saben de que forma afrontarla, y Pepe decide ir ante las autoridades a confesar su crimen, al hacerlo se convierte en el centro de atención de todos los pollos, ya que esto, lo convertirá en héroe para los mismos. Concha a su vez, al quedar abandonada por Arturo buscará la forma de sobrevivir empeñando objetos de valor. En esta parte de la narración, entra la historia del General, el cual, al observar a Concha sola, decide seducirla, dicho personaje es descrito como un gallo, es decir la transformación completa del pollo, hombre maduro y con una buena posición económica quien a través de su poder y de su posición seduce a Concha y la corrompe. Pío Blanco y Pío Prieto, en la espera que tienen de Pepe, se enfrentan a las autoridades policiales, quienes al verlos vagar en un parque, deciden hacerlos parte de la leva, pero a través de la astucia de Pío Prieto, pueden salir de este trance en medio de la algarabía de los pollos. Al salir de la cárcel Pepe, Arturo, Pío Blanco y Pío Prieto, deciden ir a festejar a su amigo en compañía de Andrea y Lupe, en las afueras de la ciudad, al hacerlo, se encuentran con dos forajidos que los observan y quienes se les enfrentan con armas y les roban a Andrea, al enfrentarse a ellos, Pedrito descubre que uno de los forajidos es su padre Don Jacobo, el cual, le reprenderá por estar con sus amigos y lo hará parte de su grupo de forajidos. El final de la narración concluye con el desenlace de la muerte de Don Jacobo Baca colgado de un árbol y de su hijo como un asaltante temible, Pío Blanco y Pío Prieto como ladrones y plagiarios, Pepe como borracho y jugador, Concha

como prostituta al ser abandonada por el General, Andrea enferma en una cama de hospital y Matilde como Hermana de la Caridad que atiende a su amiga.

3.3 José Tomás de Cuellar y la *Ilustración Potosina*: el proyecto de una revista literaria a partir de la biografía¹⁵⁹ del autor.

Debido a que las biografías de ambos autores contrastan en períodos de tiempo, corto, en el caso de Manuel Antonio de Almeida; y largo, en el caso de Cuellar, debido a su longevidad, nos centraremos, de forma precisa, en los años de publicación de las obras, así como del tiempo en el que se publican, para centrarnos en los temas a tratar.

José Tomás de Cuellar nace en la Ciudad de México el 18 de septiembre de 1830. Realiza sus estudios en el Colegio de San Gregorio y en el de San Ildefonso, para ingresar, a la edad de 17 años, al H. Colegio Militar, en donde participó en la defensa del Castillo de Chapultepec. Su carrera como literato la inicia en el año de 1848 al hacer una composición leída en el primer aniversario del Liceo Hidalgo, como un homenaje a la defensa de Chapultepec. Hacia el año de 1850, es secretario del liceo Hidalgo, en donde participa en la conmemoración del aniversario de la Independencia, con el poema “Meditación”. En el año de 1852 colabora en publicaciones periódicas como el *Semanario de las Señoritas* y *La Ilustración Mexicana*. José Tomás de Cuellar, destacó en el ámbito teatral con obras tales como: *Deberes y sacrificios*, presentada en el año de 1855, una pastorela, presentada de forma particular y posteriormente en el Teatro Principal de la Ciudad de México en el año de 1864; *Natural y figura*, en donde hace una crítica al afrancesamiento de la época y por lo cual, Maximiliano la prohibió. En el año de 1867 funda la Compañía Dramática del Liceo Mexicano, a su vez, y por esas mismas fechas, planeó la publicación de una revista que llevase el nombre de la asociación: “El Liceo Mexicano. Enciclopedia Universal de Ciencias, Historia, Artes, Política, Novelas, Teatros, Poesías, Variedades, Modas, Anuncios. Esta publicación tiene por objeto promover en México el adelanto intelectual, por medio de la recompensa pecuniaria a los escritores.”¹⁶⁰. En septiembre de 1867 se dedica a escribir en *El Correo de México*, en donde ocupa el cargo de jefe de redacción y como tal, es

¹⁵⁹ Para hacer la referencia a la biografía de José Tomás de Cuellar, tomaremos en consideración el estudio preliminar y las notas de Belem Clark de Lara, quien desarrolla el estudio biográfico del autor en la edición facsimilar de *La Ilustración Potosina*.

¹⁶⁰ Belem Clark de Lara, “V. José Tomás de Cuellar. Semblanza biobibliográfica”, en *La Ilustración Potosina. Semanario de literatura, poesía, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos. 1869. por José Tomás de Cuellar y José María Flores Verdad*, p. 91

responsable de los artículos sin firma. Dicho cargo lo abandona y lo sustituye Ignacio Manuel Altamirano, posteriormente, el periódico deja de publicarse por razones políticas, el 14 de diciembre de ese mismo año. A partir del mes de noviembre, Luis G. Ortiz y Cuellar realizan reuniones semanales, con el fin de promover la literatura nacional. A dichas reuniones, se les daría el nombre de Veladas Literarias, en donde escritores de la época darían a conocer sus obras. José Tomás de Cuellar participa en ellas hasta la quinta velada, ya que posteriormente a ella, Cuellar se trasladará a San Luis Potosí, donde radicará entre los años de 1868 y 1870, en donde continuará con sus actividades como editor y como redactor del periódico *La Sombra de Zaragoza* y el *Boletín de la 3ª División* y publica *Cuentos del vivac* y *El pecado del siglo* en el año de 1869. *La Ilustración Potosina* se edita ese mismo año y en ella, aparece la novela *Ensalada de Pollos*, hasta julio de 1870, fecha en que se publica el último número de *La Ilustración Potosina* para dejar posteriormente San Luis.

3.3.1 *La Ilustración Potosina* y *Ensalada de pollos*: una breve semblanza política e histórica de sus publicaciones

En la primera mitad del siglo XIX, México se ve frente a una guerra civil que lo ha llevado a la bancarrota y a una anarquía en el poder. Dichas condiciones, marcan a la clase de intelectuales de los años cincuenta, los cuáles, hacen un intento por encontrar una salida a dicha situación. A su vez, este grupo se encontraba dividido en dos partidos: el conservador y el liberal, ambos, con principios opuestos y sin conciliación. El grupo conservador era encabezado por Lucas Alamán, quienes buscaban regresar al viejo orden español y vivir bajo el orden monárquico. En el caso del partido liberal, dirigido por Juárez, Melchor Ocampo y Miguel Lerdo de Tejada, negaba la tradición hispánica, indígena y católica, ya que consideraba que el camino a seguir era el de las libertades de trabajo, de comercio, de educación y de letras, la tolerancia de cultos y el quitarle el poder a la Iglesia y separarla del Estado; la creación de una democracia representativa electa por voto popular y por la división de poderes entre sí; la organización federalista del Estado; la reducción de la clase militar; la colonización de extranjeros en las fronteras; la aceptación de la pequeña propiedad; la implantación de la educación primaria gratuita bajo un sistema de enseñanza laico y métodos científicos. Y finalmente, el seguir, como prototipo de de progreso a los Estados Unidos.

Liberales y conservadores se encuentran en disputa, que en una primera fase dura tres años, dentro de los cuales, Miramón sube al poder con el apoyo de los liberales, el segundo año, representa la victoria de ambos bandos y Juárez promulga las Leyes de Reforma (15 de julio de 1859), la nacionalización de los bienes de la iglesia, el establecimiento del registro civil, el cierre de conventos y la supresión de las festividades religiosas. Posteriormente, en el año de 1861, los liberales toman la Ciudad de México y los conservadores buscan en Europa, el apoyo que les permita instalar el Segundo Imperio en México.

Debido a la precaria situación económica del gobierno liberal, se suspende el pago de la deuda exterior y sus intereses; ante esto, España, Francia e Inglaterra protestan y mediante la Convención de Londres se unen para intervenir a México y obtener el pago. Francia establece un pacto con el grupo conservador, oponiéndose a la expansión norteamericana. Las primeras tropas llegan a Veracruz entre diciembre de 1861 y enero de 1862. Posteriormente, el gobierno liberal establece el Pacto de la Soledad, con el cual, logra que los españoles e ingleses se retiren. Francia permanece en la país con el apoyo de los conservadores, quienes ofrecen la corona del Segundo Imperio Mexicano al archiduque Maximiliano de Habsburgo, quien logra mantenerse a la cabeza del gobierno conservador hasta el 15 de mayo de 1867, año en que se rinde cuando se le retira la ayuda económica de Napoleón III y es fusilado el 19 de junio de ese mismo año.

Posteriormente al triunfo del gobierno liberal, y como un objetivo primordial, se busca homogeneizar a México y ponerlo a la altura de las grandes naciones del mundo, bajo las normas de un orden y de la realidad de la época, todo esto, con el apoyo del programa liberal a cargo de dieciocho liberales cultos¹⁶¹. Las metas a alcanzar en el ámbito económico, eran el enriquecer al país con una red ferroviaria, así como el fomentar la agricultura y la industria.

Al entrar en la capital, el 15 de julio de 1867, Juárez inicia su gobierno con acciones tales como: el convocar a elecciones, la reducción del ejército, la elección de una Corte de Justicia, pese al descontento del pueblo, quien exige soluciones rápidas. En el caso de la prensa, ésta se convierte en un cuarto poder que llega a determinar las acciones del gobierno en muchos casos. Durante este periodo de gobierno, no se lleva a cabo

¹⁶¹ “Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, José María Iglesias, José María Lafragua, José María Castillo Velasco, José María Vigil, José María Mata, Juan José Baz, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, Ignacio Luis Vallarta, Antonio Martínez de Castro, Ezequiel Montes, Matías Romero, Francisco Zarco y Gabino Barreda -,” p. 27

ninguna iniciativa, con excepción del inicio de la construcción del ferrocarril México – Veracruz debido a la necesidad de comunicación comercial.

En el ámbito de las ideas, es importante señalar que la ideología que siguieron los liberales se centro en el positivismo de Augusto Comte, quien establece las bases y las exigencias del nuevo hombre, cifradas en el individualismo y la riqueza. Gabino Barreda, al haber sido alumno del mismo, plantea la reforma educativa, con la finalidad de la unión de grupo bajo los criterios del orden y el progreso. Su base es la razón, la cual impera para demostrar la verdad, y con ello, lograr la unidad de opinión.

En lo que se refiere al sentido artístico se logra la formación de la Academia de Ciencias y Literatura y entre las actividades del área de la literatura se llevan a cabo las Veladas Literarias y la innovación en las columnas de periódicos, en donde ya no se habla solamente de de asuntos políticos, sino que ahora ya se le dedica una parte a la creación literaria en todos sus géneros. Belem Clark de Lara señala dos fases dentro de las manifestaciones artísticas:

Durante la primera mitad del siglo XIX las manifestaciones artísticas estaban destinadas a la imitación de los clásicos españoles, empeñadas en cultivar de la ilustración, la precisión, la corrección y la pulcritud académicas. En la segunda mitad del siglo se pasa a las expresiones que buscan ya una mayor espontaneidad y prefieren la sinceridad a la retórica, dejándose ver los inicios de un segundo Romanticismo, que poco a poco irá cobrando fuerza en una creciente corriente nacionalista abanderada por Ignacio Manuel Altamirano.¹⁶²

Se busca, a partir de la literatura, dibujar los paisajes y revivir la historia, y bajo este panorama surge la *Ilustración Potosina*, para buscar la unificación social y la integración cultural nacional.

José Tomás de Cuellar, colaboró en varios periódicos como: *El Siglo XIX*, *El Laberinto*, *Las cosquillas*, *El Eco de Ambos mundos*, *El federalista*, *La Libertad*, etc. Del año de 1871 al de 1872 se publica *La Linterna Mágica* por Ignacio M. Cumplido. De 1872 a 1882 es Primer Secretario de la Legación Mexicana en Washington. Entre 1882 y 1883 escribe en el periódico *La Libertad* una serie de artículos titulados “Artículos ligeros”. En el año de 1886 publica *Baile y cochino*. Del año de 1887 a 1890 ocupa el cargo Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Cuellar perteneció a varias sociedades literarias y culturales. En el año de 1892 ingresa como miembro de la Real Academia Española. Fallece el 11 de febrero de 1894.

¹⁶² Belem Clark de Lara, *op. cit.*, p. 30

3.4 La relación entre: estático/potencia y acto/evolución en *Ensalada de Pollos* y *Memorias de un Sargento de Milicias*

¿Qué relación podemos encontrar entre los conceptos: estático/potencia, acto/evolución en la obra de José Tomás de Cuéllar y de Manuel Antonio de Almeida? En primer lugar el entender que es lo que la literatura representa para José Tomás de Cuéllar, es decir, cual es su función: “La literatura es, no sólo el termómetro de la civilización, sino el reflejo de la historia de los pueblos.”¹⁶³. Para Cuéllar la literatura tendrá una función, es decir, señalar el grado de civilización de un país, de una sociedad, la literatura será el instrumento, el termómetro como él lo señala, con el cual se puede entender la evolución, la civilidad, el progreso, al cual debe llegar un estado, una nación. En su ensayo titulado: “La literatura Nacional”, el autor hará un análisis de los aspectos más importantes de la historia de la literatura en la nación mexicana, con el fin de hacer entender al lector, cual es la función que el escritor tiene frente a la sociedad y que función tiene la literatura por ello.

Conmovida profundamente la sociedad por la revolución, en 1821 México aún no entraba de lleno en el goce de todas las ventajas conquistadas por la independencia: la política comenzó a llenarlo todo y a sembrar divisiones, odios y controversias: [...] Era necesario que México acabara de disipar las sombras del coloso dominador, interpuestas entre la nación joven y la ilustración europea; era preciso el libre curso de las ideas regeneradoras, la circulación de libros, la expansión libre de los colonos, la apreciación justa del bien conquistado y destruir las trascendentales consecuencias de la dominación, enseñoreada por tres siglos.¹⁶⁴

La literatura cumplirá una función, la de señalar el camino hacia la civilización, hacia la modernidad, hacia el progreso al cual debe llegar una sociedad, un estado, un país. La literatura señalará un camino, un orden, y a su vez, criticará las costumbres de una sociedad, señalará sus defectos, las fallas, aquello que no debe ser, aquello que se aleja del orden al cual se pretende llegar. Desde esa perspectiva la literatura, será para Cuéllar, el instrumento que servirá para medir ese orden, un solo orden, una sola crítica, un solo juicio, estático, inamovible, con una causa, y por ende con un efecto que nos

¹⁶³ José Tomás de Cuéllar, “La Literatura Nacional”, en Ana Elena Díaz Alejo y Belem Clark de Lara, *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, 1869, por José Tomás de Cuéllar y José María Flores Verdad*, p. 5

¹⁶⁴ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 12

permitirá entender, a través de las acciones de los personajes, aquello que no debe ser, aquello que no forma parte de una sociedad moderna, civilizada. |

A diferencia de las *Memorias de un Sargento de Milicias*, en donde hay una movilidad entre los polos del orden y del desorden, la obra *Los pollos*, será estática, es decir, no tendrá giros, no tendrá movimientos, no alterará o tendrá una movilidad entre dos polos, simplemente tendrá un solo movimiento, irá del orden al desorden, y del desorden al castigo, como la relación causa y efecto. Ahora bien ¿Por qué decir que la obra de José Tomás de Cuéllar es estática? Bien, en *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Ignacio de Luzán desarrollará las ideas estéticas que una obra debe tener para ser perfecta, para con ello, tener una funcionalidad política:

El poeta puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir sus lectores, ya en la moral, con máximas y sentencias graves, que siembra en sus versos; ya en la política, con los discursos de un ministro en una tragedia; ya en la milicia, con los razonamientos de un capitán en un poema épico; ya en la economía, con los avisos de un padre de familia en una comedia. [...] Lo que importa en esto es saber el cuando y el como, esto es, el tiempo oportuno y el modo poético con que se ha de envolver y disfrazar la instrucción.”¹⁶⁵

La obra debe ser funcional, debe aleccionar, mostrar, educar, moralizar, de tal manera que el lector se convenza de que aquello que el escritor señala o menciona es cierto, y para ello la obra debe tener un orden, una construcción estética que la haga verosímil, creíble. Desde esta perspectiva, los personajes de Cuéllar cumplirán una sola función, la de moralizar, la de señalar que está mal, que es aquello que no se debe de hacer. Su personaje “el pollo” nace en una familia, conformada estructuralmente por un padre (D. Jacobo Baca), la madre (Doña Lola) y los hijos (Concha y Pedrito), podemos plantear estructuralmente en la obra, que los personajes ya están hechos, es decir, conformados socialmente dentro de una sociedad que el autor representa. Este orden es manifiesto desde el principio, podríamos decir que es legítimo en cuanto a lo que una sociedad tradicional define. En el caso del concepto “sociedad tradicional” es importante señalar lo siguiente. Max Weber en su libro *Economía y sociedad*, define como la base fundamental de un estado a la familia, a través de lo que define como “comunidad doméstica” por ser esta la unidad mínima que conforma un estado y que por ende, representa al mismo:

¹⁶⁵ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 125

La comunidad doméstica [...] representa la ‘comunidad económica’ más universalmente extendida y abarca una acción comunitaria muy continuada e intensa. Es el fundamento primero de la piedad y de la autoridad, el fundamento de numerosas comunidades humanas fuera de ella. La ‘autoridad’ primeramente de los fuertes y después de la gente con experiencia, por consiguiente, de los hombres respecto de las mujeres y niños, de los aptos para la guerra y para el trabajo respecto de las mujeres y niños, de los aptos para la guerra y para el trabajo respecto de los ineptos, de los adultos respecto de los niños, de los viejos sobre los jóvenes. La ‘piedad’ de los sometidos a la autoridad respecto al que la encarna, como de aquéllos entre sí.¹⁶⁶

La comunidad doméstica definida por Max Weber, nos plantea la idea de una primera unidad, básica, que en sí encierra los preceptos de moral, de ética y de comportamiento que norma a los individuos que la conforman, lo cual, nos permite a su vez entender una estructura piramidal, en la cual, al romperse un eslabón, todas aquellas normas de ejemplaridad, de piedad y de respeto a la autoridad se ven fragmentadas en sus generaciones más jóvenes. Lo anterior se ve reflejado en la ficcionalidad de la obra a través de los personajes

Ahora bien, desde esta perspectiva, es decir, la de un personaje ya hecho, ya conformado, el autor concibe a su vez la idea del desorden, de un desorden particular, y al hacer mención de esto, nos referimos a que los personajes construidos ya son por sí mismos “inútiles” dentro del orden mismo.

