



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El narrador proteico en los cuentos de Machado de Assis: roles, funciones y efectos.

Autor:

Lago, Schana

Tutor:

Colombi, Beatriz

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
16.8.24

TESIS 16.8.24

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS
Nº 857.735
22 DIC 2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana

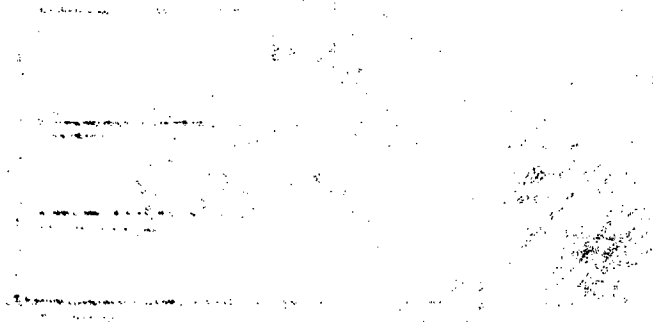
**El Narrador Proteico en los Cuentos de Machado de Assis:
roles, funciones y efectos**

Tesis de Maestría

Maestranda: Schana Lago
Exp: 812.261
Directora: Prof. Dra. Beatriz Colombi

2009

TEAS 16-8-24



Porque de nada vale o esforço sem amor.

Para Roberto e Giovanna

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
PARTE I	
1 MACHADO DE ASSIS: LAS MARCAS DE UNA SOCIEDAD	11
1.1 LA TRANSICIÓN DE MUNDOS	13
2 REVISIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS	16
2.1 LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS: PERSPECTIVAS DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA BRASILEÑA	17
2.1.1 José Veríssimo (1916)	17
2.1.2 Lúcia Miguel-Pereira (1950)	18
2.1.3 Josué Montello (1956)	21
2.1.4 Antonio Candido (1959)	22
2.1.5 Afrânio Coutinho (1969)	23
2.1.6 Alfredo Bosi (1974)	24
2.2 ESTUDIOS ESPECÍFICOS SOBRE ASPECTOS DE LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS	26
2.2.1 Sílvio Romero (1897)	26
2.2.2 Augusto Meyer (1935)	29
2.2.3 Lúcia Miguel-Pereira (1936)	31
2.2.4 Antonio Candido (1968)	32
2.2.5 Roberto Schwarz (1977)	35
2.2.6 Alfredo Bosi (1978)	41
2.2.7 Afrânio Coutinho (1986)	43
2.2.8 Paul Dixon (1992)	44
2.2.9 John Gledson (1998)	47
2.2.10 Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998)	50
PARTE II	
3 EL CUENTO Y LA CRÓNICA EN BRASIL: “ONDE NINGUÉM METE O NARIZ AÍ ENTRA O MEU”	58
3.1 CUENTOS MACHADIANOS: LOS EFECTOS DE LO REAL	60
3.1.1 El cuento de Machado de Assis	66
3.2 LA CRÓNICA COMO GÉNERO LITERARIO	68
3.2.1 Machado de Assis cronista	73
3.2.2 El periodismo: influencias de la modernidad en la autonomía del escritor	76
3.2.3 Machado de Assis: una mirada tergiversada de la modernidad	79
3.2.4 La escritura en acción	81
3.2.5 Auto-definición y escritura	91
4 COMPETENCIAS DEL LECTOR Y DEL NARRADOR EN MACHADO DE ASSIS	94
4.1 EL LUGAR DEL LECTOR	94
4.2 BREVE PANORAMA DE LA RECEPCIÓN	95
4.3 RECEPCIÓN Y LECTOR	97
4.3.1 Recepción y sociedad	99

4.4 NARRADOR Y LECTOR: UN JUEGO DE PODER.....	101
4.5 LIBROS Y LECTORES	106
4.5.1 El poder del lector.....	111
4.6 IRONÍA: COMPETENCIA DEL LECTOR.....	113
4.6.1 La ironía machadiana.....	117
5 EL NARRADOR.....	122
5.1 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN: TRABAJO DEL NARRADOR.....	123
5.1.2 La narración y la representación.....	127
5.2 LA TIPOLOGÍA DEL NARRADOR.....	129
5.3 EL NARRADOR PROTEICO DE MACHADO DE ASSIS.....	132
6 ENTRE EL CUENTO Y LA CRÓNICA: RELATOS DE UNA SOCIEDAD.....	143
6.1 <i>CONTOS FLUMINENSES</i> (1870).....	144
6.1.1 “Miss Dollar”.....	145
6.2 <i>PAPÉIS AVULSOS</i> (1882).....	154
6.2.1 “Teoria do medalhão”.....	156
6.3 <i>HISTÓRIAS SEM DATA</i> (1884).....	169
6.3.1 “A Igreja do Diabo”.....	170
6.4 <i>RELÍQUIAS DA CASA VELHA</i> (1906).....	185
6.4.1 “Pai contra Mãe” (1906).....	186
CONSIDERACIONES FINALES.....	201
REFERENCIAS.....	206
ANEXOS.....	216