D. Jacobo Baca es uno de los padres de familia de esos que hay muchos, sobre los que pesa una grave responsabilidad que no conocen, y que están haciendo un perjuicio trascendental de que no se dan cuenta. D. Jacobo sabe leer y escribir, por mas que en materias de gramática confiese él mismo que nunca se ha metido en camisa de once varas. Por lo demás no sabe hacer nada; razón por la cual buscó destino; y desesperando de no hallar quien comprendiera su mérito; pensó una cosa. Esta cosa la han pensado las nueve décimas partes de los hombres inútiles que hay en el país. Lanzarse a la revolución.¹⁶⁷

La descripción del padre, conlleva un tono moral, completamente alejado del tono festivo que hace Almeida de sus personajes, sin embargo, la explicación de un origen social nos permite entender el nacimiento de los tipos literarios conformados en el costumbrismo, el cual, al hacer un retrato o una pintura del mundo representado por el autor, nos permite entender el mundo del “deber ser” el mundo del orden, sin extrapolación alguna, sin juego, el mundo de lo que debería ser, el mundo moral y ético

¹⁶⁶ Max Weber, *Economía y sociedad*, p. 101

¹⁶⁷ José Tomás de Cuéllar, “Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del CARNET de Facundo.”, en, *La Ilustración Potosina. Semanario de literatura, poesía, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos*, p. 51

que conforma la representación del artista. Desde esta perspectiva, podemos entender en Cuéllar, que si bien no se puede establecer una compaginación entre los polos del orden y del desorden, paradójicamente, sus personajes, sus pollos, están inscritos en el mismo, es decir, se describe una familia, bien estructurada, bien conformada, la cual, a su vez, se inscribe en el polo del desorden desde una perspectiva moral y ética de aquello que no debería ser, de aquello que, por su falta de eticidad, debe ser censurado y castigado. Ahora bien, en base a lo anterior podemos definir lo siguiente, de acuerdo al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, el concepto de ética se define de la siguiente forma:

[...] significa ‘costumbre’ y, por ello, se ha definido con frecuencia la ética como la doctrina de las costumbres, [...] La distinción aristotélica entre las virtudes éticas [...], indica que el término ‘ético’ es tomado primitivamente sólo en un sentido «adjetivo»: se trata de saber si una acción, una cualidad, una «virtud» o un modo de ser son uno «éticos». Las virtudes éticas son para Aristóteles aquellas que se desenvuelven en la práctica y que van encaminadas a la consecución de un fin, en tanto que las dianoéticas son las virtudes propiamente intelectuales. A las primeras pertenecen las virtudes que sirven para la realización del orden de la vida del Estado – la justicia, la amistad, el valor, etc. – y tienen su origen directo en las costumbres y en el hábito por lo cual pueden llamarse virtudes de hábito o tendencia.¹⁶⁸

Y la moral será definida de la siguiente forma:

[...] se deriva de mos, «costumbre», lo mismo que ‘ética’, y por eso ‘ética’ y ‘moral’ son empleados a veces indistintamente [...] finalmente, lo moral se opone comúnmente a lo inmoral y a lo amoral en cuanto lo que se halla insertado en el orbe ético se opone a lo que se enfrenta con ese orbe [...]. Lo moral es en tal caso lo que se somete a un valor, en tanto que lo inmoral y lo amoral, son, respectivamente, lo que se oone a todo valor y lo que es indiferente al valor.¹⁶⁹

En este sentido Aristóteles en el libro *Ética Nicomáquea*, definirá el concepto de ética de acuerdo a las necesidades de la ciudad o de la polis, en donde el bien supremo es el bien de la comunidad.

Pues aunque sea el mismo el bien del individuo y el de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades.¹⁷⁰

¹⁶⁸ José Ferrater Mora, *op. cit.*, pp. 1141 - 1142

¹⁶⁹ *Ibid.*, 2460

¹⁷⁰ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, p. 133

Estas definiciones nos permiten entender, a través de la ficción de la obra, la función del escritor, el cual, busca dar un mensaje moral y ético a través de sus obras

[...] el poeta puede y debe pintar en la tragedia las costumbres y los artificios de los cortesanos y aduladores y ambiciosos, [...] todo lo cual puede ser una escuela provechosísima que enseñe a conocer lo que es la corte y lo que son los cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que se llama razón de estado. El pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la comedia, viendo en ella copiado del natural el retrato de sus costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo examen cada uno aprende y se mueve a corregir y a moderar los propios.¹⁷¹

El escritor o el poeta, tienen una función de acuerdo a los preceptos de poética de Ignacio Luzán, la de pintar, la de retratar de manera fidedigna una imagen, la imagen de la realidad, para con ello, establecer un juicio, una valoración, moral, ética, en donde el orden prevalezca, de manera estática, potencial, para generar un juicio de valor que muestre y enseñe aquello que “no debe ser”.

Ahora bien el orden y el desorden son dos categorías que se conforman en las obras literarias de *Ensalada de Pollos* y *Memorias de un Sargento de Milicias*, paradójicamente, en las Memorias, el carácter festivo del desorden, establece una dialéctica, e incluso, una ironía con el orden, con la idea civilizatoria de lo que el mismo orden representa, es decir, una sociedad que respete las leyes, el progreso, la racionalidad y con ello, la civilización. En *Ensalada de pollos*, existe un conflicto, no una dialéctica, entre el orden y el desorden, en este sentido, el orden, trata de prevalecer, de imponerse, de marcar la pauta de la conducta, de la moral, estableciendo juicios que, a modo de sentencias, marquen la conducta y sean ejemplos del deber ser de los personajes. Ahora bien, dentro de este mismo orden, dentro de ese mismo “deber ser”, prevalece el desorden, es lo que impera en las acciones de los personajes, es lo que los transforma en modelos costumbristas, en retratos que definen una imagen, un cuadro de costumbres de lo que el artista quiere construir con ellos.

Concha había aprendido a peinarse y a estar de moda por medio de esa ciencia que poseen las muchachas pobres, imitando a las muchachas ricas; no sabemos como se compondría, pero Concha era la perlita del barrio. Iba a misa a la Iglesia de la Soledad de Santa Cruz, prendida con veinticinco alfileres, y regresaba a la miserable habitación que ocupaba en una casa de vecindad, no

¹⁷¹ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p.122

sin traer un séquito de pollos callejeros, que piaban tras del lindo palmito de Concha.¹⁷²

A diferencia del carácter festivo de las *Memorias*, Cuellar describe en *Los pollos* una crítica de lo que el desorden representa, el desorden por sí mismo, es una antítesis de la civilización, es la oposición de la civilidad, del orden moral, de la ética, del concepto de ciudadanía de quien debe ser productivo al país, al naciente estado que surge tras un proceso de independencia. Visto desde esta perspectiva, la obra *Los pollos*, establece una crítica y un conflicto, incluso, la utopía del deber ser que se construye con el arte.

Pedrito desde entonces perteneció en cuerpo y alma al sastre y a los cafés; era parte integrante de la valla que se forma en la puerta de todas las iglesias, asiduo concurrente a los títeres, formaba corros, hablaba en voz alta, era desvergonzado, se dejaba crecer las uñas hasta inutilizarse las manos, y estudiaba con fe su papel de descreído, de irreligioso e impío. Si tenía amores procuraba hacerlos públicos, si atrapaba alguna paridad a una familia, la divulgaba; era el triturador de honras sobre el mármol de las mesas de la Concordia. No callaba sus vicios antes bien, hacía alarde de todo lo que pudiera denigrarle ante la sociedad; bebía como un marinero y era renegado como un arriero español. No obstante, Pedrito era recibido en la alta sociedad; saludaba a la aristocracia mexicana, conocía todos los coches y formaba parte de todas las tertulias.¹⁷³

En las *Memorias*, el abandono es parte del proceso de la historia, Leonardo Hijo, es abandonado por Leonardo Padre y por su madre María de la Hortaliza, pero, a su vez, éste es acogido por su padrino el barbero, quien verá en él un hijo y tratará de darle un futuro próspero, en donde no tenga esforzarse para obtener prebendas. Los pollos, a diferencia de Leonardo Hijo, son abandonados y dejados en una total desprotección, y por ende, degeneran en el laboratorio que encarna una sociedad que degenera. El desorden que prevalece, es un juicio, es decir, el abandonado, no es acogido por la buenaventura, al contrario, degenera, y al degenerar él, por ende, degenera a la sociedad, las costumbres, el respeto, el orden, la moral. Podríamos decir que, a diferencia del malandro, el pollo, o la construcción del personaje definido de esta forma, se debate con el orden porque se degenera, porque no lleva un tono festivo, porque no es simpático ni encuentra un buen fin a sus acciones, ya que, de una manera cruda, debe pagar por sus actos y convertirse en ejemplo, el desorden eso establece, no un juego, sino el reto de convertirlo en orden desde una perspectiva civilizatoria, moderna, que transforme esa sociedad, en una sociedad productiva, ordenada.

¹⁷² José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 54

¹⁷³ *Ibid.*, p. 55

Concha era otra cosa; emplumaba con más trabajo. Tenía unas amiguitas ricas que le regalaban desechos. Concha, los confeccionaba, relujándolos, y se inscribía entre las elegantes; cuidaba de la fachada con detrimento de todo lo demás, y Concha en el mundo elegante, era de una bonita apariencia; de manera que tenía novio y novio elegante.¹⁷⁴

Pedrito y Concha se inscriben en el mundo del desorden, podríamos decir, que parten del mundo del orden, antes de ser abandonados por su padre, y conforme pasa el tiempo, incuba en ellos el germen de la degradación, a la manera de un fruto que se consume y se pudre lentamente. El orden y el desorden, aquí se extrapolan, no hay juego ni hay pautas, solo hay extrapolación de acciones: orden, desorden; moral, inmoral; civilizado, no civilizado; productivo, improductivo. Para Cuellar, en la construcción de sus tipos, esto representa el juego del orden y del desorden, exponiendo de una manera cruda los vicios y las degeneraciones de una sociedad que se conforma en el desorden, desde lo que podemos entender como orden.

La fábula, pues, de una comedia o tragedia determinada será aquella acción que imita y representa el poeta con el fin de dar en ella encubierta alguna especial instrucción moral, atribuyendo aquella acción a tales personas, en tal tiempo y lugar y con tales circunstancias, ya sea todo inventado por el poeta (como sucede en las comedias y en algunas tragedias), ya sea sacado de la historia todo el argumento o parte de él, o solamente los nombres.¹⁷⁵

En este caso, y tomando en cuenta la cita anterior, los personajes serán la imitación, la copia estética de una realidad social, transfigurada a través de la ficción, en donde la descripción de los personajes define su carácter, su personalidad, desarrollada por el autor dentro de la obra desde una perspectiva ficcional. En este sentido, el personaje descrito, a su vez puede ser un cuadro o el desarrollo del mismo a partir de la conceptualización de su carácter.

El pollo es por naturaleza disipado y ocioso: el pollo que constituye gran parte de esa promesa del porvenir, es en nuestros tiempos una larva dañina, un aborto de juventud malograda por la precocidad de una niñez desarrollada en las malas costumbres. Pedrito, como lo hemos dicho, sabía beber, blasfemar y enamorar; triple ciencia que lo privaba de saber otras cosas. Los libros eran para Pedrito un abismo de letras, en donde jamás osó penetrar su perezosa imaginación. En cuanto a religión, desde el momento en que dijo al acaso, soy liberal, se creyó dispensado de tener creencias. (...) Pretendiendo ser despreocupado, era impío; queriendo aparecer instruido, era estúpidamente

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 55

¹⁷⁵ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 324

atrevido; y el dogma y las graves cuestiones que conmueven al mundo, eran para Pedrito parvedad de materia.¹⁷⁶

La concepción de los pollos, vista desde un punto de vista moral, contrasta notablemente con la de los malandros. Los pollos son parte del juicio del autor en contra del desorden, en contra de ese “lanzarse a la revolución” y del abandono y el rompimiento de una estructura familiar, en contra de ese desorden y de la búsqueda y del ideal del orden que se busca para entender o para concebir una sociedad civilizada y moderna.

Por desgracia de México el pollo bajo esta pluma, bajo la pluma confeccionada por los sastres franceses, forma bandadas numerosas numerosas, invade los teatros, los paseos y los bailes, y es la langosta de la moralidad pública. Estos animales se mantiene de honra y de reputación ajenas, como el insecto de la sementera: pululan, revolotean, se enronquecen temprano, causan el mayor daño posible, y cuando crecen se eclipsan, se avejentan y se mueren.¹⁷⁷

El pollo es considerado un animal, a un insecto, un ser degradado en cuanto a las costumbres que definen a una sociedad civilizada. Desde ese juicio, el pollo es una representación moral de un cuadro de costumbres, a diferencia del Malandro, quien desde una óptica más benévola, puede ser descrito dentro de una concepción moral, pero siempre gana esa concepción dialéctica del orden/desorden. En el caso de los pollos, estos nacen en el desorden, en medio del mismo, degradados, deformes, como animales que no pueden alcanzar una evolución moral, humana, civilizada. El desorden desde esta óptica, es un polo fuera del orden, el orden parece ser un polo difícil de alcanzar y de lograr, ya que los seres descritos en la novela son parte indisoluble del mismo.

Los aleteos de pollo rico son de cierto género: merecen notarse. Arturo, bajo el punto de vista moral, social y religioso, era un criminal: había roto abiertamente con las leyes de la institución del hogar y la familia, afrontaba con la unión ilícita sin más razón que la de que así se practica en Francia y en las naciones cultas, decía él.¹⁷⁸

El rompimiento de lo que se puede entender como una estructura familiar en sociología, en el caso de las *Memorias*, se rompe y se vuelve a unir, es decir, la familia de Leonardo Hijo se rompe cuando ambos progenitores lo abandonan, pero se vuelve a unir en la

¹⁷⁶ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 79

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 79

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 80

segunda parte del libro cuando muere su padrino y es acogido por su padre y su nueva familia. En el caso de *Los pollos* desde el momento en que se rompe la estructura familiar, ésta no se vuelve a unir, queda rota y por ende sus miembros degeneran, se vuelven ejemplos morales de una degradación y del polo absoluto del desorden. En este sentido hay que mencionar lo siguiente, al hablar de familias tradicionales que se representan a través de la literatura, en este caso, a través de la obra analizada, así como de conceptos como ética y moral, es importante definir lo siguiente. La sociología como ciencia que estudia el devenir de la sociedad, tiene su origen con Augusto Comte, quien postula que la sociología es una ciencia híbrida, la cual, utilizando el método científico, busca estudiar a la sociedad como objeto. Esta hibridación nos permite entender a la sociología, como una ciencia que estudia el devenir de la sociedad, así como los acontecimientos que se presentan en ella, con el fin o el objeto de entender a la sociedad misma. En este sentido, la sociología es una ciencia, que postula y analiza la manera en que el hombre se interrelaciona con su medio, con el universo que este construye a partir de sus normas, sus hábitos, su jerarquía social y política. Luciano Galino en su *Diccionario de Sociología* la define de la siguiente forma:

Ciencia que estudia, con métodos y técnicas de investigación propios, empíricos [...] y no empíricos, los fundamentos, los fenómenos esenciales, los procesos recurrentes de estructuración y desestructuración, las manifestaciones típicas de la vida asociada y sus transformaciones, los condicionamientos que las relaciones ejercen sobre la formación y sobre la acción de los individuos y que los individuos ejercen sobre ellas.¹⁷⁹

Esta sencilla definición, nos permite el establecer un parangón o una relación entre la literatura y la sociología al entender al hombre, tanto como un constructor de la sociedad, de las normas, las bases jurídicas, las teorías políticas, la civilización; como el hecho de entender al hombre, también como un artista, el cual, establece en el arte su visión del mundo, de la vida, de la sociedad en la que este vive y que en cierta medida lo marca como un ser histórico y temporal. Antonio Candido en su texto “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las “Memorias de un sargento de milicias)””, establece el punto de partida para entender al hombre como creador, y a su creación como una manifestación del mundo que se presenta, lo cual, nos permite establecer una relación entre la Sociología como ciencia, con el estudio de la Literatura.

¹⁷⁹ Luciano Galino, *Diccionario de Sociología*, p. 821

Ahora bien, ya hemos hablado de tres conceptos: la dialéctica del orden y el desorden, el concepto de evolución, y el concepto estático, dichos conceptos nos permiten entender el universo representado en las mismas de una forma crítica, como humana, en este sentido, la obra de Cuéllar, a diferencia de la de Almeida, nos permite entender este último concepto o definición, ya que al hacer el análisis de la obra, no se ve esa movilidad, o ese tránsito que va del polo del orden al del desorden, sino una constante, podríamos decir, una estaticidad que se marca a través de principios estéticos y a partir de normas éticas y morales que definen a la obra como tal. En este sentido, la obra de José Tomás de Cuéllar, se queda en un solo plano, en un solo orden, en una sola relación causa y efecto, en donde el movimiento de los polos se quedan en uno solo, en el paso del orden al desorden, en el paso de la falta o trasgresión, al de la expiación por los actos cometidos, en lo que hasta ahora hemos definido como la relación estática/potencia, es decir, en el plano en donde la obra no tiene esos giros o evoluciones, sino una constante, la constante que definirá las normas éticas, morales y las buenas costumbres, como la parte fundamental de lo que la obra debe representar, es decir, una copia fidedigna de las situaciones humanas para aleccionar a los lectores, a la sociedad, a través de la representación de cuadros, de hechos, de costumbres, de personajes situados en un solo plano, en un solo nivel, en un solo sentido, estáticos y en potencia.

3.5 El plano voluntario y el plano universalizador de los “arquetipos válidos para la imaginación” de Los pollos de José Tomás de Cuéllar. Lo estático y la potencia.

En el análisis que desarrolla Antonio Candido en “Dialéctica del malandraxe (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)” definirá dos planos que son importantes para entender el análisis que se hace de la obra de Tomás de Cuéllar. El primer plano, definido como voluntario se define de la siguiente forma:

Podríamos entonces afirmar que la solidez de las *Memorias* está lograda por la asociación íntima entre un plano voluntario (la representación de las costumbres y escenas de Río de Janeiro) y un plano, tal vez en su mayor parte involuntario (rasgos semifolkloricos, manifestados sobre todo en el tenor de los actos y las peripecias).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XVII

El plano voluntario nos presenta las costumbres de la sociedad brasileña, sus normas, sus usos, sus tradiciones, sus creencias religiosas, el universo social pintado en un cuadro, con colores, formas, hábitos, toda una construcción de la realidad representada en una especie de crónica voluntaria, en donde el autor nos da el campo de visión de su realidad, representado a través de estas pinturas, las cuales, nos permiten entender el génesis de una sociedad, de una cultura, de una perspectiva de vida en el tiempo. Ahora bien, este plano voluntario, es en el que la obra de José Tomás de Cuéllar se queda, ya que el autor representa las costumbres, los hábitos, las normas y el orden ético y moral a través de la imagen.

Sentémonos en una de las elegantes bancas de fierro del jardín de la plaza mayor de México. La noche es hermosísima, y en el reloj de la Catedral acaban de sonar las doce y media: del portal de las Flores se retira el último figón improvisado sobre una mesa, y todavía en los dos extremos del portal de Mercaderes permanecen soñolientos y silenciosos dos dulceros, iluminados por la fuerte luz de un quinqué de petróleo. La luna está en el cenit, el cielo es azul y ni una ráfaga de brisa agita las dormidas plantas del jardín, en el que, no obstante, se perciben los aromas de los floripondios, de la miñoneta y de los heliotropos.¹⁸¹

En el plano voluntario se queda la función de la imagen, la representación del cuadro de costumbres, el juicio a los personajes y a sus acciones en aquello que deberían ser y que no son.