INTRODUCCIÓN

En su comienzo, esta investigación se centró en distinguir la figura del narrador en los cuentos de Machado de Assis, uno de los escritores más representativos de la literatura brasileña. Sin embargo, en el transcurso de la investigación, observamos indicios de que la obra machadiana está hilada de manera tal que conforma una red intratextual: tanto los cuentos, como las crónicas y las novelas interactúan entre sí, instaurando un vínculo intrínseco en el interior de la narración, que extrapola los límites de los géneros y articula un espacio literario compartido. De este modo, ampliamos el corpus a fin de cotejar en los cuentos y en las crónicas, estas últimas recientemente estudiadas con más profundidad por la crítica, cómo el autor moviliza los más variados recursos y estrategias literarias, para atrapar al lector en un laberinto que emana ironía y despliega un discurso crítico de los más variados órdenes, referentes a los ámbitos histórico, social, político y económico, desnudando los mecanismos de funcionamiento de la sociedad burguesa del siglo XIX.

Sabemos que es una constante en la fortuna crítica de Machado de Assis, la división de su obra en dos etapas, una romántica y la otra, realista. La obra machadiana no se alinea completamente en el arte romántico, en ninguna de sus tres etapas: la primera nacionalista o *indianista* que se caracterizaba por la búsqueda de una identidad nacional plasmada en el exceso del color local y alababa el elemento autóctono basada en el mito del *bon sauvage*, la etapa conocida como “mal del siglo”, impregnada de pesimismo y que se manifiesta en la idealización de la infancia, de las vírgenes y en la exaltación de la muerte, y la tercera, la *condoeira* que se caracteriza por la poesía social y libertaria; características que reunieron poetas como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Castro Alves y Sousândrade. Con respecto a la prosa del Romanticismo, que tuvo a Joaquim Manoel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida y el gran escritor José de Alencar sus exponentes, tampoco podemos incluir la obra de Machado de Assis, que si bien se valió en sus narrativas primeras de algunos elementos típicos de la estética, las subvierte por medio del pesimismo realista. El realismo machadiano, si bien se vale del uso del detalle propio de esta estética, le confiere a este elemento una particular inflexión: su hipertrofia, un elemento menor pasa a ser mayor en su narrativa. La estética realista machadiana se organiza sobre los ejes de la burguesía, tratando temas como el ascenso social, la carrera política y el matrimonio, para luego desestabilizarlos, confrontándolos con el padrinazgo, el parasitismo, el matrimonio por interés seguido de adulterio, pasando el mensaje

de que la vida burguesa adolece de los valores que pretende imponer a la sociedad. Machado produce su obra entre diversas corrientes finiseculares, el tardo-romanticismo, el realismo, el naturalismo y los movimientos simbolistas-decadentistas, sin encuadrarse plenamente en ninguna. No tiene una mirada costumbrista, cuyo objeto es registrar los hábitos de las distintas clases en una sociedad, ni realista, que “se encarga de inventariar los bienes de esa misma burguesía”,¹ tampoco naturalista, ocupada en determinismos y herencias biológicas. Su registro narrativo procesa estas estéticas, pero se encamina hacia una escritura más moderna, donde priman las alusiones, la ambigüedad, la ironía, lo fragmentario, las técnicas innovadoras, dando especial atención a la inserción del lector en su narrativa. Como afirma Colombi (*idem*, p. 19), Machado percibe el mundo por medio de la lógica de la paradoja; lejos de los padrones vigentes, perfilando un narrador que desnuda las relaciones, los valores, los saberes, las convenciones.

Por este motivo, creemos que, en realidad, la producción literaria machadiana ocupa un “entre-lugar”,² conforme el concepto formulado por Silviano Santiago: “Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana” (1971:77). La escritura de Machado es eficaz precisamente porque, en su dinamismo, se apropia críticamente de diversos procedimientos al estilo *antropofágico* modernista. Además, en la construcción de su narrativa, como observa Roberto Schwarz (1977), se evidencia el modo cómo los modelos europeos, originados en el liberalismo, al ser adaptados en circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales quedan *fuera de lugar* al ser asimilados por la sociedad brasileña, aún esclavista.

A partir de la premisa de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* es el ápice, es decir, la divisoria de aguas de la obra de Machado y, paralelamente, en la cuentística, esta revolución se da con *Papéis Avulsos*, tratamos de buscar elementos dentro de la obra del autor, así como en el análisis de los estudios más representativos sobre la obra machadiana para verificar, específicamente en el cuento, la hipótesis de que diversos procedimientos literarios de la novelística se repiten en sus cuentos y en sus crónicas, es más, que hay una correlatividad en

¹ Prólogo de Beatriz Colombi, p. 17-8.