El cronista quiere preservar los valores históricos de la ciudad, sus monumentos, sus fastos, su identidad, pero, al mismo tiempo, quiere transformarla, civilizarla, apagar las manifestaciones de primitivismo o de incivilidad, de mal gusto, de retraso, de insalubridad, por eso el cuadro de costumbres es ambivalente, pasa de la pintura y recreación de las costumbres y los caracteres nacionales, tipos trajes, oficios populares de utilidad pública, celebraciones cívicas, religiosas y familiares, a la exhibición punitiva de los vicios y malos hábitos de la población, que son culpables del atraso y desprestigio del país: la negligencia, la pereza, la simulación, la informalidad, el oportunismo, la ambición, la seducción, la falta de ideales, la falta de patriotismo, el desengaño, el pesimismo, la hipocresía, la vanidad.¹⁸²

En ese sentido Cuéllar establece una crítica a la inmoralidad de las costumbres, a la manera en que se degrada, como un fruto que se pudre, la sociedad, estableciendo con ello, un cuadro de costumbres políticas, sociales y morales, que busca criticar de manera

¹⁸¹ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 91

¹⁸² Jorge Ruedas de la Serna, "Cuando pinto no retrato" en Manuel Payno, *Costumbres Mexicanas, Obras completas IV*, p. 16

moral, de ahí que el primer plano, el voluntario, busque representar de forma fidedigna las cuadros de costumbres de la sociedad a través de su obra.

La risa es peculiar del hombre: nos detendremos a propósito de la risa de los pollos. Concha, Pío y Arturo se reían, pero de maneras muy diferentes. Si a Pío se le hubiera preguntado ¿por qué te ríes? Hubiera contestado por que he dado un golpe de audacia: Arturo se reía por que reconocía en Pío el derecho de embromarlo y hubiera sido de mal gusto tomarlo a lo serio. En cuanto a Concha no hacía mas que lo que las personas incultas que quieren parecer amables y bien educadas. Hay una risita que sirve de comodín, especialmente cuando no quiere uno contestar o cuando no sabe contestar.¹⁸³

La descripción de los gestos, de los rostros, de los afeites, establecen la construcción de los personajes y sus características morales a partir de sus gestos y de sus características físicas, los pollos degeneran en espíritu y en físico, son parte del polo del desorden a través de las características físicas descritas por el autor. Si bien en las *Memorias* hay una descripción física de los mismos, como el caso de Leonardo Padre, o de Luisita, en el caso de los pollos, el peso de la moral que busca establecer el principio del orden, marca la unidad de la novela a través de la búsqueda constante del orden, sin importar la condición histórica o social.

Despedíos de una joven bien educada, acostumbrada a la buena sociedad y al trato franco y sincero, y sentiréis todas estas cualidades en el tacto, en la manera con que os estrechará la mano; pero dádsela a una beldad inculta, a una polla ordinaria, y notaréis una contracción extraña, sentiréis unos dedos nerviosamente rectos y una mano muerta, un movimiento sin intención y como que no está en armonía con la voz ni con el asunto, es una mano postiza que se mueve por imitación, es un desencanto, es una mano que al despedirse de vos os dicta un poema de ordinariez, os hace comprender de un golpe, que aquella mano pertenece a una propietaria salida ayer de la incuria, una mano, en fin, elocuentemente desconsoladora.¹⁸⁴

Las características físicas definen moralmente a los personajes, los hacen ser civilizados, desarrollados, evolucionados, o denigrados; desde esta perspectiva términos como ordinariez, sordidez, incuria, abyección, degradación, son parte de las categorías que definen el polo del desorden, que lo conforman, que lo integran. Los pollos nacen en el orden, son parte de una familia, integrada de manera tradicional, un padre como cabeza de la misma, una madre que encarna moralmente los valores, y los hijos, cuyo orden de primogenitura marca la conducta y el ejemplo que éstos deben seguir. Este

¹⁸³ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 82

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89

orden en el cual nacen se rompe y se extrapola al desorden en cuanto el padre de familia los abandona, pues a diferencia del malandro Leonardo Pataca Hijo, no hay quien socorra ni a Concha ni a Pedrito, y por ello, se denigran, son parte del mundo del desorden y en él habitan a la manera de un fruto que degenera y se pudre por los vicios que manifiesta el autor como degradantes. Desde esta perspectiva, los pollos, son parte del desorden, son la extrapolación de dos puntos que jamás vuelven a tocarse, y cuyo sentido conforma parte de la crítica que Cuellar desarrolla en su obra.

Ahora bien el plano universalizador de “Arquetipos válidos para la imaginación”, se define de la siguiente forma:

[...] en el libro hay un primer estrato universalizador, donde fermentan arquetipos válidos para la imaginación de un amplio ciclo de cultura, que se complace en los mismos casos de tricksters o en las mismas situaciones nacidas del capricho del ‘destino’; y hay un segundo estrato universalizador de cuño más restringido donde se encuentran representaciones de la vida capaces de estimular la imaginación de un universo menor dentro de ese ciclo: el brasileño.¹⁸⁵

El primer estrato del cual habla Antonio Candido, nos remite al cuadro de costumbres, en donde observa la representación pictórica de las costumbres, la imagen creada dentro de la ficcionalidad en donde impera el uso y la tradición representadas en las festividades, en las procesiones, en las fiestas, en el origen de los mismo personajes, quienes parecen nacer de una caricatura vital. Es en este estrato en donde las funciones poéticas que definen al costumbrismo se hacen válidas, es decir, permanecen en el caso de la obra de José Tomás de Cuéllar, ya que en él, es decir, en este estrato que se ha señalado, es en donde se cumple el orden estético de la obra de Cuéllar.

Finalmente el poeta imita narrando él solo y hablando siempre él mismo, ya a favor de la virtud, ya en menosprecio del vicio, ahora alabando los héroes y varones esclarecidos y las ilustres y nobles hazañas, ahora reprehendiendo los vicios y los errores del vulgo, ahora manifestando sus propias pasiones o pintando los varios infinitos objetos que ofrece la universal naturaleza.¹⁸⁶

En la obra de Cuellar convergen el orden y el desorden, pero, a diferencia del sentido dialéctico que es parte de las *Memorias*, en la obra de Cuellar, el orden y el desorden no pueden tocarse, son dos puntos o dos polos que no se acercan ni pueden tocarse. El orden que va a conformar la idea del deber ser, es parte de la idea de progreso, de

¹⁸⁵ Antonio Candido, *op. cit.*, p. XXII

¹⁸⁶ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 286

civilización, de la conformación de un estado en el que los individuos que lo integran, son denominados como ciudadanos civilizados, más, a diferencia de este precepto, el desorden que impera en la narración de la novela, establece una contradicción sobre la idea de progreso y de civilización, ya que el desorden revela la condición de los personajes que son representados en la obra.

La meditación de Concha fue interrumpida por la voz de una criada. Esta criada hacía notable contraste con el lujo de la pequeña habitación: estaba andrajosa y sucia, tenía como veinte años, y una fisonomía bronceada trazada con unas líneas elocuentes, de esas que dibujan la disipación y la mala vida: sus cabellos estaban ordinariamente erizados y el poema de aquella existencia misteriosa estaba representado en dos partes, a saber: en el desaseo y la incurria de la criada, y en sus pies. Esta criada calzaba unos magníficos botines de seda exquisitamente adornados.¹⁸⁷

Jorge Ruedas de la Serna hace un análisis para definir la dialéctica del orden y del desorden a partir del personaje Vidigal en las *Memorias*¹⁸⁸. En este análisis, se toma en consideración la parte en la que se describe a Vidigal vestido con el uniforme en la parte superior del cuerpo y desnudo de la parte inferior, con lo cual, se puede interpretar, desde una perspectiva dialéctica la conjunción de los dos polos en el personaje Vidigal. En el caso de los pollos, la descripción que se cita, corresponde a esa misma realidad representada por el autor de las *Memorias*, con la diferencia de que el juicio moral del autor es un peso que se cierne sobre la conducta de los personajes. En la descripción de la novela, las acciones de los personajes siempre están convergiendo hacia el orden a través del peso que le da el narrador, con esto nos referimos a que hay una disputa entre dos polos, en donde el polo del orden, siempre impera sobre el polo del desorden a través del narrador, el cual, enjuicia los actos de sus personajes, los define y los hace ser parte del polo del desorden con el castigo que conlleva estar en el mismo.

3.6 La comparación de dos obras literarias. El comparativismo y la unidad de estudio de dos novelas en su relación con: evolución/acto y estática/potencia

Conforme hemos trabajado los conceptos evolución/acto y estático/potencia, nos acercamos al punto central de la tesis, es decir a la definición del comparativismo en base al análisis desarrollado de sus dos obras literarias, para ello, tomaremos los preceptos de

¹⁸⁷ José Tomás de Cuéllar, *op. cit.*, p. 117

¹⁸⁸ Jorge Ruedas de la Serna, "The Lady of situations (Apunte sobre un ensayo de Antonio Candido)", en *Armas y Letras*, 2008

Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* ¿Qué sentido tiene el comparar a dos autores a partir de sus obras literarias? Bien la literatura será el objeto de estudio del comparatista, debido a que la obra y el comparatista son parte de la sociedad y a que una obra, en el caso de la tesis la novela, es un mundo¹⁸⁹, representa el universo que el escritor observa, transforma y transfigura a través de la ficción; y la literatura comparada representará lo siguiente:

Y que ésta es a su vez una etiqueta convencional –y bastante lamentable, puesto que en todas partes nadie para de comparar- con que se designa el conocimiento sistemático y el estudio crítico e histórico de la literatura en general, a lo largo y a lo ancho de un espacio literario mundial.¹⁹⁰

En este sentido el concepto “historia” nos remite a lo siguiente. De acuerdo al *Diccionario de Teoría Crítica* de Michael Payne, el concepto de historia o de historicismo se define de la siguiente forma: “Teoría y práctica que privilegia la explicación histórica sobre la base de que las ideas, los valores y las prácticas [...] son productos discretos de determinadas culturas.”¹⁹¹ Desde este enfoque la historia es parte de la concepción con que el hombre vive su tiempo, su espacio, su cultura, en este sentido, Carlo Ginzburg en su libro *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, define en su trabajo, al hombre, al autor en nuestro caso, como el poseedor de una concepción de la realidad, del mundo, de la sociedad, a partir de lo que el autor desarrolla y define como mentalidad. Carlo Ginzburg hace el análisis de la concepción del mundo que un campesino llamado Menocchio tiene en el siglo XVI, en este sentido, para Carlo Ginzburg, el hombre a través del documento o de un escrito, es capaz de revelarnos su concepción del tiempo, del espacio, de la realidad y de la interpretación de la misma, a partir de su mentalidad reflejada en el texto o documento. Para Carlo Ginzburg, el individuo refleja el cosmos de su tiempo, o en el sentido del texto, del microcosmos reflejado en su obra, en su palabra y escritura. ¿Por qué es importante hacer esto, es decir el señalar y el definir el concepto de mentalidad, de cosmos y de microcosmos? Por que a partir de un texto, de la escritura, del documento; en el caso de la tesis, de la literatura, el autor, el escritor establece un paralelo entre su obra, como concepción estética y artística; y su obra como documento que nos permite

¹⁸⁹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, p. 45

¹⁹⁰ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 11

¹⁹¹ Michael Payne, *Diccionario de Teoría Crítica*, p. 384

entender desde nuestra lectura, su concepción del tiempo, del mundo, de la realidad, manifestada en la ficción literaria y de la misma forma vinculada con la realidad que el escritor capta, toma, transforma y transfigura en su obra.

Pero si la documentación nos ofrece la posibilidad de reconstruir no sólo masas diversas, sino personalidades individuales, sería absurdo rechazarla. Ampliar hacia abajo la noción histórica de 'individuo' no es objetivo de poca monta. [...] En algunos estudios biográficos se ha demostrado que en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, pueden escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado período histórico.¹⁹²

El hombre refleja en ese microcosmos, su realidad, la forma en que éste concibe el tiempo, la sociedad, el mundo en sí, y con ello, nos permite entender e interpretar la mentalidad que el mismo autor posee. Ahora bien para desarrollar la tesis es importante definir lo siguiente. Uno de los objetos del estudio de Carlo Ginzburg, es el señalar la relación del hombre como sujeto histórico, o bien, como personaje de la historia. Para ello, el autor define en el libro, si bien al documento como un elemento importante para el estudio de la historia, de la misma forma lo siguiente: a) La situación social, b) La situación política y c) La situación cultural que definen o que van a marcar al hombre y a su escrito para que nosotros entendamos la concepción del mundo que éste tiene y con ello su mentalidad.

En estas circunstancias podríamos preguntarnos si lo que emerge de los razonamientos de Menocchio, más que una 'cultura', es una 'mentalidad'. Aunque lo parezca, no es una distinción perogrullesca. Lo que ha caracterizado los estudios históricos sobre la mentalidad es la recurrencia de elementos inertes, oscuros, inconscientes de una determinada visión del mundo. Las supervivencias, los arcaísmos, la afectividad, lo irracional, todo ello delimita de modo específico la historia de la mentalidad, diferenciándola con bastante nitidez de las disciplinas paralelas ya consolidadas, como la historia de las ideas o la historia de la cultura."¹⁹³

La mentalidad de un hombre o de un sujeto de la historia, nos permite entender su universo, su tiempo, su percepción de la realidad reflejada en el documento, en el escrito, en la forma en que estructura su obra en el caso de la literatura. Ahora bien, es preciso señalar que si bien la historia tiene una disciplina de estudio, una metodología, un objeto como tal, de la misma forma la literatura nos permite el ver a la obra, a la novela, si bien con una dimensión artística y estética, de la misma forma como un

¹⁹² Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, pp. 24 - 25

¹⁹³ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 28

documento que nos permita entender la concepción del hombre que concibió una historia, una narración para contar, para desarrollar, para que podamos ver en ella una ficción y de la misma manera, una interpretación de su realidad, de su tiempo, de sus usos y costumbres reflejados en su escritura, en su mentalidad transferida en sus juicios, incluso, en la estructura de la obra, para que nosotros podamos entenderla y compaginarla con la realidad que vivimos.

Ahora bien, tras haber señalado lo anterior, conceptos como Arbitrio Transfigurador, Ficción e Historia, los cuales ya se trabajaron en el primer capítulo, nos permiten entender en la unidad artística de una obra, el mundo social que se representa y se transfigura a través de los ojos de un escritor o de un artista. Estos conceptos son parte sustancial del mundo que un hombre capta, transforma y entiende desde su propia perspectiva del tiempo, del mundo social e histórico que le corresponde vivir, el cual, si bien no lo determina, si lo marca, con un estigma particular que nos permite entender su perspectiva del mundo, su mentalidad, su forma de concebir la vida, la realidad, las necesidades sociales y políticas del universo que se representa en su obra y que a su vez, nos permite a nosotros como lectores, asombrarnos con la misma, verla, entenderla y dimensionarla desde nuestro propio ángulo de tiempo, desde nuestra propia idea de lo que vemos representado, transfigurado, reinterpretado en la voz de un escritor.

Tengamos presentes, en primer término, la distancia que media entre una inclinación artística (el goce de la literatura como arte) y una preocupación social (la obra como acto, como respuesta a las imperfecciones y deficiencias del entorno histórico del hombre). La diferencia en segundo lugar, entre la práctica (la interpretación de textos particulares) y la teoría (la aclaración, sea explícita o no, de unas premisas mayores y un orden significativo). En tercer lugar, la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible, la originalidad que la literatura escrita y culta hace posible) y el sistema (el conjunto el género, la configuración histórica, el movimiento generacional, la inercia de la escritura)¹⁹⁴

Los puntos que nos señala Claudio Guillén nos permiten entender lo siguiente:

1. Que en la obra literaria hay una relación entre el autor, su creación y el universo social que éste vive y que plasma en la obra a partir del proceso de la creación ficcional y del mundo histórico que en la misma obra se plasma.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 30

2. El proceso de interpretación que el texto, como obra de arte, nos permite entender a nosotros como lectores, para ser interpretado como objeto de estudio y el sentido que la teoría tiene para dicha interpretación.
3. Y el tercer punto que nos permite entender la relación y de la misma forma, la diferenciación, entre la obra de arte como objeto atemporal y el escritor, el cual está inserto en un mundo social, histórico y por ende temporal.

Ahora bien al haber definido el concepto de historia, mentalidad así como de los conceptos de estudio de la literatura comparada de Claudio Guillén es importante definir lo siguiente. El texto de Antonio Candido “La literatura en la evolución de una comunidad” en el libro *Literatura y Sociedad. Estudios de teoría y estudios literarios*, nos plantea varios aspectos. El primer aspecto, es el hecho de que el autor, o el creador de una obra literaria es un ser social, político e histórico, relacionado de forma íntima con el espacio en el cual nace, en el cual configura su tiempo y su percepción del mundo:

En efecto, entendemos por literatura, en este contexto, hechos eminentemente asociativos; obras y actitudes que expresan ciertas relaciones de los hombres entre si, y que, tomadas en conjunto, representan una socialización de sus impulsos íntimos.¹⁹⁵

El segundo aspecto es la relación que podemos entender en la literatura, que si bien puede ser entendida dentro de un concepto estético, de igual forma nos permite entenderla como parte o como nacimiento de un universo social, ¿A qué nos referimos con esto?. A que la obra literaria se presenta a nosotros como la representación de los impulsos íntimos que definen a un hombre como tal, y estos impulsos son parte de la sociedad o del mundo político que el hombre vive.

Toda obra es personal, única e insustituible, en la medida en que brota de una confianza, un esfuerzo de pensamiento, un asomo de intuición, tornándose una ‘expresión’.¹⁹⁶

La obra es personal, tal como señala Antonio Candido, y de la misma forma es estética, es una creación única e irrepetible, vista desde la perspectiva que el autor desarrolla, que transfigura en la realidad y que plasma en la escritura, y que a través de ello, nos

¹⁹⁵ Antonio Candido, “La literatura en la evolución de una comunidad”, en *Literatura y Sociedad. Estudios de teoría y estudios literarios*, p.195

¹⁹⁶ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 195

permite entender la expresión del hombre como una trascendencia de sus actos a través de sus obras. El creador y su obra se encuentran, ambos, unidos bajo el mismo contexto, el creador es el ser, el individuo que transfigura la realidad, como lo que define Antonio Candido en el prefacio del libro *Estruendo y liberación* como “Arbitrio Transfigurador”, es decir, que es el ser o el sujeto que transforma la realidad a partir de la ficcionalidad que construye en la obra. En este sentido, el autor, el creador, desarrolla una construcción estética desde su propio contexto social, histórico, político, económico, lo cual, lo convierte en un ser temporal, definido por su época y su tiempo, la cual, se transforma en el material que el autor o el creador utiliza para desarrollar su obra, para transformarla con la plasticidad que el lenguaje le brinda y transfigurar la realidad en la obra que él mismo desarrolla.