² A este propósito, son significativas tres vertientes del pensamiento crítico brasileño: la del *Manifiesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade (1928), la de Silviano Santiago, en el artículo “El entrelugar del discurso latinoamericano” (1971), y la de Roberto Schwarz, en “As idéias fora do lugar” (1977). Todas posturas críticas sobre la inadecuación en la absorción de ideas que buscaban el descentramiento de la literatura europea, legitimada por el estudio de fuentes e influencias. Según Silviano: “Ese discurso reduce la creación de los artistas latinoamericanos a la condición de obra parásita, una obra que se nutre de otra sin agregarle nunca algo propio” (*idem*, p. 69).

su producción de novela, cuento y crónica en cuanto al grado de consolidación y aplicación de estrategias –procedimientos lingüísticos, estructurales, irónicos– especialmente en el eje narrador-lector.

El análisis del narrador en los cuentos machadianos es un universo que fascinó a sus críticos dadas las estrategias utilizadas por el autor. Éstas son muy variadas y obedecen a múltiples funciones, tales como satirizar la conducta humana, arrancar las máscaras burguesas, intervenir con opiniones dirigidas hacia el lector o limitarse a ser un mero espectador, pero de modo alguno, moralizar. Podría decirse que sus técnicas narrativas, si bien muchas son propias del siglo XIX; otras, por el contrario, son extremadamente modernas y apuntan a la narrativa del siglo XX, como ha señalado, particularmente Antonio Candido. Todas demandan la atención del lector, sea por la fina ironía, por las sutilezas, por las digresiones, o, incluso, por las reflexiones metatextuales que son permanentes en la narración.

Por eso, en esta investigación, enfatizamos el estudio del narrador, observando los diversos papeles que asume y de qué manera manipula su narrativa a fin de convertir el lector en un agente activo del proceso de significaciones. La conceptualización de narrador que tomamos se refiere a la voz que enuncia el texto, quien tiene a su cargo “contar la historia”, una entidad ficticia, instaurada por el autor para ser el emisor del discurso. En este sentido, se ha buscado un marco conceptual a partir de la lectura de teorías narratológicas, entre las cuales destacamos los estudios de Gérald Genette (*Figuras III y Nuevo Discurso del Relato*), Roland Barthes (*Análisis Estructural de los Relatos*), Tzvetan Todorov (“Las Categorías del Relato Literario”), Georg Lukács (“¿Narrar o Describir?”) y Mieke Bal (*Teoría de la Narrativa*). Estas teorías resultan productivas para nuestro enfoque, ya que analizan al narrador no solo como una instancia lingüística o comunicativa, sino como un sujeto que despliega un deber, un querer, un poder y un saber. Esta densidad de acciones y roles nos permite considerar las múltiples facetas del narrador machadiano.

No obstante, no es nuestra intención seguir un modelo mecanicista, limitándonos a una clasificación tipológica de narrador, sino relacionar esta instancia con la construcción de sentidos propuestos por Machado, explorar las alegorías, los juegos de palabras que culminan en ambigüedades, desmantelar la fina ironía que toma desprevenido al lector, en fin, tratar de entender la dinámica que se instaura entre el narrador y el lector machadiano, así como el impacto que sus cuentos y crónicas provocan y que perduran hasta la actualidad.

En el primer capítulo presentamos una breve introducción de Machado de Assis, para contextualizar nuestro trabajo. Mucho se ha especulado sobre si las dificultades a que estuvo expuesto, como hijo de ex esclavos en una sociedad segregacionista, estimularon o empañaron

su escritura. Considerando la inmensurable distancia entre el hombre y el autor, nos apartaremos de una visión que intente relacionar arbitrariamente ambos niveles, y aludiremos sólo ocasionalmente a correlatos que se hagan necesarios a lo largo de esta tesis.

En el segundo capítulo, conformamos el estado de la cuestión con base a los aportes críticos de especialistas e historiógrafos expertos en la literatura brasileña y, especialmente, en Machado de Assis. Debido a la inmensa red crítico-interpretativa a que la obra literaria de Machado está expuesta, delimitamos el corpus y seleccionamos los estudios más relevantes referentes a la obra del autor, de la novelística al cuento y del cuento a la crónica, a fin de proporcionar una visión diversificada y amplia de estos abordajes. Hacemos la salvedad de que los textos están dispuestos en orden cronológico y no de repercusión. Empezaremos por una revisión de la perspectiva historiográfica, mediante los consagrados trabajos de José Veríssimo (1916), Lúcia Miguel-Pereira (1950), Josué Montello (1956), Antonio Candido (1959), Afrânio Coutinho (1969) y Alfredo Bosi (1974), para comprender el rol de Machado de Assis y de su obra en el proceso de formación de la literatura nacional. En este punto, los estudios seleccionados corresponden a fragmentos de obras que intentan abarcar la continuidad de este proceso.

A continuación, nos parece esencial adentrarnos en las características de la obra machadiana, según distintas tradiciones críticas. Por lo tanto, seleccionamos obras que tratarán exclusivamente sobre Machado de Assis. Autores como Sílvio Romero (1897), crítico-positivista, contemporáneo y antagonista de Machado; Augusto Meyer (1935), crítico impresionista; Lúcia Miguel-Pereira (1936), quién se dedicó de manera especial a la vida y obra de Machado de Assis; Antonio Candido (1968) y Roberto Schwarz (1977), quienes analizan la obra de Machado desde una perspectiva ligada a la sociología de la literatura; Alfredo Bosi (1978); Afrânio Coutinho (1986); y autores que, en particular, ponen énfasis en la cuentística machadiana –Paul Dixon (1992); John Gledson (1998), gran estudioso y difusor de la obra machadiana en el exterior; y Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998)– aportando perspectivas valiosas en la interpretación de la obra machadiana. En los artículos/estudios de los críticos citados, el ejercicio empírico de las teorías sobre los cuentos y el conjunto de la producción literaria de Machado de Assis, apuntan a lo novedoso de su escritura y a su expresividad en el contexto nacional, lo que conduce a la consolidación de la Literatura Nacional Brasileña.

En el tercer capítulo trataremos de la trayectoria y consolidación del cuento y de la crónica en Brasil y de la productiva relación que Machado de Assis mantuvo con ambos géneros. Como la mayoría de su obra fue publicada en los periódicos más importantes de Río

de Janeiro antes de convertirse en libro, le dedicamos al periodismo especial atención. Machado de Assis lo consideraba el espacio democrático por excelencia, y a través de sus crónicas, volcó sus impresiones sobre la modernidad, el progreso urbano, la sociedad y sus preocupaciones en general, dibujando un mapa de la ciudad donde vivió, Río de Janeiro. Pese al olvido a que estuvieron relegadas las crónicas machadianas, nos pareció de suma importancia traerlas a la luz, poniéndolas en contexto con el conjunto de su obra. Consideramos que una lectura conjunta de cuentos y crónicas, interrelación genérica que no ha sido suficientemente atendida por la crítica, nos permitirá hacer una apreciación más completa de las estrategias narrativas de nuestro autor. Nos preguntamos si en la experimentación literaria que relaciona ambos géneros, Machado se vale de los mismos artificios literarios ¿Qué similitudes puede tener el cuento un género difícil “a despeito de sua aparente facilidade” con la crónica, que congrega la fragmentariedad de la modernidad diaria literariamente, más que su consolidación por la pluma de Machado?

Considerando la estrecha relación entre el lector y el narrador, contemplada por diversas teorías, decidimos unificar los capítulos cuatro y cinco bajo el título de Competencias del Lector y del Narrador en Machado de Assis, aunque especificamos por separado las propiedades de cada uno. En el cuarto capítulo, trataremos específicamente la figura del lector, entidad intrínseca a la interpretación de obra, por la cual buscaremos reconstruir el proceso de recepción de la obra machadiana, interpretada diferentemente por sus lectores a lo largo del tiempo. Para este objetivo, nos valdremos de conceptos como horizonte de expectativas, capacidad interpretativa del lector así como del aporte de autores especialistas machadianos que han analizado el tema. Nos interesa observar las estrategias que despliega Machado frente a su lector, al que hace adentrar en un universo de ambigüedades, obligándolo a enfrentarse con un texto fragmentario, intersticial. En este apartado proponemos como hipótesis que Machado establece una *manipulación* de su lector a través de la escenificación continua y diversificada de la relación narrador-lector, sea por medio del constante diálogo, en el cual lo adjetiva, sea por atribuirle competencias interpretativas relacionadas a la ironía y a las referidas ambigüedades en la actualización del texto. Conocedor de la mentalidad de su público, como de las posibilidades y limitaciones de los medios con los cuales colaboró, Machado de Assis supo como pocos modular su escritura y jugar con las expectativas y prejuicios de sus lectores y lectoras. Sostenemos en esta tesis que parte de esta conexión con su lector, se debe a su vasta experiencia como cronista.

En el sexto capítulo, profundizaremos el análisis del corpus literario, que veníamos analizando a lo largo de trabajo bajo distintas perspectivas teóricas, como la volubilidad del

narrador sugerida por Schwarz, la construcción de la ciudad por el narrador cronista, la ironía como competencia del lector, la subversión de la crónica moderna, que antes que dedicarse a la exposición de los acontecimientos, se transforma, en la escritura machadiana, en un lugar de reflexión. El corpus que elegimos se compone de algunos de los cuentos más representativos de Machado de Assis y pertenecen a las siguientes colecciones: *Contos Fluminenses* (1870), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), y *Relíquias de Casa Velha* (1906). Como resultado del análisis de la enunciación ficcional en este corpus, se despliega una estrecha vinculación con la dimensión cultural, social, histórica e ideológica del texto, por lo que los cuentos serán leídos en su contexto histórico, lo que resulta extremadamente productivo para determinar la función ideológica del narrador. De forma complementaria, la tesis atenderá a un corpus de crónicas, relacionados con éstos, puesto que es de nuestro interés rescatarlas para la lectura crítica, a fin de que no sigan reposando en el olvido, lo que permitirá comparar las estrategias del narrador en una y otra textualidad.