La obra literaria se presenta a nosotros como un objeto ficcional, estético, como un impulso íntimo del creador, construido por la transfiguración de la realidad que el autor desarrolla, por una transfiguración de la historia, de la realidad, que nosotros percibimos de forma translúcida u opaca:

Relativizando dos concepciones consideradas antagónicas de literatura, es posible decir que las obras tienden, de un lado, al documento y, de otro, al libre juego de la fantasía. No es posible decir que ella es una cosa, u otra, sino que puede ser una cosa, u otra, encarnándose en una extensa gama entre lo "translúcido" y lo "opaco" (para usar las expresiones corrientes). En el primer caso el texto parece "reproducir"; en el segundo, parece "producir". (Pero siempre, parece).¹⁹⁷

La obra transluce o parece translucir la realidad que el autor desarrolla o transfigura a través del lenguaje literario, pero de la misma forma, y en tanto que la obra se presenta a nosotros como una verdad dicha por parte del escritor, no deja de señalar su opacidad, es decir, que todo lo que la obra nos muestra, es con los ojos de un escritor, de un hombre que construye y transfigura la realidad a partir de la ficcionalidad literaria. La ficcionalidad representa la posibilidad de crear, de reinventar el mundo a través de la obra de arte literaria. El autor, el creador, desarrolla su concepción estética, recrea el mundo, lo transforma y lo plasma a través de su experiencia de tiempo, a través de la concepción de la realidad, de la moral, de la ética, de la política, de la historia, de la narración que se inscribe en la obra y que viene a configurar personajes, tiempos, espacios y formas que nos permitirá, a nosotros como lectores, vincularnos con el texto,

¹⁹⁷ Antonio Candido, *Estruendo y liberación*, p. 14

entenderlo, sentirnos cercanos a él, dada nuestra propia realidad social, política, estética, para de esta forma entender lo que el mundo representa para el autor, e incluso para nosotros mismos como seres temporales.

El relato de ficción es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relatan son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia.¹⁹⁸

En base a lo anterior podemos decir que la obra de arte, transluce la realidad, su opacidad a través de la escritura y con ello, la mentalidad del hombre que la ve y la hace nacer en el tiempo. Ahora bien la relación entre el escritor, su obra y el universo social, son el primer aspecto que Claudio Guillén define como parte primordial para entender al autor en relación con su obra. La interpretación del texto, es la translucidez que vemos reflejada de esa misma realidad social e histórica que el autor manifiesta y el último punto, la relación y la diferencia entre la temporalidad de una obra con el mundo histórico en el cual nace y su atemporalidad, al ser objeto de estudio a través del tiempo, nos permite entender los puntos sustanciales que definen el sentido del comparativismo. Desde esta perspectiva, podemos trabajar y entender epistemológicamente¹⁹⁹ el sentido que tiene el analizar, el comparar y el encontrar diferencias entre dos autores, contemporáneos, unidos por una construcción y un estilo, por una narración que refleja su tiempo y el devenir que transcurre en las sociedades que ambos reflejan, translucen, transfiguran, ficcionalizan, definiéndose de acuerdo a su percepción histórica del mundo, a su concepción ideológica manifestada en la obra, en las enseñanzas morales, en la sátira, en la mordacidad, en la agudeza y percepción con la que perciben y entienden el mundo que reinterpretan en sus obras literarias.

En este sentido el concepto de ideología nos remite a lo siguiente. En primer lugar el concepto “ideología” se define de la siguiente forma.

La ideología puede concebirse como una disciplina filosófica básica cuyo objeto es el análisis de las ideas.²⁰⁰

¹⁹⁸ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 15

¹⁹⁹ El concepto epistemología que define José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* es el siguiente: “[...] se trata de «teoría del conocimiento» [...] sin precisarse de qué tipo de conocimiento se trataba, y a introducir ‘epistemología’ para teoría del conocimiento científico, o para dilucidar problemas relativos al conocimiento cuyos principales ejemplos era extraídos de las ciencias.”p. 1041

²⁰⁰ José Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 1748

Ahora bien la definición, tomada del *Diccionario de Términos Literarios* de Demetrio Estébanez Calderón es la siguiente:

Es el conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones [...] que conforman una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social [...] para relacionarse con el mundo. Ahora bien, toda ideología o concepción del mundo se manifiesta a través de la lengua, tanto oral como escrita y su discurso implica unos peculiares usos de esa lengua, ya que se eligen determinados valores semánticos de las palabras por su pertenencia a una concreta formación discursiva. [...] Ciertas creaciones literarias manifiestan en cada época, de una forma evidente, las «marcas estilísticas» de la ideología vigente en esa época, y que es la que corresponde al esquema de valores y concepciones del grupo dirigente en el poder.²⁰¹

Ahora bien, y en base al estudio de la tesis, Paul Ricoeur en su libro *Ideología y utopía*, señala que todos los hombres somos seres o individuos formados dentro de una ideología, vista desde una perspectiva histórica, política, educativa, en la que el hombre se define a sí mismo como un ser, si no condicionado, si conformado por una identidad histórica que lo marca y le da una identidad, esto nos permite entender que la lectura de una obra nos permite observar diversos mundos, diversos tiempos, diversos espacios y diversas transformaciones de la realidad, ya que cada autor, por sí mismo, crea universos nuevos y distintos, ninguno es igual, cada uno encierra en sí, conlleva en sí una distinción, un sello, quizás un estigma que lo convierte en un objeto único, independiente, autónomo²⁰². Claudio Guillén en el prólogo a su libro *Entre lo uno y lo diverso*, dice que la práctica de la literatura, acrecienta la sensibilidad histórica de las personas, esta reflexión, es tan solo una pequeña parte de lo que la literatura, o mejor dicho, de lo que la literatura comparada representa. El comparatista es un lector, un hombre que incrementa su sensibilidad de la historia al leer un texto, al comprenderlo, al compararlo, al entenderlo como parte de un mundo que se representa y que a su vez, parte de la realidad que le da vida, para que al llegar a nosotros, podamos entender en el mismo, una autonomía, una identidad, una búsqueda y una construcción de lo que el hombre busca a través del tiempo, su identidad y ¿porque no? su trascendencia en el tiempo.

²⁰¹ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 544

²⁰² Paul Ricoeur en su libro *Del texto a la acción*, desarrolla la idea de que cada texto, por sí mismo, es una interpretación del mundo, es un mundo en sí mismo, que parte del mundo histórico en el cual, el creador le dio vida, de ahí que sea conveniente hablar de esto y señalarlo.

Uno de los aspectos que hasta el momento hemos tratado, en el estudio de ambas obras, es el hecho de ver en el texto o en la novela, una entidad autónoma, independiente, con una identidad que la define de las demás obras y que a su vez permite establecer semejanzas, las cuales se han señalado en relación a las categorías estático/potencia y acto/evolución, ahora bien cada obra representa un mundo, un universo distinto y autónomo, y al entender esto es pertinente el preguntarnos, si cabe la posibilidad de realizar una comparación y que sentido tendría la misma en un análisis o estudio literario. La maestra Francoise Perus en su libro, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*²⁰³, hace el estudio y la comparación de dos autores nacidos en el mismo país, pero en contextos históricos distintos, lo cual, nos permite entender el contexto de dos creaciones poéticas y estéticas distintas y con ello, nos permite entender la reconfiguración de un estudio en base a dos obras disímiles en tiempo y en corrientes estéticas. ¿Por qué señalar esto? Por que uno de los puntos de los cuales parte Claudio Guillén, es del hecho de que la obra, pese a tener contextos históricos, temas, referencias o tópicos distintos, nos permite entender una representación del mundo y con ello, la pertinencia para entenderlo y estudiarlo. Francoise Perus parte de un tema en común de las obras a analizar, del estudio de las poéticas narrativas, de la representación del mundo en ambas novelas, de los lenguajes sociales, de la historiografía, todo como parte del universo que se presenta en cada obra, para desarrollar un análisis que nos permita entender el devenir histórico y la mentalidad con la que cada autor desarrolló su obra y que se ve circunscrita en la misma. Para Claudio Guillén, la tarea del comparatista es una dialéctica, en la cual, se unen tanto la el objeto de estudio, que en este caso es la obra o las obras literarias y el pensamiento del individuo, que desarrolla en dicho objeto de estudio, la justificación y el sentido de la comparación.

La tarea del comparatista es de orden dialéctico [...] Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literaria (o incurriríamos en un formalismo ingenuo).²⁰⁴

²⁰³ *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *María* de Jorge Isaacs, son dos novelas colombianas que Francoise Perus utilizó para hacer una comparación de las mismas, pese a la diferencia de épocas en que ambas fueron publicadas. El hecho de utilizar el estudio de dicha autora, es con el fin de mostrar la manera o el esquema de un estudio comparativo y la pertinencia del mismo.

²⁰⁴ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 39

La obra o las obras a analizar, nos dan dimensiones que nos permiten entender las distintas concepciones del tiempo y del mundo representado en la obra literaria, que parte de un tiempo histórico, preciso, concreto y de la literatura como construcción de una identidad, de un lenguaje. Por ejemplo, retomando el estudio de la maestra Françoise Perus, su estudio parte de la pertinencia de dos autores que representan el mundo de la selva con dos concepciones poéticas distintas, Jorge Isaacs con una visión romántica y José Eustasio Rivera, quien ve en la selva la representación del infierno para el hombre que la habita. Ambas concepciones, forman parte de estas dos categorías señaladas anteriormente, es decir, de un tiempo histórico, y de una representación de la literatura como parte de la construcción de una identidad. Para Claudio Guillén, es importante distinguir lo siguiente: a) Un sentido espacial, es decir, geográfico, en el cual un autor o autores pueden estar circunscritos, y lo pueden reflejar en su obra. b) Un sentido temporal, es decir, histórico, en el que los creadores y sus obras se vinculan como parte de un tiempo, de un espacio, de la influencia de corrientes estéticas, sociales, económicas y políticas, que se ven reflejadas en sus obras. En base a la definición del espacio y el tiempo, la obra o las obras, nos presentan fenómenos comunes, que nos permiten acercarnos a ellas, estudiarlas, hacer un ejercicio de comparación para de esta forma comprender el universo representado en las mismas.

La literatura comparada es un proyecto plausible desde el momento en que, por una parte, hay una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como tales y, por otra, la Poética unitaria o absoluta cesa de ser un modelo vigente. Nos hallamos entonces ante una fecunda paradoja histórica.²⁰⁵

La representación que una obra, o dos obras nos dan, es la transfiguración del mundo que el autor desarrolla en las mismas, una transfiguración del tiempo y de la historia que nos permite entender la visión poética de cada autor y con ello, la posibilidad de entender la unidad de una obra poética, y su diversidad en torno a las obras que la circundan.

Si bien hemos señalado, de una forma somera, el trabajo de la Maestra Françoise Perus, de la misma forma es pertinente el hacer referencia al trabajo de Jorge Ruedas de la Serna en su libro *Arcadia Tradición y Mudanza*, en donde hace una comparación entre el arcadismo brasileño, como sistema estético y político, y su relación con el arcadismo europeo, con el objeto de señalar, tanto sus semejanzas como sus diferencias. En el caso

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 51

de la Maestra Françoise Perus, la autora hace el análisis de dos autores con dos concepciones poéticas distintas y con temporalidades disímiles. En el caso de Jorge Ruedas, el autor hace un análisis de la estética como sistema²⁰⁶, partiendo desde un contexto histórico, en el que define la función de las arcadias europeas desde un sentido poético, estético y político, para comparar dicha manifestación artística con la concepción arcádica brasileña. Dicho objeto de comparación, manejado por Jorge Ruedas de la Serna, nos permite entender la construcción de una identidad a partir de una manifestación artística, ya que en ella, se conjugan tanto un devenir social, político e histórico, en el que dicha manifestación se convierte en el punto de análisis de la obra o de las manifestaciones como objetos o entidades de comparación.

El siglo XIX hizo de la patria un símbolo abstracto; en el XVIII, todavía, ese símbolo se materializaba en la figura y en la majestad del soberano. Después de la revolución liberal ese culto siguió existiendo, incluso con renovado vigor, sólo que se desplazó a la idea, antes inexistente, de comunidad, de nación en el sentido moderno. Con sus insignias y emblemas, ese culto se desplazó hacia sus héroes, a los forjadores del Estado Moderno.²⁰⁷

Para Jorge Ruedas de la Serna, es importante el estudiar la estructura de las obras a analizar, ya que con ello, podemos entender la influencia de las corrientes estéticas que denominaron a la arcadía europea y su relación con la brasileña. Al hacer esto, y mediante el análisis de su trabajo, nos permite entender, desde un sentido histórico, la construcción de una identidad a través del arte, y en este caso, de la escritura como una manifestación poética. La obra de arte, o la obra de arte literaria, además de ser concebida como una construcción estética, de la misma manera sirve como un objeto que permita definir, concebir y construir la identidad. En su capítulo “Arcadia e Identidad”, el autor desarrolla un análisis histórico, desde el cual, analiza la manera en que los poetas o arcades, concebían la poesía y la utilidad de la misma, si bien el tema de la tesis no es este, el análisis que el autor desarrolla nos permite entender el sentido de la literatura comparada y su objeto de análisis y estudio en la tesis. La concepción de la poesía por parte de los arcades, nos permite entender su mentalidad o la construcción de la misma a través de una manifestación artística, ya que de esta manera, podemos concebir la idea del mundo que un autor tiene de su época, de su tiempo, de su sociedad,

²⁰⁶ Antonio Candido en su texto *Iniciación a la literatura brasileña*, define el sistema literario como parte de la historia, la sociedad y la política, tres elementos que se conjuntan y le dan vida a la obra literaria, ya que la misma, no se desvincula de la influencia que dicho sistema ejerce sobre ella.

²⁰⁷ Jorge Ruedas de la Serna, *Arcadia Tradición y Mudanza*, p. 42

de su idea del bien y del mal, de sus ideas estéticas, todo, concebido en la obra como respuesta a la posición de un autor y de su tiempo.

Al hacer este análisis, Jorge Ruedas, toma a un autor arcade llamado Candido Lusitano, quien en su obra *Uruguai*, desarrolla un mensaje político y poético, en el que se conjuga el estudio de la construcción identitaria a través de la obra de arte. Ya el texto literario sirve como medio e instrumento para la construcción de una verdad, y en este caso, para la construcción de una verdad histórica.

El *Uruguai* muestra los dos diferentes niveles que habrán de constituir el nuevo mensaje literario. Por un lado un relato de ficción a partir de hechos históricos, es decir 'verosímil', en tanto que se mantiene dentro de las normas aceptadas por la preceptiva tradicional. Pero, por otra parte, *adhiera* al texto narrativo un sentido político inmediato, que busca erigirlo como 'verdad' histórica y que se hace explícito en las notas, sentido que no podía ser incorporado 'verosímilmente' al texto mismo conforme a la poética tradicional.²⁰⁸

El análisis que desarrolla Jorge Ruedas de la Serna, parte de tomar al texto literario como una entidad, como un cuerpo definido, construido, independiente, que en sí mismo, conjuga la totalidad de su tiempo. En este sentido la obra literaria posee una identidad que la define de las demás obras, en tiempo, en espacio, en mensaje y que en sí misma se conjuga en lo que me atrevería a señalar como una individualidad, como un ser único que la define. Ahora bien, si hablamos de la obra literaria como una entidad, de la misma forma no podemos desvincularla del proceso de su construcción, es decir de todo aquello que la conforma, es decir, de ese sistema del cual forma parte y que la hace integrarse en un mundo temporal, histórico, finito, en el que se conjugan todos los elementos que definirán lo que la obra por sí misma representa. La obra literaria, es un relato de ficción, es una ficción, una invención, un espacio paralelo a la realidad, pero de la misma forma, parte de esa realidad para ser concebida, para ser construida, definida, amasada en las manos de su autor, de su creador que le da vida e independencia desde el universo o cosmos que él mismo observa, que él mismo vive, que él mismo conjuga para dar origen a la ficcionalidad, a la obra literaria. En este sentido, la concepción estética va de la mano, de un sentido político, de los hechos históricos que conforman a ese universo alterno que es la obra literaria.

²⁰⁸ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 165

El hombre adquiere esta conciencia de sí mismo de dos maneras: teóricamente, tomando conciencia de lo que es interiormente, de todos los movimientos de su alma, de todas las sutilezas de sus sentimientos, al intentar representarse a sí mismo, tal y como se descubre por el pensamiento, y a reconocerse en esta representación que ofrece a sus propios ojos. Pero el hombre también está comprometido con las relaciones prácticas con el mundo exterior, y de estas relaciones nace igualmente la necesidad de transformar este mundo, como a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal.²⁰⁹

La estética funge como un proceso, mediante el cual, el hombre se reconoce, se define y se construye a partir de su obra, del arte con que construye su tiempo, su espacio, su ficción en la obra literaria, y en este sentido, es pertinente entender lo que postula Jorge Ruedas de la Serna al definir a la obra como una entidad, como una individualidad que nace de la concepción del hombre que la concibe, que la constituye, que la conforma en un espacio, en una esfera alterna y al mismo tiempo vinculada, íntimamente con el universo social, histórico, político, artístico, económico, en el cual nace, por el cual el autor se ve influenciado notablemente, lo que hace al autor un ser temporal, histórico, concreto y al mismo tiempo, a partir de su obra, a partir de su manifestación artística, a un ser que trasciende su tiempo, su espacio, su cosmos, para verse reflejado en su obra, en las acciones que ella misma refleja en este proceso que representa la concepción estética.

Si bien el hombre posee una identidad, de la misma manera la obra literaria posee su identidad y su personalidad, no exenta de su relación con el autor, lo cual nos permite entender que la manifestación artística, o en este caso, la obra de arte literaria, sirve para definir la identidad del hombre²¹⁰, su huella en el tiempo a través de la historia, de la política, definiéndose en situaciones históricas, mediante la transfiguración de su mundo, del mundo que lo rodea y que requiere transformar para apropiarse de él, para hacerlo parte de él, para definir su postura política, su identidad ante cualquier tipo de situaciones, ante cualquier adversidad que viva. En este caso, mediante el análisis de la arcadia, Jorge Ruedas define al arte o a la manifestación artística como un medio, mediante el cual, el ser histórico se define a través del lenguaje, a través de su postura

²⁰⁹ G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, pp. 85-86

²¹⁰ De acuerdo al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, la identidad se define de la siguiente forma: “Hay dos aspectos para definir a la identidad. Los dos más destacados son el ontológico [...] y el lógico. El primero es patente en el llamado principio ontológico de identidad (A=A), según el cual toda cosa es igual a ella misma [...] Ha sido común en gran parte de la tradición filosófica considerar que el fundamento de principio lógico de la identidad se encuentra en el principio ontológico, [...] la idea de identidad parece ser entonces el resultado de una cierta tendencia de la razón.” pp. 1742-1743

en el mundo, en la historia, en la naturaleza que transfigura, como un árbitro transfigurador del tiempo a través del arte.

La transmutación del discurso literario, como producto de la transmutación de las relaciones sociales, es un proceso que no depende de la voluntad individual del escritor sino que lo trasciende al punto de que éste tendrá forzosamente que aceptarlo para sobrevivir.²¹¹

El análisis de Jorge Ruedas de la Serna nos permite entender, a partir de la comparación de dos concepciones poéticas distintas, la manera en que el hombre construye y define su identidad a través del arte, en este caso, a través de la obra de arte literaria, ya que esta, representa la oportunidad de definir y de construir la identidad de los individuos o de los hombres que la conciben, apropiándose del mundo, transformándolo y transfigurándolo en la obra de arte, en específico, en la manifestación literaria. La arcadia, según Jorge Ruedas de la Serna, permite desarrollar esta construcción identitaria, permite comparar el universo histórico de los autores, su influencia estética, sus temas, sus formas y modelos para entender la diferencia entre la arcadia europea y la arcadia brasileña, con el fin de entender el proceso, el constante proceso de la construcción identitaria, no sólo en Brasil, sino en América Latina en el siglo XIX.