Machado de Assis construye el relato de las conductas sociales, del poder y del dinero, temas que se constituyen la principal motivación de sus personajes. Sus cuentos, entonces, traman las relaciones sociales y proponen teorías para el comportamiento humano, por ejemplo, lograr el éxito mediante la máxima burguesa: “mantener las apariencias”, como es el caso de “Teoria do medalhão” (1882), parte del corpus propuesto, o aún de “O espelho”, en que el uniforme se constituye en la representación del ascenso social y acaba por transformarse en una segunda alma. Machado también presenta conciencias divididas entre la moral de los sentimientos y la moral utilitaria, pero independiente de la elección de sus protagonista, no se enuncia un juicio de valor ni se establece una tajante dicotomía entre buenos y malos, sino una apreciación distante e irónica del comportamiento humano. Como ejemplo, podemos citar los cuentos “O caso da vara” y “Pai contra a mãe” (1906), este último presente en este capítulo, en los cuales los personajes eligen antes que la justicia, la autoconservación. Ambos cuentos son considerados antiesclavistas y una imagen cruda del sistema vigente, como lo explicaremos, valiéndonos de los valiosos aportes de Roberto Schwarz.

En el cuento “Miss Dollar” (1870), observamos las primeras estrategias composicionales del autor dirigidas hacia el lector. Este cuento provee una fuente completa del ejercicio de manipulación del lector, a la vez que evidencia aspectos de la vida cotidiana fluminense. El cuento “Teoria do medalhão” (1882) y “Pai contra mãe” (1906) dan cuenta del decadente funcionamiento del sistema sociohistórico brasileño: el primero reitera la falta de preparación de los intelectuales brasileños, que ostentaban su *status* mediante un discurso retórico vacío, mientras que el segundo denota una sátira cruel a la política del sistema

esclavista. El cuento “A Igreja do Diabo” (1884) más que una parodia de la religión, se constituye en una burla de la fe, demostrando la dificultad del hombre en someterse a esquemas de obediencia. Para cada cuento, a excepción de “Miss Dollar”, encontramos una crónica en que el autor instaura similitudes temáticas u otros recursos, que nos permite un análisis comparativo. Creemos que con este corpus, podremos establecer y unificar tanto las estrategias compositivas del autor, como la ironía, la característica dialógica de su obra, las relaciones intertextuales, el estudio del eje narrador-lector, vinculándola a la realidad social brasileña y a su legitimación como escritor.

Para finalizar, quisiera comentar que en el año 2008, se cumplió un siglo de la muerte de Machado de Assis, de modo que este trabajo, en medio a la profusión de publicaciones, se inserta como uno más en el homenaje a nuestro autor.

PARTE I

1 MACHADO DE ASSIS: LAS MARCAS DE UNA SOCIEDAD

Joaquim María Machado de Assis nació en la zona portuaria de Río de Janeiro, el 21 de julio de 1839. Fue el primer hijo de un pintor mulato, descendiente directo de esclavos, y una *lavadeira açoriana*³. Importante agravio para una sociedad que erige sus bases sobre la esclavitud, los apellidos de pompa y las costumbres europeas. Huérfano a temprana edad, fue criado por la madrastra, Maria Inés y amadrinado por la propietaria de la chacra donde vivió, en el *Morro do Livramento*, Doña Maria José de Mendonça Barroso. En su niñez, ya presentaba síntomas de naturaleza nerviosa: la epilepsia y la tartamudez, que se manifestaron en distintas etapas de su vida y le moldearon el carácter tímido y reservado. De un cura, Silveira Sarmiento, recibe las primeras clases de latín y francés. No hay indicios de una escolaridad formal. Lector curioso y voraz, fue un autodidacta.

Frecuentador asiduo de la “Loja de Paulo Brito”, en donde se reunía la juventud literaria de la Corte –conocida por *A Sociedade Petalógica*– se aproximó a José de Alencar, ya famoso por sus crónicas en el *Correio Mercantil*, y a otros escritores ilustres. Machado de Assis publicaba poemas en la *Marmota Fluminense* a los 17 años. Empezó de abajo, operario-tipógrafo. Sin embargo, fue progresando y, en poco tiempo, pasó a revisor en el famoso diario *Correio Mercantil*, a la vez que intensificaba su colaboración en los periódicos.

Machado de Assis ejerció las más variadas actividades literarias (traducción, crítica, publicación variada en los medios masivos de crónicas, poesías y novelas) paralelas a una carrera burocrática que le permitió la salida del más bajo estrato social y culminó en su blanqueamiento⁴. Su talento es reconocido tempranamente y, por ello, abundan críticas y estudios sobre su obra. Logra una exitosa carrera burocrática y literaria, vive una vida burguesa y plácida. Casi nunca salió de la ciudad carioca, excepto en dos oportunidades, por motivo de enfermedad. Se casó a los treinta años, con la portuguesa Carolina Xavier de Novais, quién fue su compañera toda la vida. Para coronar sus éxitos literarios, se convierte

³ *Lavadeira açoriana* es la mujer de origen portuguesa, de la región de los Açores, por ende, blanca, cuyo oficio es lavar ropa.