Esta representación, ésta construcción identitaria a través de la literatura, a través de la invención y de la ficción, conforman en la obra literaria la personalidad del hombre que la concibe a través de su mentalidad, a través de las necesidades o de las vicisitudes que vive, que capta, que entiende, que percibe y que plasma o transfigura en la obra a través del lenguaje, a través de la invención del mismo, por eso, categorías como, ficción, árbitro transfigurador, se unen en un solo cuerpo, en un solo texto que representa la obra en sí misma, por sí misma a partir de lo que el escritor, como hombre de su tiempo, desarrolla, entiende, transforma. Ahora bien, el ejercicio de la literatura comparada, de la relación histórica entre obras que pueden ser disímiles en cuanto a períodos de tiempo, de historia, de situaciones políticas e históricas, nos permite entender la relación entre el hombre y su tiempo, o mejor dicho, entre el hombre y los diferentes modos de concebir la realidad, ya que al haber revisado el trabajo comparativo de Françoise Perus y de Jorge Ruedas de la Serna, podemos entender la revisión y el análisis de dos obras distintas en cuanto a tiempo y a estilo, pero similares en cuanto a la idea de concebir la realidad social de cada espacio descrito, y en cuanto a la historia y

²¹¹ Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 168

a la concepción estética que la obra transluce. En este sentido, la comparación de dos obras literarias, nos permite entender la translucidez histórica que se refleja a través de ellas por medio de la transfiguración de la realidad y a su vez nos permiten establecer el vínculo entre la realidad social y la realidad histórica que la obra transluce y transfigura. Ahora bien, el estudio de la literatura comparada nos da un método de trabajo y análisis para comprender el sentido de dos obras, pero ¿Qué relación tendría dicho método con las novelas analizadas? Bien, en primer lugar el entender los dos niveles que señala el estudio de Antonio Candido, es decir, el primer plano voluntario, en donde converge la estética del cuadro de costumbres con la representación, a través de la imagen, de una realidad que debería ser, que el autor desearía que fuera. En este primer plano converge el orden estético señalado por Ignacio de Luzán en su *Poética*, en donde la representación de las costumbres, a su vez, son la representación del orden moral y ético en el que se debe inscribir la sociedad, las buenas costumbres, las buenas conciencias, el nivel civilizatorio. En ese plano, entra la obra de José Tomás de Cuéllar, con el juicio que va del orden al desorden, sin posibilidad de cambio, estático, inamovible, potencialmente en acto, pero potencialmente estático, sin cambio, sin posibilidad de evoluciones, de movimiento. Ahora bien, en este primer plano, entra también la obra de Almeida, en la representación de las imágenes de una sociedad a través de sus costumbres, más, a diferencia de José Tomás de Cuéllar, Almeida le da una movilidad evolutiva particular a su obra, ya que en ella se pasa del plano del orden al del desorden, y del paso del desorden al del orden, de manera constante, cambiando en cuanto a las necesidades de los personajes, en cuanto a las descripciones de las arbitrariedades de las autoridades, cambiando en cuanto al orden familiar y social, sin pago, sin pena, sin culpa, esta movilidad, este cambio del orden al desorden, es lo que Antonio Candido denomina como plano involuntario, ya que si bien el autor sigue los preceptos poéticas del cuadro de costumbres, a su vez, los trasciende para darle un sentido particular a su obra, un sentido, podríamos decir, más humano, fuera de juicios y de categorías que pesen sobre los personajes y los hagan penar o pagar una culpa, en este plano inamovible que identifica a Cuéllar.

Ahora bien, al hablar de los planos voluntario e involuntario a su vez debemos de señalar los dos estratos universalizadores que define Antonio Candido. En el primer estrato universalizador de arquetipos válidos para la imaginación, entra la concepción de los personajes planos y del universo representado a través del costumbrismo, con un orden estético, con una función permanente del autor respecto a la sociedad que

representa a través de su obra, en donde el carácter de la literatura debe estar dispuesta a concebir la idea de un estado, de una nación, moderna, avanzada, civilizada, en donde converja el desarrollo, en donde el arte exalte las buenas costumbres, la buena moral, los retratos de una naturaleza y de un espacio que refleje el valor de lo nacional. En este estrato, entra la concepción de Cuéllar, en donde la moral y la ética son parte del discurso que define su obra, al señalar, a través de las acciones de sus personajes, la manera en que éstos se degradan, se corrompen, como una especie de animales o insectos, en un mundo irredento, corrupto, amoral, en donde Cuéllar, como escritor, observa, analiza, enjuicia. Los personajes de Manuel Antonio de Almeida entran en este primer plano, son parte de un universo social representado estéticamente, se describen procesiones, festejos, bailes, vestimentas, que definen la identidad de quienes los portan, de quienes son descritos con ellos, de quienes forman parte de estos festejos religiosos, costumbristas, en donde, en apariencia, los personajes son insulsos, sin una profundidad aparente, más sin embargo, en donde entra el segundo estrato que define Antonio Candido como el estrato universalizador que estimula la imaginación de un universo menor, en donde el sentido dialéctico del orden/desorden convergen, más allá del orden estético para representar, en las acciones de los personajes, el paso del buen orden al desorden, del buen concierto al desconcierto, del respeto a la autoridad, al paso a la festividad, sin culpa ni remordimiento, en donde el festejo, el desorden, son la representación de ese universo menor, socialmente menor, en donde la idea de las buenas costumbres, de la moral, de la ética, no forma parte de una realidad distinta, de una historia distinta, de una concepción del mundo distinta que se representa en la novela a través de la fiesta, del paso de lo moral a lo inmoral, sin el peso de una culpa y sin el pago por la misma.

3.7 La definición de la novela, el cuerpo de análisis de la literatura comparada y su relación con los conceptos: evolución/acto y estática/potencia

Si bien ya hemos realizado un ejercicio de comparación en base a los puntos que desarrolla Antonio Candido, ahora es importante definir a la novela, como obra, unidad estética y como parte de un proceso ficcional que hace una representación del mundo, que nos permite entender la interpretación del hombre y de su historia a través de dicha ficción. En el primer capítulo de la tesis hicimos mención de las categorías tiempo, espacio y personaje que define Bajtin en su concepción estética de la novela, por ello es

importante definir a la obra, como parte de la configuración que un hombre, un autor, desarrolla en la misma, ya que la novela, puede ser entendida como esta interpretación de un mundo transfigurado a través de la visión de un hombre, de un escritor, que plasma, observa, enjuicia y entiende, desde su propia perspectiva la realidad social, política y cultural que le corresponde vivir.

La palabra novela se define como una “Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.”²¹²

La novela como tal, es una obra en la que se narran acciones, hechos, peripecias, acontecimientos y personajes que forman parte de un mundo, de un universo en el que se recrea o reconstruye un momento, una situación a través de .los ojos de quien narra, es decir, de quien escribe la obra.

En la novela, ella es creada, establecida y racionalmente dirigida por el escritor, que delimita y encierra, en una estructura elaborada, la aventura sin fin que es, en la vida, el conocimiento del otro.²¹³

El escritor, en este sentido, nos presenta a nosotros los lectores la conformación de un mundo, de un espacio, de un universo que es construido desde su propia perspectiva del mundo que lo rodea, que lo conforma, para mostrarnos una historia, o mejor dicho, el fragmento parcial de una historia, vista desde el ángulo de un hombre que escribe, y que a su vez, está circunscrito a su espacio, a su mundo, a su sociedad, a su historia, a su ideología, y ésta, o mejor dicho, todos estos elementos señalados, vienen a conformar el universo de una novela, a manera de una esfera en la que se concentra la idea de un mundo, visto desde la perspectiva del hombre que la construye y la conforma.

Por tanto, los tres elementos centrales de un desarrollo novelístico (el enredo y el personaje, que representan su materia; las ‘ideas’, que representan su significado, -y que son en el conjunto elaborados por la técnica), estos tres elementos solo existen íntimamente ligados, inseparables, en las novelas bien realizadas.²¹⁴

Podemos entender tres elementos que conforman a la novela como tal: 1) El enredo y los personajes. 2) Materia y 3) Ideas que representan su significado. Estos tres

²¹² Esta referencia fue consultada del *Diccionario de la Lengua Española* en la siguiente referencia electrónica: <http://buscon.rae.es/drae/> :

²¹³ Antonio Candido, “A personagem do romance”, en Antonio Candido; Anatol Rosenfeld; Decio de Almeida Prado; Paulo Emilio Salles Gomes, *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1992. La traducción (inédita aún) de este ensayo me fue proporcionada por el profesor Jorge Ruedas de la Serna.

²¹⁴ Antonio Candido, *op. cit.*

elementos le dan unidad a la obra, le dan una coherencia que nos permite entender lo que el autor nos describe, con aquello que trata de convencernos de que su obra parte o es parte de una veracidad, de algo real, de algo tangible, de algo, que podríamos entender como una percepción del mundo, que nos permite identificarnos con aquello que leemos, con aquello que visualizamos al momento de leer, al momento de ser la parte activa de una lectura. En este sentido, estos tres elementos nos permiten ver o entender una construcción, una técnica, en la que el hombre construye a partir del lenguaje un cosmos narrativo, un cosmos ficcional²¹⁵.

Lo que Antonio Candido denomina como el enredo y los personajes, lo podemos entender como la parte que viene a conformar el esqueleto de un cuerpo, es decir, como el hecho o el acontecimiento que es narrado y que es veraz a nosotros, que podemos entender y creer dentro del mismo. El enredo es la acción en sí, el hecho que se muestra, la peripecia o el punto nodal en donde el personaje actúa, y en este sentido, el personaje, viene a conformar parte de dicha acción, es el actor que forma parte de una situación, quien actúa dentro una peripecia y quien resuelve dentro de la misma. En el caso de lo que Antonio Candido denomina como materia, podemos entender el cuerpo, o mejor dicho, el músculo que sostiene o que le da movimiento a la osamenta, de esa entidad que definimos como novela. La materia es el tópico a tratar, lo que concierne a los actores que forman parte de ese universo, de ese cosmos o cuerpo representado en la obra, y que nos permite entender el sentido de la peripecia, el porque debe ser narrada dicho acontecimiento. Ahora bien, y como parte final de estos tres elementos que conforman el cuerpo de la novela, las ideas pueden ser entendidas como la esencia, o quizás el espíritu que trasciende más allá de un mero acontecimiento o hecho narrado, las ideas son la identidad, la parte sustancial que viene a dar cohesión al esqueleto y al músculo de una entidad, de un universo que se presenta a nosotros en la novela, en la ficción que un autor construye y transfigura a partir de la palabra, a partir de la literatura.

Esta división tripartita, se conjuga en una sola unidad, en una sola entidad que es la obra literaria, que es la novela, como cuerpo de un individuo que se define a sí mismo por tres dimensiones que conforman a un solo individuo.

1. La obra literaria no es una entidad física ni una entidad psíquica. Es un objeto ‘puramente intencional’ o ‘imaginacional’ cuya fuente de existencia son los

²¹⁵ El término ficción, se deriva del latín fictio, y para el desarrollo de la tesis, tomaremos en cuenta dicho término como “invención”.

actos creativos del autor, pero a la vez tienen cierta base óptica, un fundamento físico. Gracias al estrato de las unidades de sentido, es también un objeto intencional ‘intersubjetivo’ [...] La obra es una formación puramente intencional y, por eso, trasciende todas las experiencias conscientes (tanto las del autor como las del lector), fundada ópticamente sobre una triple base: a) los actos conscientes creativos, es decir, las operaciones subjetivamente intencionales; b) la materia concreta fija, las letras del texto, las representaciones gráficas de los sonidos verbales; y, c) los conceptos ideales de las ‘esencias’ y las ideas.²¹⁶

La obra de arte literaria, o la novela, representan una sola unidad en tanto objeto creado, en tanto construcción ficcional, que encierra en sí misma, su propia identidad, su propia entidad en tanto obra, en tanto creación hecha. Antonio Candido señala que la obra de arte tiene tres dimensiones y un creador, un arbitrio que la configura en una sola unidad, en un solo cuerpo. En el caso de Roman Ingarden, o de las ideas con las que el autor al prefacio Gerald Nyenhuis, sustenta la definición de la obra como tal, nos permite entender a la obra como una entidad, que si bien nace de la concepción de un hombre, de la misma forma la obra adquiere una identidad personal, marcada por el autor, pero al mismo tiempo independiente a él, por representar una entidad, que por sí misma y al paso del tiempo trasciende a su autor, a su época, a través del devenir constante en la vida humana, y por ende, en la vida de la obra.

La preocupación, de hecho, no concierne al correr de la conciencia, o sea al estar experimentando algo, sino a aquello a lo que estas experiencias subjetivas se refieren, esto es, los objetos de los pensamientos e ideas del autor. Estos objetos –ciertas personas y cosas cuyos destinos se relatan en la obra- se constituyen en lo que es esencial en la estructura de la obra literaria [...] Por otro lado, no son algo ideal sino son, se pudiera decir, formas de la fantasía libre del autor, son objetos puramente ‘imaginacionales’, que dependen enteramente de la voluntad del autor y eo ipso no son separables de las experiencias subjetivas que los crearon. [...] Contrariamente a la variedad de copias o lecturas individuales, la unidad y la singularidad de la obra literaria se aseguraría por virtud de la identidad de estos objetos ‘imaginacionales’.²¹⁷

El autor, el creador de una obra, de una novela, desarrolla un cosmos particular en su obra, lo conforma con su idea del mundo, con su idea de la historia, con su idea del tiempo vivido, que se manifiesta en la creación artística de los objetos, los personajes, los elementos tripartitas que señala Antonio Candido en la estructura de una novela, en la unidad que conforma a un ente, a un ser particular, definido por su creador y al mismo tiempo independiente del mismo, ya que si bien, el creador es el “Arbitrio

²¹⁶ Gerald Nyenhuis H, “Prefacio” en Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, pp. 20-21

²¹⁷ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, pp. 36 - 37

Transfigurador” de la obra, de la misma forma la obra adquiere una identidad por sí misma, que lo trasciende. El autor narra una historia, nos la pone al descubierto toda su concepción del mundo, toda su identidad y su percepción de la época, sus influencias literarias, sus gustos, sus juicios, y con ello, nos muestra una parte de la historia y del tiempo que vive, a partir de la construcción identitaria que le da a su obra, a su universo, a la construcción de esa esfera en la que se concentra el tiempo, el espacio descrito, los hechos que se narran y que nos ponen en evidencia una idea del mundo, una transfiguración del mismo.

[...] el hombre es un ser pensante y dotado de conciencia. Al estar dotado de una conciencia, el hombre debe situarse frente a lo que él es, a lo que él es de una forma general, y hacer de ello un objeto para sí. Las cosas de la Naturaleza se contentan con ser, son simples y solo una cosa, mientras que el hombre, al poseer una conciencia, se desdobra: él es una vez, pero es para él mismo.[...] Hay, pues, que buscar la necesidad general que provoca una obra de arte en el pensamiento del hombre, puesto que la obra de arte es un medio gracias al cual el hombre exterioriza lo que es.²¹⁸

El hombre, en este caso, el autor, o el Arbitro Transfigurador, crea, desarrolla una novela, conjuga en ella los espacios que nos permitirán entender el universo que nos narra, que nos describe, que nos transfigura, que si bien, toma de la realidad, de la misma forma, los transforma desde su propio ángulo, desde su propia perspectiva, desde su propio tiempo, y es ahí, en este punto, en donde nos permite entender su función con la historia.

Si bien los términos de historia, ficción y novela, pueden ser disímiles, esto a su vez nos permite entender al creador, al autor, como un hombre de su tiempo y de su espacio, como un ser temporal, histórico y que al mismo tiempo trasciende su condición, para mostrarnos a través de su transfiguración ficcional, una parte de su identidad reflejada en su obra, en la construcción de un mundo narrativo, y por ende histórico.

La identidad de estilo no es la identidad de una estructura lógica acrónica; caracteriza el esquematismo de la inteligencia narrativa, tal como se constituye en una historia acumulativa y sedimentada. Por eso, esta identidad es transhistórica y no temporal.²¹⁹

En este sentido, la identidad o el hombre que construye la narración, la novela, es un constructor de la historia a través de la ficción y de la estética. Si bien Paul Ricoeur se

²¹⁸ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 85

²¹⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, pp. 403-404

refiere al análisis hermenéutico de los texto bíblicos, esta referencia nos permite entender la idea de lo que el hombre, o el autor es, al definir su identidad a partir de la concepción de su obra y con ello, a partir de la historia, o del proceso de la historia, ya que el autor, al configurar el mundo en el que vive a través de la novela, nos da cuenta de su época, de su tiempo, de su espacio, de los cambios que él mismo presenta en el transcurso de la narración, en el transcurso del tiempo descrito a partir de su propio arbitrio del mundo narrado.

El “producir” o el “reproducir” que denomina Antonio Candido, nos permite entender lo que el autor desarrolla. Un producir, nos remite a entender al creador como un productor, como un ser que construye un universo nuevo, distinto a los demás universos conocidos, con sus propias leyes, su propia lógica, sus propias necesidades, fuera de todo contexto, independiente, nueva, a la manera de un génesis, en el que un nuevo mundo se forma. Este producir de un nuevo mundo, nos hace comprender al autor, o al creador de una novela, como a una especie de demiurgo que es capaz de concebir un universo alterno a aquel en el que vive, pero esto, de alguna forma, sería contradictorio, ya que el autor, el creador, en el caso de la obra artística, no parte de la nada, es necesario para él, partir de un principio, partir de un origen, de un génesis, y es aquí en donde entra el “reproducir”, el recrear lo ya visto, el reinventar lo ya inventado, el transfigurar la realidad que lo conforma, ya que el hombre, lejos de ser un demiurgo, es un ser histórico, temporal, que habita un mundo, un tiempo, un espacio, un universo del cual se apropia y en el cual vive, el cual conoce y forma parte de su vida, es entonces donde entra el reproducir y en donde lo “translúcido” y lo “opaco” se funden en una sola unidad, en una sola materia, en el arbitro transfigurador que da origen a un mundo nuevo y al mismo tiempo ya visto, que inventa un universo alterno y al mismo tiempo vinculado con una realidad que nos permite entenderlo. El “producir” y el “reproducir” son dialécticamente una sola unidad, una sola entidad que se funde en el autor, el creador, que configura un mundo nuevo en la novela y que al mismo tiempo, parte de esa realidad para que la misma, sea reinventa, rehecha, reconstruida, a partir de un hombre, de un creador que configura con su arbitrio, un mundo, un universo nuevo.

La génesis de la obra de arte en particular puede ser condicionada por las determinadas experiencias del autor, y puede ser que toda la estructura de la obra y sus cualidades individuales sean funcionalmente dependientes de las cualidades psíquicas del autor, su talento, el tipo de ‘mundo de ideas’ y sus sentimientos; también que la obra lleve indicios de su personalidad y de este modo los exprese.(...) No debemos dar sentado, por otro lado, que la obra de

arte literaria sea eo ipso un objeto ópticamente autónomo. El arco iris, tampoco, no es parte de una persona perceptiva (y viceversa), y, sin embargo, no se le puede adscribir autonomía óptica alguna.²²⁰

El creador se manifiesta a partir de su creación, y en el proceso creativo, reinventa el mundo y por ende la historia, su historia, su realidad, que si bien, manifiesta una autonomía, de la misma forma parte de él, de ese proceso mediante el que transfigura la realidad, la reinventa, la renueva desde su propia óptica, desde ese “producir”, para al mismo tiempo “reproducir”, desde esa misma translucidez, a esa misma opacidad con la que observamos su invención y su reinención de la realidad, del tiempo, conjugados y configurados en la obra, en su creación, en su percepción del mundo y del tiempo, que se constituyen en una sola identidad, en una sola entidad, en una sola autonomía, la cual, paradójicamente parte de él, de su visión del tiempo y del mundo, de su obra de arte que refigura y configura el mundo.

Hemos hablado de una relación tripartita entre 1) El enredo y los personajes, 2) Materia y 3) Ideas, haciendo un símil con la idea de un cuerpo, o de una entidad e individualidad humana, reflejada en la osamenta, el músculo y el alma. Esta interpretación nos permite entender en la obra, una concepción ontológica, es decir, una concepción en donde la obra se nos muestra como un ser nacido al mundo y en el mundo, el cual, a lo largo de la historia y de los estudios que se hacen sobre ella, se debate por definir su propia identidad e individualidad en el tiempo. En este sentido, para nosotros, es importante el tomar lo que se ha definido como el esqueleto, es decir, el enredo, y en especial en este apartado, los personajes. ¿Por qué razón hablar de los personajes o del tipo de personajes? En el *Diccionario de Términos Literarios* de Estébanez Calderón, se define a la palabra personaje, como máscara o rostro, y a su vez se divide a partir de las funciones que el mismo personaje desarrolla en la obra. a) Por su configuración, es decir, que el personaje puede ser una construcción a partir de un estereotipo; b) Por su gradación, en donde se toma en cuenta su jerarquía en el desarrollo de la acción; c) Por su génesis y desarrollo, es decir, como prefijador estético; d) Por su grado de complejidad, en donde entra la definición del personaje “plano” y del personaje “redondo”; e) Por su unidad o pluralidad, en donde puede ser individual o colectivo; f) Por sus funciones, en donde puede ser protagonista o animador. Todas estas funciones, nos permiten entender la relación que tiene el personaje con la obra, pero, y de una forma más contundente, con la realidad que se representa en las obras literarias. En este

²²⁰ Roman Ingarden, *op. cit.*, pp. 43-44

sentido, el personaje representa, según Antonio Candido, el elemento que le da vitalidad a la novela. ¿A que nos referimos con esto? A que el personaje, dentro de la visión tripartita que definimos en el capítulo, es la base, la osamenta que va a sustentar esta construcción ficcional y que nos va a permitir entender la verdad que el escritor desarrolla en su obra.

No asombra, por lo tanto, que el personaje parezca lo que hay de más vivo en la novela; y que la lectura de éste dependa básicamente de la aceptación de la *verdad* del personaje por parte del lector. Tanto así, que perdonamos los más graves defectos de enredo y de idea a los grandes creadores de personajes.²²¹

El personaje de ficción, nos permite entender esta construcción viva de la sociedad, esta representación del tiempo o de la ficcionalidad que los autores desarrollan para hacer o desarrollar una concepción veraz a través del arte o, en este caso de la novela. En el caso del personaje, este encarna el sustento medular u óseo, que configura el orden de una novela, que nos hace ver esa realidad palpable a través de su percepción o de las acciones que configuran el orden de una obra literaria, lo cual nos permite a nosotros como lectores, entender, o concebir esa veracidad circunscrita en la estética de una obra literaria, en la cual, se constituye todo el orden de la historia y del tiempo que se narra.

El personaje es un ser ficticio, -expresión que suena como paradoja. De hecho, ¿cómo puede una ficción ser? ¿Cómo puede existir lo que no existe? Sin embargo, la creación literaria reposa sobre esta paradoja, y el problema de la verosimilitud en la novela depende de esta posibilidad de un ser ficticio, esto es, algo que, siendo una creación de la fantasía, comunica la impresión de la más legítima verdad existencial.²²²

La representación de la realidad a partir de la ficción, nos permite entender este sustento, esta osamenta que sostiene el cuerpo, el músculo, del universo representado en la novela, y en este sentido, el personaje de ficción o el personaje ficticio, sostiene el mundo a partir de su propia concepción, verosímil, al ser parte de la realidad, a tener como referente el mundo que se representa, que se nos representa a nosotros como lectores, e inverosímil al ver que esa representación, que esa reconstrucción, es una invención de la realidad, al ver que es una ficción que nos descubre la interpretación de un autor y del mundo que se representa en la obra literaria.

Para Antonio Candido, hay una relación implícita en su idea que maneja sobre el personaje, por una parte, al hablar de la realidad, muestra el mundo, o el universo

²²¹ Antonio Candido, *op. cit.*,.

²²² *Ibid.*, .

concreto de donde parte el autor para desarrollar su obra, y en este caso, al personaje que integrará el universo de su novela. Por otra, parte de la ficción o de la invención desde la cual percibe el mundo, y en donde el personaje entra como el punto intermedio que establece la relación entre la realidad que el autor vive y la ficción que se desarrolla en la novela.

Podemos decir, por lo tanto, que la novela se basa, antes que nada, en un cierto tipo de relación entre el ser vivo y el ser ficticio, manifestada a través del personaje, que es la concretización de ésta.²²³

El personaje es el punto central, o el elemento central que nos permite entender la representación de la obra, su concepción nos permite entender lo que el mundo representa, ya sea a través de su perspectiva, o a través de la perspectiva que el autor desarrolla. A partir de esto, podemos entender lo que el personaje es, a partir de la idea que E. M. Forster desarrolla en su obra *Aspectos de la novela*, en donde postula la concepción de los personajes a partir de su “complejidad” o de su “simplicidad”. Dicha “complejidad” o “simplicidad”, se pueden entender a partir de la manera en que un personaje está construido. Para Forster, los personajes complejos, son personajes redondos, esféricos, que encierran en ellos todo un dilema, o la construcción de un conflicto, y los personajes simples, son considerados como personajes planos, ya que no hay un matiz o conflicto interno en ellos e incluso, pueden ser parte de un paisaje o de un universo que represente a la sociedad.

Podemos definir a los personajes en planos y redondos. Los personajes planos se llamaban «humores» en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras; caricaturas. En su forma más pura se constituyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere un círculo.²²⁴

La “complejidad” o la “simplicidad” de un personaje, nos permite acercarnos a la realidad, al mundo representado del autor, a su mentalidad a través de su palabra y de su representación de la historia. En este sentido Erich Auerbach, en su libro *Mimesis*, desarrolla, a partir de una serie de ensayos, la función que el personaje tiene en el universo narrativo representado. El autor en su ensayo titulado “Fortunata”, analiza la perspectiva de los personajes que integran el universo de *El Satiricón*, en donde los personajes que son parte de la descripción de una comida en casa de Trimalción, se ven

²²³ *Ibid.*

²²⁴ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, p. 74

unos a otros y a sí mismos, como parte de una sociedad y una cultura excluyente, particularmente, de la cultura romana, que hace la distinción entre “Los hombres libres” y “Los libertos”, esclavos que por su rango y poder económico, alcanzan su libertad y la compran, sin por ello, dejar de tener un origen oscuro, a los ojos de los hombres libres. En este capítulo, Auerbach hace el análisis de los diálogos entre los esclavos, quienes definen desde su “simplicidad” al mundo de los hombres libres, y, de acuerdo al análisis de Auerbach, nos deja ver como el personaje, en este caso simple, puede hacernos una representación de un mundo excluyente y en decadencia.

Su lenguaje es la jerga ordinaria y pastosa propia de un rudo hombre de negocios de la ciudad, lleno de frases hechas [...] y está declamado con aquel acento sanguíneo que expresa pasiones vivas, pero triviales: asombro, admiración, protesta, encogimiento de hombros, fanfarronería; en resumen: por su forma verbal, las *tam dulces fabulae*, como se los califica luego, descubren lo que indudablemente son, es decir: vulgar murmuración, aun cuando una buena parte de su contenido pueda ser verdad, y descubren al mismo tiempo quien es el hombre que las cuenta, a saber, un tipo que encaja perfectamente en el medio que él mismo describe.²²⁵

En el análisis que desarrolla Auerbach de los personajes, podemos entender la función de los mismos. Ya Antonio Candido señala que el personaje literario es el punto central, o el puente entre la concepción de la realidad, con la concepción ficcional, lo cual, nos permite establecer un paralelo con el estudio que desarrolla Auerbach, en donde los personajes, a partir de sus diálogos, nos permiten vislumbrar lo que son, quienes son, que función cumplen en la sociedad en la que viven, e incluso, dentro de su simpleza y llaneza, la manera en que conciben la vida, el tiempo, la sociedad, los acontecimientos que viven. En este sentido, el estudio que desarrolla Forster para definir la función de los personajes y su complejidad o simplicidad, nos permite compenetrarnos en el mundo desarrollado en la obra y en la sociedad que se representa en la misma.

3.8 La definición conceptual del costumbrismo como proyecto ideológico: diferencias y relaciones con el universo de *Los Pollos* de José Tomás de Cuéllar y *Memorias de un Sargento de Milicias* de Manuel Antonio de Almeida

La obra representa esa unidad, ese cuerpo y osamenta, que guarda en sí mismo, un universo, una representación del mismo visto a través de los ojos de un autor, de un

²²⁵ Erich Auerbach, “Fortunata”, en *Mimesis*, p.32.

escritor, en ella convergerá, la sociedad, el tiempo, la historia, la política, en ella se anudará el tema, los personajes, el enredo definido por Antonio Candido, el cuerpo de un ser latente, en donde la representación de ese mundo se hará a través de estratos universalizadores, a través de niveles de comparación, de movilidad e inmovilidad, de acto y de potencia, de estatismo y evoluciones, en donde los personajes adquirirán complejidad o un simple retrato plano, sin movilidad, estático y al mismo tiempo profundo, en donde se cierna una crítica social fuerte, una crítica moral y ética ante el cambio y las transformaciones, ante el ser y el tratar de ser, la imposibilidad de ser, por que la historia ha marcado a estas naciones con un sello, con un distintivo en donde la historia requiere de reconocimiento, de la aceptación de esa dialéctica en donde el orden y el desorden converjan en un solo punto, sin disputas, de ahí la pertinencia de este análisis, de esta comparación, de sustentar los niveles de ambas novelas, de definir el término novela como cuerpo y de hacerlo parte de este análisis, de este intento de interpretación dialéctica y categórica de la historia, de la realidad latinoamericana representada a través de sus obras, a través de sus universos contradictorios y representativamente humanos, transfigurados con la visión de un creador, quien, desde la opacidad de su época observa la realidad, la transfigura, la interpreta, le da un sentido estético y la recrea.

La recreación de ese universo en la novela, a su vez, conlleva el hecho construir o concebir, la unidad de un cuerpo en particular, de una entidad, en donde se ponen en juego las ideas fácticas, personales, voluntarias e involuntarias que un autor tiene; en este sentido, la dialéctica de un orden y de un desorden, se ve frente a una categoría nueva, la categoría del orden y de la estaticidad que el costumbrismo como norma estética define en la obra analizada de José Tomás de Cuéllar. En suma, la definición del concepto novela, personaje, literatura comparada, así como las categorías orden y desorden, evolución y estático se ciernen sobre dos obras, en donde dicha suma de conceptos, a su vez, se interrelaciona con la contradicción que define a José Tomás de Cuéllar frente a Manuel Antonio de Almeida, la cual, es esa búsqueda constante del orden a través de la ficción literaria. Esta ficción, en Cuéllar, busca construir una historia desde el presente, proyectada hacia el futuro ¿A qué nos referimos con esto? A que Cuéllar buscará definir el orden a través de un punto:

[...] la nueva república se instala en medio de muchas y muy graves indecisiones y ambigüedades ideológicas. Interesa una: la que tiene que ver con la conciencia de su propia historia.²²⁶

La conciencia de su propia historia, vista desde la ficción literaria en Cuéllar, es una visión hacia el presente, enfocando y construyendo, a través del cuadro de costumbres, definir norma de moral, ética y política ciudadana, con el fin de hacer entender a los lectores las consecuencias de ser una sociedad retrógrada y deformada, a la manera de ejemplos. Jorge Ruedas de la Serna en un breve ensayo que me proporcionó presenta tres aspectos importantes para definir esto:

1. La ignorancia y carencia de instrucción reflejada en los personajes
2. La corrupción social que los lleva a degenerar y a corromperse
3. El horror al trabajo

Estos tres puntos definen la crítica de Cuéllar en el presente de una sociedad, que lejos de permitir el desarrollo, por los vicios morales y políticos, corrompe a sus miembros. Considerando lo anterior, el crítico Cornejo Polar, definirá la historia a través del pasado colonial de Perú; en este sentido, la historia será objeto de análisis para entender las manifestaciones literarias que definen, en cierta medida, una concepción histórica a través de la ficción literaria. En Cuéllar, esta definición de la historia se hace presente y tangible al hacer a un lado un pasado colonial y definir una perspectiva presente y tangible al hacer críticas de la sociedad.

Se trata, por lo pronto, de una literatura dedicada casi exclusivamente a la representación de la actualidad, lo que implica un sintomático descuido del pasado, pero cuya intencionalidad social suele desplazarse hacia el futuro: la costumbre que hoy se corrige garantiza un mañana mejor.²²⁷

El presente desplaza al pasado al buscar construir un proyecto de nación. El hecho de mostrar los cambios, las degeneraciones, la búsqueda de una raza que mejor a un estado se pone de manifiesto en la obra de Cuéllar, en función de los tres puntos señalados anteriormente, y en base a lo que el crítico Cornejo Polar define del costumbrismo, el cual, cumple un proyecto ideológico y político, que se hace servir de la literatura para concebir pictóricamente a los miembros que componen al estado.

²²⁶ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, p. 21

²²⁷ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 25

No es casual, entonces, que el costumbrismo privilegie la apelación directa propia del teatro y la actualidad del periodismo – con su capacidad de expandirse mediante la lectura pública. Casi todos sus géneros se insertan en la vivaz dinámica de los diarios y periódicos, asumiendo sin conflicto las condiciones que imponen esos medios desde la liviandad y gracia de estilo, hasta la brevedad de la composición, pasando – como es claro – por el reclamo de actualidad que ya se ha mencionado. La asociación con el periodismo compromete a la literatura de costumbres con la entonces naciente ‘opinión pública’, con lo que vuelve a subrayar su consistente vínculo con el presente y su preocupación por el futuro.²²⁸

Memorias de un Sargento de Milicias y *Los pollos* se inscriben en este universo, es decir, el universo de la opinión pública, del periodismo, de las revistas. Si bien ambas obras se insertan en dicho universo, la concepción de las mismas difiere en que, como ya se ha señalado anteriormente, el diario *Pacotilha* era una especie de Doctor Jekyll y Mr. Hyde, transformado en cuanto se refiere a su formato y al mensaje de sátiras políticas que criticaban a la reciente República brasileña, a diferencia de *La Ilustración Potosina*, obra que se relaciona con el exilio del autor para definir una nueva república de las letras, y en donde la concepción moral, ética y civil, se insertan en el mensaje que construye el autor.

Cornejo Polar en su análisis sobre el costumbrismo de Manuel Ascencio Segura²²⁹ señala tres puntos que son importantes:

- a) La utilización de un juzgamiento – es decir el autor es un juez que culpa a sus personajes por su degradación de costumbres y por la situación política que viven, y de la cual, son víctimas que se deforman en una especie de laboratorio estético y moral.
- b) La utilización de un código costumbrista – es decir la concepción de un código que define ejemplos, conductas, representaciones fidedignas, tangibles, lo más reales posibles, para de esta forma involucrar a esa ‘opinión pública’ naciente que es parte de un estado en proceso de consolidarse
- c) La representación al juicio de modernidad – en donde confluye la búsqueda de ese orden, de ese progreso, de esa concepción de un ciudadano que tome de

²²⁸ *Ibid.*, pp. 25 - 26

²²⁹ Emilia Romero de Valle en su *Diccionario Manual de Literatura Peruana y Materias Andinas* define a Manuel Segura de la siguiente forma: Segura Manuel Ascencio (1805 – 1871). Escritor costumbrista y autor teatral n. en Lima. Colaboró en “El Comerci” y “La bolsa”. Produjo un teatro regional [...] Su mérito está en la exactitud con que ha descrito los usos populares..p. 298

ejemplo esa imagen pictórica, real, tangible, que le permita entender la forma en que se debe concebir la modernidad, el orden, el progreso.

El costumbrismo opta por situarse entonces, y firmemente, en el incipiente mundo republicano y realiza su condición de ‘literatura nacional’, sin expresarlo explícitamente, en relación al breve segmento temporal que hasta ese momento ha recorrido la república.²³⁰

Esa “literatura nacional” que define al costumbrismo hace representaciones de los aspectos cotidianos de una sociedad que nace al concepto de república, ciudadanía, modernidad, orden y progreso, para tratar de definirse, usando una crítica feroz hacia lo que considera degenerado, deforme, animalesco. A diferencia de la obra de Almeida, en donde la posibilidad de los personajes, el tránsito del orden al desorden, sin conflicto ni culpa, lapida las acciones de los mismos o los condena, de ahí la pertinencia a los conceptos estático/potencia y su diferencia con acto, ya que, inserto en este orden, el costumbrismo de Cuéllar se queda en el cuadro estático y definido de la costumbres, con el fin de construir ese progreso a través de ejemplos y críticas a la sociedad que pinta y retrata.

De hecho los costumbristas sabían que estaban haciendo una tarea doblemente menor: en lo literario, porque sus obras reproducían el carácter circunstancial de sus referentes y no obedecían, en absoluto, a un designio estético trascendental; y socialmente, además, porque ese mismo apego a lo coyuntural liquidaba todo impulso destinado a colaborar, desde la literatura, en la construcción de la nación, sea problematizando un designio histórico todavía informe, sea imaginando una utopía social.²³¹

El carácter circunstancial al que alude Cornejo Polar nos permite entender el análisis desarrollado de la obra de Cuéllar, esa descripción de hechos, acontecimientos y circunstancias que retratan la vida cotidiana, las costumbres, las estructuras sociales que definen a las familias, a las que circunstancialmente se retrata y se pinta.

Ahora bien, frente a ese referente circunstancial, una concepción estético trascendental, se ve cortado, limitado al mero hecho de pintar y retratar, de ahí que la obra de Cuéllar sea, potencialmente, una serie de cuadros que definen las normas de moral y de ética, que a su vez, retratan a una sociedad que degenera. Como punto final, al referirse al aspecto social, Cornejo Polar a su vez, nos permite entender la función del uso y la costumbre, así como la definición del concepto sociedad tradicional, en función del

²³⁰ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 27

²³¹ *Ibid.*, pp. 31 - 33

retrato y la pintura de una sociedad que se retrata a través de la unidad social, que define a una familia como la base nuclear de la construcción de un estado, en la cual, se representa, en menor escala, la corrupción del mismo, y por ende, de sus integrantes, en donde la utopía social, que Cornejo Polar define, es esa crítica, ese deber ser, ese orden que se busca construir a través de la crítica y la pintura que representa al cuadro de costumbres.

A modo de recapitulación

Conforme se ha desarrollado el análisis de dos obras llegamos a un punto importante, es decir, el definir hacia donde se quiso llegar con dicho estudio, el cual, se ha nutrido de categorías de análisis, definiciones, conceptos y metáforas que nos permiten

dimensionar dos obras literarias, compararlas y entender a través de ellas una concepción identitaria, vista a través de la ficción que dos autores desarrollan en sus obras. Ahora bien, un breve recuento del trabajo nos permitirá entender lo siguiente.