⁴ En su certificado de defunción consta: “Edad 69 años, viudo, natural de esta capital, funcionario público, color blanco” (Colombi, 1993:16). Ser blanco, en esta época, era una condición necesaria para ser exitoso.

en el primer presidente de la Academia Brasileña de Letras en 1987. Falleció de una úlcera cancerosa en 1908.

Esta sería una muy sintética versión de la vida del escritor. La especulación a que está sujeta por parte de sus biógrafos es natural, sobre todo a lo largo de la evolución de la crítica literaria sobre su obra. La vida de Machado de Assis está llena de lagunas. Su infancia es humilde y algo trágica. En 1845, mueren la única hermana de Machado y su madrina, ambas de sarampión, él tenía apenas seis años. A los diez, fallece la madre de tuberculosis, y el padre se casa nuevamente con una *docera* llamada Maria Inês da Silva. Con estos antecedentes, es difícil explicar cómo conformó su esmerada instrucción. Se dice que tendría acceso a la biblioteca de la madrina, que la madrastra siguió su alfabetización, otra versión, en cambio, aduce que se llevaba mal con ella y por ello se fue temprano del *Morro do Livramento*.

Aunque los biógrafos hayan tenido fuentes más seguras sobre su vida solo a partir de los dieciséis años, por el ingreso laboral en la Imprenta Nacional, es notable la falta de datos concretos sobre su vida personal. Extremadamente discreto, estuvo casado con Carolina por treinta y siete años, de los cuales vivieron veinticuatro en la calle del Cosme Velho, número 18, lo que le valió el apodo “bruxo do Cosme Velho”.

La publicación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* en 1881, es la obra que marca la ruptura con el romanticismo, que implementa novedades cuanto a la estructura narrativa, pues supera lo convencional al dedicarla “ao verme que primeiro roeu minhas frias carnes”, lo que supone un narrador difunto. Este narrador que no tiene ya vínculos con su mundo burgués, no se calla nada y fustiga y engaña al lector. Es conocido que Machado y su esposa habían ido a Nova Friburgo, en una de las raras veces que salió de Río, para recuperarse de una enfermedad intestinal. En esta instancia, decidió escribir algo diferente de lo hecho hasta entonces: él dictaba y Carolina tipeaba; así nació *Memórias Póstumas*. Esta novela no fue un marco únicamente por las novedades estructurales que inauguraba, sino también, porque aparentemente no estaba destinada a forjar la nacionalidad tan ansiada por aquellos autores que exageraban con el *color local*. Sin embargo, Roberto Schwarz y John Gledson demuestran justamente cómo la novela estaba ligada a la nacionalidad, aunque de modo sutil. No es “ahistórica” como se la ha querido leer.

El corte abrupto que generó este libro, el estilo caprichoso de un narrador difunto y la creencia de la crítica, que muchas veces lo compara de manera extrema al personaje,⁵ de que

⁵ Machado de Assis y Carolina no tuvieron hijos; la crítica ha comparado una frase de Brás Cubas del último capítulo – Das negativas: “Não tive filhos; não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”, como una posible convicción de Machado de Assis.

Machado dejó su impresión del mundo en la voz de Brás Cubas, demuestra las falacias de una lectura biografista de esta novela, con la cual no concordamos. Curiosamente, no podrían existir dos seres más diametralmente opuestos. Machado de Assis, de origen humilde, sobrevivió a las pestes de la ciudad por milagro, progresó por sus propios medios y a los cuarenta y dos años vio los frutos de su trabajo. Brás Cubas, el personaje criado por él, nació en cuna de oro, viajó a Europa, estudió y se recibió en la Universidad de Coimbra y terminó por frustrar las expectativas de la familia, no realizando nada en la vida, ni en el ámbito público.

Según Candido, en la década de 1930 se da inicio a una etapa interpretativa de la obra machadiana, que podría ser considerada psicológica/biográfica, cuando los críticos buscan establecer reciprocidad entre la vida y la obra del autor, haciéndolas convergir de acuerdo a las tendencias teóricas de la moda, como el psicoanálisis, somatología y neurología. Esta preocupación excesiva en relacionar la vida del escritor con la obra o utilizar la obra para esclarecer la vida y su personalidad, a pesar de restricta, sirvió, en parte, para componer la visión moderna acerca de la obra machadiana.