En el caso del primer capítulo de la tesis, en donde las categorías orden y desorden son el eje de un análisis para entender el concepto del malandraje podemos hacer un ejercicio de reflexión al entender que ambos conceptos son parte de una dialéctica, en donde no hay un solo polo, o un solo juicio que define la construcción estética del malandraje, sino un ir y venir entre dos puntos, de una forma abierta, pendular, sin movimientos rígidos, ya que la obra literaria *Memorias de un Sargento de Milicias* y el análisis que Antonio Candido hace de la misma, nos revela una obra que deja el plano del costumbrismo para convertirse en novela. Ahora bien, un aspecto sustancial del análisis fue entender y definir lo siguiente: ¿quién es el malandro?, ¿qué es el malandro?, y para ello se desarrollo una comparación de conceptos, entre los cuales era importante definir y distinguir, las diferencias de un malandro con un pícaro. ¿Por qué se hizo esto? ¿Con que objetivo se hizo? Con el fin de saber que es aquello que define y da sustancia a un personaje como el malandro, es decir, para entender lo que ese mundo “libre de culpa” refleja en la obra literaria, es decir, ese mundo en donde el orden y el desorden compaginan, se entretajan, se conforman en una dialéctica de oposiciones, que a su vez definen la unidad de un personaje y la historia que se narra en una ficción literaria. Si bien, conforme desarrollamos esta recapitulación, podemos entender el concepto del personaje, a su vez, es importante definir lo siguiente: lo que la obra literaria guarda en sí, en el momento de ser construida, es decir, los planos voluntarios e involuntarios que conforman a la obra y que le dan una entidad particular. ¿Qué sentido tiene señalar estos dos planos? El de mostrar dos perspectivas que la obra conjuga; por una parte, en el plano voluntario, lo que el autor recrea, configura, ordena, condensa de forma estética en su obra, en donde se vierte, a la manera de un molde, la norma, el lenguaje, la representación de la sociedad, sus usos, sus costumbres, las ideas de su tiempo, que lo definen como ser temporal, como un ser con una mentalidad que le permite conformarse en el tiempo, que le permite ser eso, un hombre de su tiempo. En contraposición con esto, el plano involuntario juega un papel diferente, es decir, trasciende el hecho de ser una cuestión temporal para convertirse en una cuestión trascendente a través de lo que queda oculto, o mejor dicho, no a simple vista. En el plano involuntario, el autor desarrolla acciones, a través de sus personajes, que se le escapan de las manos, que hace que aquella rigidez, o norma estética, sea sobrepasada

por el autor con las acciones que definen a sus personajes, para convertirse en algo más que un mero molde estético y ser una configuración móvil, que va de un lado a otro, libre, dialécticamente libre, en la conjunción de ambos planos. El personaje, sus acciones, sus movimientos, el motivo de estas categorías que definimos, se centran a su vez en un cuerpo, es decir, en la novela, en donde el documento y la ficción juegan un papel fundamental para entender el juego entre dos polos. Si bien hemos hecho referencia a lo que el autor observa de su tiempo, de la misma forma podemos entender que la obra es una recreación, es decir, un reordenamiento del universo visto a través de los ojos del autor, de ese arbitrio transfigurador que define Antonio Candido, en donde la obra juega un papel documental al narrar hechos, al definir acontecimientos históricos, al usar un lenguaje, al construir personajes cercanos a la realidad, para con ello, dar veracidad a su escritura, es decir, dar la base que nos permita entender que aquello que se ha construido ha sido veraz, ha existido, es decir, puede ser documentado, creíble. Ahora bien, esa recreación, ese reordenamiento, a su vez, forma parte de una ficción, es decir de algo más que un documento, de algo que define un concepto poético y que construye y constituye una novela, un cuerpo nuevo que parte de una realidad y que a su vez se reconfigura y reinterpreta. La novela, como cuerpo que se configura de la realidad, se constituye de sus personajes, de sus acciones, de la realidad transfigurada por el autor, y en ella, el plano ficcional, define lo que la novela es, es decir, un cuerpo nuevo retomado de dos planos, de dos movimientos, de dos concepciones de personajes distintas que confluyen en una dialéctica, en un orden y un desorden que confluyen en las categorías de análisis, en donde el malandro, es el punto que nos permite entender la complejidad narrativa de un autor que trasciende los meros cuadros de costumbres para concebir una novela libre, llena de movimientos, de contradicciones y de concepciones dialécticas en donde el desorden de paso al orden, sin un sentido imperante, libre, como un juego. De igual forma, al hacer el análisis de estos planos y del personaje, las definiciones de Bajtin: tiempo/espacio “cronotopo” y personaje, permitieron consolidar la construcción de la novela, tanto como objeto estético y artístico, como de conocimiento, le cual, es para Bajtin objeto de estudio que permite entender y conocer lo que Antonio Candido define como sistema, es decir los elementos culturales, sociales, políticos e ideológicos, bajo los cuales surge la obra. Del paso del orden al desorden, pasamos a la definición del concepto evolución. El concepto evolución, relacionado con el trabajo de la tesis nos remite a un punto importante, al movimiento, al juego, en donde las categorías del orden y del desorden

establecen su unidad de acción. En este sentido, el manejo de dicho concepto se relacionó con la danza. ¿Por qué razón se hizo esto? Para entender la movilidad que la novela *Memorias de un Sargento de Milicias* posee, es decir, el paso del orden al del desorden, el movimiento evolutivo de una danza, en donde las acciones cambian, se transforman, en donde los personajes dejan de ser tipos literarios, para convertirse en personajes esféricos, complejos, en los cuales, dichos principios, permiten entender su complejidad y construcción.

La novela, la ficción de la misma, en relación con estos conceptos, a su vez nos permiten entender una relación con tres puntos que son importantes: 1) Los personajes; los cuales, son parte integral de la dinámica de los acontecimientos, tal como lo señala Antonio Candido, situados en el polo del orden y del desorden. 2) Los hechos; en donde las acciones nos permiten entender la función de los personajes en la narración y 3) La narración; en donde se integran y se conforman en una sola unidad los personajes y los hechos. En base a estas categorías de análisis, la obra *Memorias de un Sargento de Milicias*, nos permite entender su estructura, es decir la manera en que están construidos sus capítulos, las acciones de los personajes, en suma, el resumen de los acontecimientos que nos permitan entender el tránsito del orden al desorden y el concepto evolución, relacionados con el universo ficcional de la obra. El empleo de estas categorías de estudio y análisis, permite entender la construcción de la obra, su narración, la idea, los planos voluntario e involuntario en donde se conjuntan dichas categorías. Para ello, para consolidar esto, los preceptos y definiciones de poética, en donde se define el cuadro de costumbres manejado por Ignacio de Luzán, se contrapuso con los preceptos definidos por Antonio Candido y se utilizó como punto de análisis con la obra de Manuel Antonio de Almeida, en donde se pasa de esta concepción estética, a la movilidad plástica de la obra. Desde esta perspectiva, los elementos que conforman la novela, se funden con la dialéctica del orden y del desorden, con el análisis de los personajes, en donde podemos entender el concepto de pares antitéticos, es decir, en donde el orden y el desorden juegan un papel implícito en los personajes y en donde los mismos, al pasar de un plano al otro, evolucionan, cambian, juegan y se disuelven entre dos puntos, entre dos planos de una misma balanza, a la manera de un péndulo.

En el análisis de la novela de Manuel Antonio de Almeida, el estudio de Antonio Candido, en conjunto con el de Jorge Ruedas de la Serna, fueron punto clave para entender la idea de estos personajes disolventes, ya que para ambos autores, la obra de

Almeida se permite entrar en dos universos, o en dos polos, sin ningún conflicto moral, social o ético, y esto les permite, tanto a Antonio Candido, como a Jorge Ruedas, establecer categorías de análisis en donde la relación de los personajes planos y redondos, manejada por E.M. Forster, juega un papel sustancial, mas a su vez, nuevo, en donde se refleja el proceso estético y político de la realidad latinoamericana en el naciente siglo XIX, consolidando con ello políticas y perspectivas ideológicas que buscan definir la identidad de una nueva nación.

La complejidad de la obra, su construcción, se centra en esto, en un análisis en donde la narración nos permite entender la movilidad y la evolución de dos polos, del orden al del desorden, de las buenas costumbres a la festividad, del cuadro estético, perfectamente bien conformado y construido, al de una festividad sin culpa, es decir a la relación entre una sociedad en tránsito, representada a través de sus personajes, con el juego de un nuevo orden político, en donde los malandros son una nueva definición de personajes, es decir, no son pícaros, ni tipos sociales, son personajes esféricos en función de la movilidad estética, en función de su narración, en función de sus acciones construidas por un autor, definidas por él, quien concibe, a través de su mentalidad, el paso de dos planos, voluntario e involuntario, para establecer con ellos a un nuevo personaje, a una nueva representación de una nueva sociedad.

La suma del orden y del desorden y del concepto evolución será la definición de dos categorías de análisis: acto y potencia. Acto y potencia serán la suma, la síntesis de un estudio comparativo entre dos novelas, dos universos, dos representaciones de la realidad, ya que a través de dichas definiciones, podremos entender no sólo la movilidad de una obra a través de sus personajes, o su historia, sino también la estaticidad que se puede cernir sobre la misma. Desde este ángulo, la obra *Los pollos* de José Tomás de Cuéllar, vendrá a ser la parte final de un análisis, en donde la evolución y el orden y el desorden se contrapondrán al término estaticidad; dicho término representa el orden estético, en donde la norma poética que defina al cuadro de costumbres cumplirá una función, la de seguir una norma que construya estéticamente la representación de una realidad, el deber ser, lo que se debe representar, en donde José Tomás de Cuéllar inscribirá el orden de su obra, es decir, en el deber ser, en las normas que se deben respetar, en la búsqueda de un progreso, de una civilización, de un orden manifiesto, a través de la perspectiva que un autor desarrolla y transfigura a través de la ficción. A diferencia de Almeida, la obra de Cuéllar no tiene movilidad, es estática, se queda en un punto, va hacia un solo polo, el de la búsqueda del orden, por ende, los personajes de

Cuéllar son tipos, tienen una sola dimensión en sus acciones, es decir, ellos parten del polo del orden al del desorden y ahí se quedan, estáticos, asumiendo el hecho de ser ejemplos, de ser representaciones de lo que no se debe hacer, de lo que la buena moral, las buenas costumbres, no permiten. En el caso de los malandros existe una dialéctica, no un conflicto, en ellos se suma el orden y el desorden, más en el caso de los pollos, en ellos se da el paso del orden al de la degeneración, a la manera de un acontecimiento científico, en donde el observador mira y entiende el proceso de degeneración de una célula, de una planta, de un microorganismo, para que a través de esto se puedan establecer juicios, aseveraciones y con ello el lector comprenda lo que una sociedad civilizada debe hacer, lo que una sociedad civilizada debe construir, lo que una obra debe representar, pese a las contradicciones existentes de una sociedad en tránsito, de un estado que nace y se conforma. En este sentido, en la obra, el plano voluntario será parte sustancial de la misma, el plano voluntario predominará de forma total, debido a que el autor buscará aleccionar a través de la obra a los lectores, mostrándoles lo que representa la degeneración de la sociedad, mostrando, en ese primer plano, un solo orden, un solo movimiento, una estaticidad en donde la obra quedará inscrita, en donde el cuadro de costumbres representará la realidad, buscará retratarla, buscará aleccionar, con ejemplos, con observaciones, con descripciones que revelen, lo que la realidad es, con un fin político, ideológico, en donde los arquetipos válidos para la imaginación cumplirán una función, la de crear tipos, personajes planos, que cumplan una sola función en la obra, la de aleccionar.

Ahora bien, si nos planteamos el comparar dos obras, de dos autores, de dos contextos distintos, ¿con que fin se debe hacer esto? Con el fin de entender tres puntos:

1. Que en la obra literaria hay una relación entre el autor, su creación y el universo social que éste vive y que plasma en la obra a partir del proceso de la creación ficcional y del mundo histórico que en la misma obra se plasma.
2. El proceso de interpretación que el texto, como obra de arte, nos permite entender a nosotros como lectores, para ser interpretado como objeto de estudio y el sentido que la teoría tiene para dicha interpretación.
3. Y el tercer punto que nos permite entender la relación y de la misma forma, la diferenciación, entre la obra de arte como objeto atemporal y el escritor, el cual está inserto en un mundo social, histórico y por ende temporal.

Estos puntos son definidos por Claudio Guillén para entender la función que cumple el comparatista, o el estudioso de literatura comparada. En este sentido, la estética de una obra literaria es un sistema, el cual, sirve para construir o concebir una identidad a través de la obra. Ahora bien, este ejercicio de comparación de dos obras nos permite entender a su vez el ejercicio de comprensión de dos universos, de dos cosmos que se representan a través de la transfiguración de la realidad que los autores desarrollan a través de sus obras, para ello, el ejercicio de comparación que desarrollan Francoise Perus y Jorge Ruedas de la Serna, permite entender el análisis de dos universos literarios, que al ser comparados, muestran similitudes, contradicciones, dentro del cuerpo de una obra literaria, la cual, representa una construcción identitaria por parte de su autor, a la manera de un ser, o de un cuerpo que toma forma e identidad.

La comparación de dos novelas nos permite entender de las mismas, la manera en que un autor construye dos universos o esferas, dos cosmos, dos mundos, en los que la representación de la realidad, la ficción, la reinención de la realidad, nos permite entender el ángulo o la perspectiva que un hombre, un creador, concibió desde su propia experiencia, en este sentido, los planos voluntarios e involuntarios, el arbitrio transfigurador, el concepto de ficción, la definición de los personajes, la representación social que el autor desarrolla en la obra, son elementos que conjugan la unidad de una obra, las aristas, los puntos, los elementos que definen el cuerpo de una obra, lo cual, nos permite trabajar y reordenar, como estudiosos o comparatistas, el orden de una obra, su sentido, su significado, su ordenación del universo, para con ello dar un atisbo a la perspectiva que un autor represento desde su voluntad, y al plano que trascendió ese universo, al plano involuntario en el que los personajes escaparon a una mera representación para representar con ello problemas y tramas universales, problemas sustanciales que definen la identidad del hombre, la identidad de una nación, la perspectiva social y estética, en la que se conjugó la representación transfigurada de un orden social.

Hasta aquí hemos llegado, hasta este punto, hasta este objetivo, el de comparar dos mundos, dos universos, dos cosmos, dos esferas que un autor ha construido, ha concebido, ha desarrollado a través del lenguaje, en donde las categorías estéticas nos sirven como elementos y guías para entender el devenir de una sociedad, de una historia, de una identidad construida a través de la literatura, a través de periódicos, folletines, revistas, entregas, en donde los autores definieron su sociedad, su tiempo, su espacio, su historia, sus costumbres, y en donde, a su vez, se dio el proceso estético de

crear, e inventar, una identidad, una mentalidad, un deber ser, un orden, un progreso, plagado de contradicciones, de revueltas, de orígenes inciertos que se hacen palpables en la escritura; ya sea de una forma lapidaria, rigurosa, categórica; o de una forma libre, laxa, a la manera de una festividad; en donde el movimiento impera sobre los juicios, sobre el orden, en donde es más humano y plausible entender un proceso de construcción identitaria, en donde las normas estéticas se flexibilizan y dan la posibilidad de redención, de un mundo sin culpa. A su vez, dichas normas, dichos procesos estéticos y poéticos, definen la voz de un autor, definen sus deseos, sus anhelos, el querer ver una sociedad letrada, construida, civilizada, en donde no hay, no existen, no son posibles las contradicciones, solo la civilización, el orden, la modernidad ilustrada de una razón que impere sobre los ciudadanos, sobre los individuos que conformen un estado, un contrato social presente, plausible, y en donde el arte cumpla un papel, el papel de representar el “deber ser”, lo que se debe acatar, lo que se debe cumplir, lo que se debe construir, lo que se debe ejemplificar. Ambos autores, José Tomás de Cuéllar y Manuel Antonio de Almeida, son parte de dos mundos históricos distintos, unidos por una cronología y por una estética que confluye en sus obras, pero a su vez, disímiles en cuanto al mensaje y a la ficción que desarrollan, en donde el movimiento, las evoluciones, los giros del orden y el desorden, la estaticidad potencial, definen a su vez procesos históricos distintos, percepciones de vida y de realidad que confluyen en la representación particular de personajes o tipos, de cuadros de costumbres o de elementos móviles que definen algo en particular, la construcción de una identidad a través de la estética, a través del orden, a través de los planos voluntarios, o a través de los planos en donde un cuadro, un tipo, un personaje plano, cobra una significación mayor, mucho más amplia, mucho más compleja, mucho más rica en sentido e historia. Ambos autores se unen, dialécticamente para ser la evolución y la estaticidad, la representación del cuadro de costumbres y el proceso ficcional, el orden rígido, adusto y el movimiento pendular de dos polos; ambos autores conjugan en sí, en sus obras la dialéctica del malandro, libre, sin un orden rígido, sin pena, sin culpa, nacido en un baile, en un juego, en un accidente; y el del pollo, que nace en el orden, que cumple una culpa, que se rige por el principio de acción y efecto, del bien y del mal, del proceso degenerativo de los seres que se corrompen, en un universo que los corrompe, y en el cual, ellos se entregan al desenfreno, al impudor, a la prostitución, a la santidad, o a la muerte; malandros y pollos, Manuel Antonio de Almeida y José Tomás de Cuéllar, son la posibilidad de entender, a través de sus obras analizadas, el proceso

histórico de dos naciones que confluyen en busca de su identidad, en busca de ser, en busca de concebir un orden mejor, pero en donde, la literatura, las obras literarias, nos permiten concebir ese juego dialéctico de contradicciones entre dos universos representados por un autor, por un arbitrio transfigurador que observa, cambia, entiende, concibe su realidad a través de la obra.

La recapitulación de este trabajo nos lleva a entender la manera en que este estudio comparativo ha evolucionado; de los conceptos del orden al del desorden, de la ficción a la interpretación histórica, del plano voluntario al involuntario, de las categorías poéticas del costumbrismo al malandraje; estos giros, estos saltos, estas involuciones en el estudio comparativo de dos novelas nos permiten entender dos universos narrativos en los que una tradición popular se hace presente y en los que a su vez se constituye, o se busca constituir, un orden. En el caso de la obra de Almeida podemos entender el juego plástico que retoma la vida popular en Brasil, los giros y los movimientos de personajes que viven sin culpas, sin remordimientos, sin el peso moral, ético y político de un “ciudadano” que se entrega a la patria; a diferencia de Cuéllar, en donde los personajes estarán en un solo polo, darán un solo movimiento, y por ende caerán, culpables de sus actos y de sus decisiones ante el peso aplastante del juicio del autor. Ahora bien para entender y concluir el estudio comparativo de ambos autores desarrollaremos lo siguiente. Ángel Rama en su texto *Transculturación Narrativa en América Latina*, definirá tres categorías de análisis para entender los procesos estéticos de la literatura:

La primera categoría será: “Independizarse” – Las letras latinoamericanas buscan independizarse, ser originales, independientes, alejadas de una raíz primaria que las defina. Dentro de la categoría que define Ángel Rama, el independizarse tendrá los siguientes periodos históricos: “[...] lo que en la Colonia estuvo representado por Italia o el Clasicismo y, desde la Independencia, por Francia e Inglaterra, sin percibir las como las nuevas metrópolis colonizadoras que eran [...]”²³² y culminará con esa categoría de análisis, el independizarse, el hacer de lado el pasado para construir desde el presente: “[...] las movió el deseo de independizarse de las fuentes primeras, al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, ésa fue la consigna principal: independizarse.”²³³ Ángel Rama, al hablar del proceso de independencia entenderá en el mismo una paradoja y una crítica, es decir, la

²³² Ángel Rama, *Transculturación Narrativa en América Latina*, p. 11

²³³ Ángel Rama, *op. cit.*, p. 11

elite criolla al buscar su originalidad a través de la construcción de una leyenda negra de la época colonial, sólo verá un presente, o hacia el presente, con el objeto de construir su propio discurso de la historia y de su nación, y al ver hacia ese presente se emparentará con aquellas naciones a las que un día estuvieron sometidos.