Contrariando toda lógica, Machado de Assis sobrevivió a las pestes que diezmaban la población, aprendió a leer, acumuló conocimientos. Mulato, triunfó en una sociedad racista y ociosa; tartamudo y epiléptico, llegó a ser un escritor reconocido y condecorado⁶. Por más que los aspectos biográficos de Machado de Assis susciten interés por las dificultades que enfrentó y por las muchas lagunas que ha dejado, la vida del autor permanece secundaria, no pasa de una humilde servidora de la obra. Como diría Jean Michel-Massa: “Com efeito, estes escritores de primeira grandeza são, no mais profundo dos sentidos, homens de letras e criadores” (Jean-Michel Massa, 1971:11).

1.1 LA TRANSICIÓN DE MUNDOS

Según Lúcia Miguel-Pereira, crítica que consolida la importancia de la figura de Machado de Assis en los años cuarenta, el tránsito social entre el mulato hijo de libertos a funcionario imperial tuvo como costo la negación de su pasado y ocultamiento, por parte del autor de datos autobiográficos. En un artículo titulado “Confissões”, discute acerca de la culpa que carga el escritor por ascender socialmente, dejando atrás sus orígenes. Según

⁶ Machado recibió la *Ordem da Rosa* –mérito concedido a las personalidades del país– en 1888, un año antes de la Proclamación de la República, por el Imperador D. Pedro II.

Miguel-Pereira, Machado la purga por medio de la escritura. Tres de sus novelas, *A mão e a luva*, que tiene por protagonista Guiomar; *Helena*, cuya protagonista es homónima; e *Iaiá Garcia*, con Iaiá y Estela, ponen en escena la encarnación del autor con el fin de justificar la ambición y la lucha contra la jerarquía social. Guiomar e Iaiá, las osadas, las calculistas, triunfan, mientras que Helena y Estela, las sensibles y altivas, fracasan. Esta catarsis literaria, por fin, lo habría liberado del remordimiento y justificado su ambición.

Como dijimos, la obra de Machado de Assis se ubica en una especie de “entre-lugar”. Usualmente se lo ha situado entre dos movimientos literarios: el romanticismo y el realismo, aunque Machado se apropia de técnicas de muy diversos orígenes, como de la novela del siglo XVIII, del naturalismo, y hasta del simbolismo. Otro de los elementos que dificulta esta clasificación es la ironía machadiana, presente en todas las etapas de su producción literaria. Este procedimiento formal, conjugado con otros que analizaremos, contribuye a conformar su visión y representación del mundo, difícil de encuadrar en una sola estética. Volviendo a la dimensión del cuento, Machado presenta las características peculiares a esta forma narrativa, es decir, un único conflicto, número reducido de personajes, acciones que se desarrollan en un espacio y tiempo lineares, determinados e invariables, pero, esto sí, revestidos de originalidad propia. Además, sus cuentos pueden ser considerados crónicas de la vida privada de su tiempo, que, al mezclarse a la ficción, resulta en un relato polifacético de las costumbres de la sociedad *carioca* del siglo XIX.

Al analizar estas costumbres y sus consecuencias históricas, notamos que la obra machadiana abarcó muchos asuntos, algunos con menor periodicidad de lo que se esperaba de él, como por ejemplo el de la esclavitud. Mucho se le ha acusado a Machado de Assis de no abordar esta temática tan conflictiva de la sociedad brasileña, sin embargo, como observador sagaz que era, le sería imposible obviar esta estridente realidad. Diversos críticos afirman también que cualquier otra temática que le remitiera a sus raíces era evitada por nuestro autor. No es secreto que su origen es humilde, pero de ahí a atribuir y relacionar toda su obra a los aspectos autobiográficos o a la negación de ellos, prevé cierta reducción a la hora de analizar su vasta producción literaria. Luego, si partimos del principio que la **ética** es distinta a la **estética**, para la lectura que propone esta tesis, lo más relevante es la calidad literaria, no si el autor trata específicamente la condición de grupos marginales como los negros, los indios, o la mujer. Además, ya constatamos que el autor no silencia el tema de la esclavitud, ni ningún otro. Cuando Machado asume una actitud paródica respecto a las voces narrativas tradicionales, incorporando estrategias de “descentramiento” de la autoridad del narrador, como la *paradoja*, la *ironía*, la *sátira*, las *contradicciones*, la *modalidad dubitativa*, presente

en el narrador laberíntico y tartamudo y en las estrategias de embuste hacia el lector, como la ambigüedad y los intersticios del texto, los diálogos y manipulaciones que lo involucran, está particularizando una innovación en el campo de la ficción de su época. Machado de Assis ya no es el hombre víctima de su pasado, sino “o criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo” (Candido, 1970:21).

La escritura también le permitió a Machado convertirse en un “otro”: osado, dinámico, como bien dijo Eugenio Gomes: “Esse foi o Machado de Assis que a sociedade conheceu, um pacífico burguês, sem qualquer gesto ou palavra de rebeldia às convenções estabelecidas. Mas nesse Dr. Jekyll havia também um Mr. Hyde, que era o artista, cuja máscara o outro tomava para denunciar ironicamente as experiências do homem social” (Gomes, 1958:64). Es interesante como muchos recalcan este otro en Machado de Assis, Augusto Meyer, por ejemplo, lo imagina llegando a su casa después de expediente, y el hombre se va transformando en demonio: “A letra nervosa come a folha aos poucos, a timidez do homem se derreteu em contato com a super-realidade imaginada pelo demônio intimo, sente-se agora no seu elemento, respira folgado, prepara as frechadas contra a vida madrasta, contra os personagens ou contra o leitor” (Meyer, 1935:30).