El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar, en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa estrechamente a España y Portugal, una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante, más que por tratarse de una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres.²³⁴

La segunda categoría definida por Ángel Rama es la originalidad, la búsqueda de una originalidad desde la independencia de las ideas matrices, el hecho de construir o concebir algo nuevo. “Dado que esas literaturas correspondían a países que habían roto con sus progenitores, rebelándose contra el pasado colonial (donde quedaban testimoniadas las culpas), debían ser forzosamente *originales* respecto a tales fuentes.”²³⁵ La originalidad será el rechazo a lo extranjero, la necesidad de construir y de concebir algo “distinto”, “diferente”, alejado de toda raíz en la que parezca subyacer lo que un día fue colonia. Paradójicamente, Ángel Rama, define que esa misma búsqueda de originalidad, de reconstrucción, a su vez era de procedencia extranjera.

[...] entró así en escena para no abandonarla, instaurando el principio ético sobre el cual habría de fundarse tanto la literatura como el rechazo del extranjero, que servía para constituirla, sin reflexionar mucho que ese principio ético era de procedencia extranjera, aunque más antiguo, arcaico ya para los patrones europeos.²³⁶

La tercera categoría que define el contexto literario del siglo XIX será la representatividad en la cual se definen las siguientes subcategorías:

1. El internacionalismo del período modernizador – el cual lleva un proyecto de aglutinación regional, procurando reestablecer el mito de la patria. En este

²³⁴ *Ibid.*, p. 12

²³⁵ *Ibid.*, p. 13

²³⁶ *Ibid.*, p. 13

sentido Ángel Rama hace referencia al proyecto estético modernista como un proyecto que toma en consideración a la lengua como “su mejor garantía”

2. La representatividad de un “color local” – que surge en el periodo nacionalista y social de 1910 a 1940. “Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia.”²³⁷
3. Se desarrollan restricciones regionalistas en donde se establece que las nacientes clases medias, son “auténticos intérpretes de la nacionalidad” y se investiga a través del espíritu que anima a una nación, registrado a través de la escritura.

Ángel Rama en su texto desarrolla una crítica respecto a los estudios, que en la década de 1940, buscan concebir una identidad a través de los textos literarios del siglo XVI al XIX, enfocándose principalmente en el estudio que desarrolla Pedro Henríquez Ureña sobre Juan Ruiz de Alarcón. Más para Ángel Rama es importante lo siguiente:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad.²³⁸

Esto será utilizado en la literatura como un instrumento para crear la nacionalidad, para definirla y construirla desde la estética literaria:

“Esta originalidad sólo podría alcanzarse [...] mediante la representatividad de la región en la cual surgía, pues esta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo.”²³⁹

²³⁷ *Ibid.*, p. 15

²³⁸ *Ibid.*, p. 19

²³⁹ *Ibid.*, p. 13

La representatividad es la construcción de la naturaleza, de los espacios físicos, geográficos, de los frutos y de los alimentos que la tierra que se describe provee, lo cual, la hace original, de ahí la importancia de dicha representatividad, de retratar, de pintar el mundo de una forma distinta, original. Ahora bien, dentro de los preceptos de poética que define Ignacio Luzán encontramos que el creador o el artista tiene una responsabilidad, un principio ético, mediante el cual, debe exhibir la conducta o los ejemplos de aquello que describa o que pinte, por lo cual podemos entender en la construcción literaria de las nacientes naciones latinoamericanas un principio ético de nación, mediante el cual, los escritores rijan sus normas estéticas al crear algo nuevo, algo original, algo moderno, que surja a la luz y que revele una identidad, una nueva y naciente identidad vista desde la representación literaria. “El principio ético se mancomunó con el sentimiento nacional, haciendo de los asuntos nativos la ‘materia prima’, según el modelo de la incipiente economía. Equiparaba al escritor con el agricultor o el industrial en una cadena de producción [...]”²⁴⁰ El escritor tendrá una misión, la de pintar, la de retratar el mundo, él será el portavoz de un contexto social, político, histórico, completamente nuevo, y buscará a través de esa ética nacional, la construcción de un orden, de un progreso, la visión hacia un futuro a través de ejemplificaciones, que van desde la concepción de la naturaleza, a los modelos de conducta, como es el caso de Cuéllar. José Tomás de Cuéllar será, desde esta óptica, nacional, nuevo, moderno, criticará su contexto social, su presente; buscará el orden, la civilización, retratará y pintará los espacios públicos, pero sobre todo, a sus personajes, a los pollos, como una degradación dentro del laboratorio social, desde el cual, él como escritor y observador trabaja; mostrará a través de sus personajes aquello que no se debe hacer, aquellas normas, valores y costumbres que se deben respetar, aquellos principios que deben regir el orden, con el peso de que al no seguir dichas normas, y desde el mensaje de sus obras, se deberá pagar una culpa, la consecuencia de los actos que tienen una respuesta, un efecto, un solo movimiento, el paso del orden al del desorden, y por ende, el pago de dicho movimiento.

A diferencia de José Tomás de Cuéllar, Manuel Antonio de Almeida, en un plano inconsciente, tal como lo ha definido Antonio Candido, reinventa una realidad desde el folclor, la representación popular del universo brasileño, desde el juego de dos polos que no se conjuntan y que sin embargo, paradójicamente están unidos, esto será la

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 14

independencia, la originalidad y la representatividad que definirá la obra de Almeida como una representación “libre de culpa” en las *Memorias*, a diferencia de Cuéllar, quien en busca del orden, del progreso, de la originalidad, establecerá en sus obras una estaticidad, aquello que es potencialmente posible dentro del universo narrativo que representa. “Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad,”²⁴¹

Como punto final de este análisis Ángel Rama desarrolla el esquema de Lantemari para definir tres puntos de la producción literaria regionalista:

- a) La “Vulnerabilidad cultural” – lo cual se define por aceptar las proposiciones externas y renuncia a las propias.
- b) La “Rigidez cultural” – se define como el acantonamiento en objetos y valores constitutivos de la cultura propia rechazando toda aportación nueva.
- c) La “Plasticidad cultural” - concepto que define la destreza que procura incorporar las novedades como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, a través de respuestas inventivas y recurriendo a sus componentes propios.²⁴²

Estos tres puntos que desarrolla Ángel Rama en su obra nos permiten entender lo siguiente, en el caso de José Tomás de Cuéllar podemos entender la necesidad de una construcción estética que conlleve a retratos y pinturas con sentencias éticas y morales, una búsqueda incesante hacia el progreso, hacia la modernidad que defina a un naciente estado; desde esta óptica Cuéllar buscará ser moderno, criticará y pintará a los pollos como una degradación de la sociedad ya que nacerán en el polo del orden, en el seno de una familia, y se integrarán en el polo del desorden por el abandono, por la corrupción social en la que viven, por la búsqueda de una apariencia; las festividades serán, en voz del autor, orgías de desenfreno amoral, prácticas innobles, degradaciones de un ser, que en potencia puede ser un “buen ciudadano” responsable con el estado, con la sociedad, con la patria, pero que en acto no lo es, en acto es un ser degradado y corrompido por la búsqueda de privilegios sin el menor esfuerzo.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 19

²⁴² *Ibid.*, pp. 20 – 21

A diferencia de los pollos, los malandros serán la dialéctica del orden y del desorden, la evolución y el giro de una realidad en donde la pintura y el retrato no son categorías ni normas, ya que en el universo narrativo no será una representación consciente de un costumbrismo que busque redefinir la naturaleza, el orden, el progreso. Podemos pensar que esas pinturas, que esos retratos, dentro de la obra de Almeida, son como esa representación de Vidigal, con su casaca puesta, mostrando su jerarquía y su autoridad, el cual, como en un juego de representación, no lleva puestos los pantalones, pese a que en la obra será una especie de ogro, o de figura maléfica que buscará a toda costa hacer pagar el precio del desorden; es decir, esa descripción de los cuadros, de las procesiones, de las bahianas que son descritas en el texto, lejos de permitirnos categorizar la obra dentro de un esquema o de una norma poética, le da una plasticidad, una movilidad, un giro involuntario, tomando el ejemplo de Antonio Candido, para entender en la obra de Almeida, ese universo sin culpa, sin remordimiento, sin el peso aplastante de una culpa.

Dentro de esta 'plasticidad cultural' tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.²⁴³

La obra de Almeida será plástica, móvil, dialéctica, a diferencia de la Cuéllar, en donde la estaticidad, la potencialidad de ser, se integrarán en el universo costumbrista, en la necesidad de ser moderno, de progresar, de pensar en la construcción de un futuro, de un orden, de una utopía política y social que construya un estado, una nación, el progreso y la civilización de un naciente estado. "[...] una tradición literaria nacional reproduce a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias."²⁴⁴ Cuéllar creará su idea de orden, su idea de nación, su idea de progreso, de civilización, podemos pensar que Cuéllar plantea la idea de un ciudadano, lo que un buen ciudadano debe hacer, las normas que un buen ciudadano debe seguir, debe buscar, ya que en él está el futuro, el proyecto futuro de una nación²⁴⁵.

²⁴³ *Ibid.*, p. 31

²⁴⁴ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú.*, p. 16

²⁴⁵ Antonio Cornejo Polar definirá que la tradición literaria es generadora del proyecto nacional y no un simple reflejo del mismo. Desde esta óptica la literatura asume:

Los sujetos sociales de estas operaciones no se limitan a expresar a través de ella ideologías o intereses preexistentes, aunque evidentemente lo hacen de manera consistente pese a sus conflictos internos, sino se autoconstruyen a través del ejercicio de su propio discurso.²⁴⁶

Podemos pensar, que el costumbrismo en tanto corriente estética, en la obra analizada de Cuéllar, es la respuesta inmediata, presente, de una necesidad de construirse para estas nuevas naciones, por lo cual. la historia se verá desde el presente y en pos de un futuro, en el presente se verá la necesidad de ser modernos, civilizados; en el presente se desarrollará un afán de construir, de concebir una nueva realidad, de retratar y de pintar fidedignamente lo mejor de una naturaleza o sus vicios morales con el fin de concebir un futuro mejor, distinto, un futuro promisorio que permita mejorar en un sentido moral y político, de ahí la pertinencia de la cita de Antonio Cornejo Polar y el vínculo con lo que Ángel Rama define en sus categorías de análisis, con lo cual, cerramos esta recapitulación, que nos lleva a entender las diferencias y las semejanzas de dos universos narrativos, de dos cosmovisiones y mentalidades que se vislumbran a través de la opacidad ficcional de dos obras, de dos narraciones, de dos tipos literarios, imbuidos en la contradicción de un progreso y de un desorden, de una movilidad y de una estaticidad, del acto y de la potencia, del giro evolutivo, entre dos polos, y del paso de un polo a otro, del orden al del desorden con un precio, con una culpa a purgar por haberlo transgredido.

-
- a) Funciones Formativas
 - b) Funciones de Legitimación

Ambas funciones buscan la construcción de la nación y la interpretación del sentido del pasado, es decir, la historia nacional.

²⁴⁶ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 18

Bibliografía

Almeida, Manuel Antonio de, *Memorias de un Sargento de Milicias*, trad. Elvio Romero, pról. y not. Antonio Candido, cron. Laura de Campos Vergueira, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, Vol. XXV, 1977.

Almeida, Manuel Antonio de, *Memórias de um Sargento de Milícias*, ed. Plinio Martins Filho, present. y not. Mamede Mustafa Jaroche, ilustr. Marcelo Cipis, Sao Paulo, Atelie Editorial, 2003.

Almeida, Manuel Antonio de, *Memórias de um Sargento de Milícias*, intr. Mário de Andrade, org. Vadim Nikitin, Sao Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, (Biblioteca Martins Fontes), 2005.

Aristóteles, *Poética*, ed. triling. Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos, 8), 1999.

Aristóteles, *Metafísica*, intr. trad. y not. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 200), 1994.

Aristóteles, *Física*, intr. trad. y not. Guillermo R. de Echandía, Madrid, Editorial Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 203), 1995.

Aristóteles, *Ética Nicomáquea; Ética Eudemia*, intr. Emilio Lledo Íñigo, trad. y not. Julio Pallí Bonet, Madrid, Editorial Gredos, (Biblioteca Clásica Gredos, 89), 2003.

Auerbach, Erich, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

B. W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, trad. Jordi Anaud, Barcelona, Editorial Crítica, (Filología, 23), 1992.

Bajtín, Mijail, Mijailovich, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, (El Libro Universitario, 57), 1999.

Bajtín, Mijail, Mijailovich, *Estética de la creación verbal*, México, trad., Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Bajtín, Mijail, Mijailovich, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, trad., Hela S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Persiles – 194, Serie Teoría y crítica literaria, 1989.

Candido Antonio, “Dialéctica del malandraje (Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, en Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un Sargento de Milicias*, trad. Elvio Romero, pról. y not. Antonio Candido, cron. Laura de Campos Vergueira, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, Vol, XXV, 1977.

Candido, Antonio, *Literatura y Sociedad. Estudios de teoría y estudios literarios*, trad. present. y not. Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, (Colección Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 4), 2007.

Candido, Antonio, *Estruendo y liberación: ensayos críticos*, trad. Antelma Cisneros, ed. y not. Jorge Ruedas de la Serna y Arnoni Prado, México, Siglo Veintiuno, 2000.

Candido, Antonio, “A personagem do romance”, en Antonio Candido; Anatol Rosenfeld; Decio de Almeida Prado; Paulo Emilio Salles Gomes, *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1992. La traducción (inédita aún) de este ensayo me fue proporcionada por el profesor Jorge Ruedas de la Serna.

Candido, Antonio, *Iniciación a la literatura brasileña (Resume para principiantes)*, trad. Antelma Cisneros, present. Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2005.

Candido, Antonio, *Formacao da Literatura Brasileira, 1750 - 1836 (Momentos Decisivos)*, Vol 1, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo, Editora Itatiaia Limitada, 1975.

Cornejo, Polar, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

Cuéllar, José Tomás de, “La Literatura Nacional”, en José T. de Cuéllar y José María Flores Verdad, *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, 1869*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, est. prel., not., índ y cuad. Belem Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, (Fuentes de Literatura Mexicana, 2), [Edición Facsimilar], 1989.

Cuéllar, José Tomás de, “Ensalada de pollos. Novela de estos tiempos que corren, tomada del CARNET de Facundo.”, en José T. de Cuéllar y José María Flores Verdad, *La Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias, Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos, 1869*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, est. prel., not., índ y cuad. Belem Clark de Lara, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, (Fuentes de Literatura Mexicana, 2), [Edición Facsimilar], 1989.

Dallal, Alberto *Cómo acercarse a la danza*, México, Plaza y Valdés/Secretaría de Educación Pública, 1986

Dortles, Gillo, “La danza”, en Hilda Islas, comp., *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, trad. Dolores Ponce, pról. Hidalgo Islas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Diccionarios), 1996.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Nueva ed., Josep-María Terricabras, superv. Priscilla Cohn Ferrater Mora, Barcelona, Ariel, 1994.

Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo, Madrid, Editorial Debate, (Serie Literatura), 1990.

Gallino, Luciano, *Diccionario de Sociología*, trad. Stella Mastrangelo y Lorenzo Alegría, México, Siglo Veintiuno, 1995.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, trad. Francisco Martín y Francisco Cuartero, Barcelona, Muchnick, 1981.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, (Marginales, 229), 2005.

Hegel, G.W. F., *Introducción la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, trad. y pról. Gerald Nyenhuis H., México, Universidad Iberoamericana/Taurus, (Pensamiento), 1998.

Larra, Mariano José de, “Fígaro”, “La sociedad”, en *Artículos Completos*, Madrid, recop, prolog y not. de Melchor Almagro San Martín, M. Aguilar editor, 1944

Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y1789) con Las Memorias de la vida de Don Ignacio de Luzan escritas por su hijo*, intr. y not. Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974,

Massaud, Moisés, *A Literatura Brasileira através dos textos*, Sao Paulo, Editora Pensamento-Cultrix, 2004.

Mesonero Romanos, Ramón de (El Curioso Parlante), *Escenas Matritenses*, Madrid, ed, e intr., Leonardo Romero Tobar; selecc, y pról., Ram+on Gómez de la Serna, Espasa Calpe, Colección Austral, 1986.

Miranda, Cárabes, Celia, ed. est. recop. y not., *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, ens. Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades/Instituto de Investigaciones Filológicas, (Nueva Biblioteca Mexicana, 96), 1998.

Monte, Alberto del, *Itinerario de la Novela Picaresca Española*, trad. Enrique Sordo, Barcelona, Editorial Lumen, (Palabra en el Tiempo), 1971.

Nyeenhuis H, Gerald, "Prefacio", en Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana/Taurus, (Pensamiento), 1998.

Payne, Michael, Meenakshi Ponnuswami y Jennifer Payne, dir. *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, trad. Patricia Willson, consult. Simon Frith, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Perus, Françoise, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Santa Fe de Bogotá, Plaza y Janés/Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas/ Departamento de Literatura/ Universidad de los Andes/ Facultad de Artes y Humanidades/ Departamento de Humanidades y Literatura, (Colección Investigación y Crítica Literaria), 1998.

Rama, Ángel, *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, (Crítica Literaria), 2004.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Agustín Neira, México, Siglo Veintiuno, (Lingüística y Teoría Literaria), 1995.

Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, México, Siglo Veintiuno, (Lingüística y Teoría Literaria), 1995.

Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, trad. Pablo Corona, México, Fondo de Cultura Económica, (Sección de Obras de Filosofía), 2002.

Ricoeur, Paul, *Ideología y utopía*, comp. George H. Taylor, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, (Serie CLA-DE-MA Filosofía), 1997.

Romero de Valle, Emilia, *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Departamento de Publicaciones, 1966.

Ruedas de la Serna, Jorge, "Cuando pinto no retrato", en Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras completas IV*, comp. present. y not. Boris Rosen Jélomer, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Ruedas de la Serna, Jorge, "The Lady of situations (Apunte sobre un ensayo de Antonio Candido)" en *Armas y Letras*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, núm. 60. Consultado en: <http://issuu.com/armasyletras/docs/numero60>.

Ruedas de la Serna, Jorge, *Arcadia Tradición y Mudanza*, pref. Antonio Candido, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, (Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial), 2006.

Sachs, Curt, *Historia Universal de la Danza*, Buenos Aires, Centurión, (Colección Arte), 1944.

Von Bertalanffy, Ludwig, *Teoría General de los Sistemas*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*, ed. Johannes Winckelmann, not. y trad. José Medina Echavarría, México, Fondo de Cultura Económica, (Sección Obras de Sociología), 1984.