2 REVISIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

La narrativa de Machado de Assis ha sido objeto de una continuidad crítico-interpretativa por más de cien años, conformando una extensa y compleja red discursiva. Este aporte teórico no solo refleja los estados de la evolución crítica en la literatura, sino contribuye a pintar, un progresivo retrato histórico de la sociedad brasileña.

En 2008, se cumplió un siglo de la muerte del autor, con la cual se realizaron inúmeros seminarios, coloquios, conferencias, congresos, así como se publicaron ediciones conmemorativas⁷, antologías, adaptaciones y ensayos. Ante el volumen de material publicado a lo largo de los siglos XIX, XX y del primer decenio del nuevo siglo, se hace necesaria una selección previa. Consideraremos artículos de prestigiosos críticos de la literatura brasileña e historiógrafos expertos en la obra machadiana, como es el caso de José Veríssimo, Silvio Romero, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz y Lúcia Miguel-Pereira. También seleccionamos autores que aportaron valiosos datos al género cuento, como: John Gledson, Paul Dixon e Patrícia Lessa Flores da Cunha. Los demás autores citados en esta investigación contribuyen con artículos introductorios a antologías de cuentos, que figuran aquí, exclusivamente, por la calidad de sus textos.

En este recorrido crítico, nos interesa saber ¿Cuál es el lugar que el cuento ocupa en la tradición de la crítica machadiana? ¿Qué aspectos destacan los críticos de sus cuentos en comparación con su novelística? ¿Cómo los críticos clasifican la obra de Machado de Assis y cuál es la pertinencia de establecer una filiación literaria? ¿Hubo una variación o fases en el hacer literario de Machado?

Siendo el cuento machadiano el objeto primero de esta investigación, buscamos en la historiografía literaria brasileña el aporte teórico a fin de analizar los mecanismos internos a la obra las –estrategias literarias– y los externos –contexto histórico social– que hacen de Machado, uno de los escritores más representativos de la Literatura Brasileña.

⁷ Nova Aguilar editó, por ocasión del centenario de la muerte de Machado de Assis, un volumen de sus obras completas: 5.860 páginas divididas en cuatro volúmenes y muchas diferencias con respecto a las 3.600 páginas de la antigua edición Aguilar (publicada en 1959 y organizada por Afrânio Coutinho y Galante de Souza). La nueva edición incorpora diversos textos: el número de cuentos pasó de 123 a 189; el de crónicas, de 210 a 608; y el de obras de teatro, de tres a once. Sesenta poemas también fueron agregados.

2.1 LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS: PERSPECTIVAS DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA BRASILEÑA

2.1.1 José Veríssimo (1916)

En 1916, José Veríssimo publica *História da Literatura Brasileira*, en la cual le dedica un capítulo entero a Machado de Assis. Con respecto a su filiación literaria afirma que el autor no adhirió a ninguna “*escola literaria*”, como el realismo o el romanticismo, lugar-común de gran parte de lo escrito en esto entonces:

A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. (Veríssimo, 1981:415)

En efecto, Machado de Assis rompe con la tradición del color local romántico nacional.⁸ Con respecto al cuento, Veríssimo atribuye la consolidación del género a Machado, señalando que “foi ele, se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa” (*op. cit.*, 312). El crítico observa también que a partir de la publicación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) los cuentos adquirieron características pesimistas y el tono irónico inaugurado en la novela.

Histórias da meia-noite (1870) e *Contos fluminenses* (1873) traziam resabios românticos, embora atenuados pelo congênito pessimismo e nativa ironia do autor. Ora o Romantismo não comportava nem a ironia nem o pessimismo, na forma desenganada, risonha e resignada de Machado de Assis. Mas os contos que sucederam imediatamente àqueles, *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1905), muitos deles anteriores a Brás Cubas, trazem já evidente o tom deste. Desde, portanto, os anos de 70, renunciando ao escasso Romantismo que nele havia, criava-se Machado de Assis uma maneira nova, muito sua, muito particular e muito distinta e por igual estreme daquela escola e das novas modas literárias. (*idem*, p. 429-30)

Este estudio, como la mayoría hasta la década de 1940, sigue una línea autobiográfica, por lo que Veríssimo mezcla elementos literarios y personales en su análisis de las obras. El

⁸ En 1873, Machado de Assis publica “Instinto de Nacionalidade”, en el cual critica el exceso de “cor local”, alegando que ello empobrecería la literatura.

crítico no considera la ironía machadiana como un procedimiento estructurante del texto, sino una especie de actitud del *hombre* Machado de Assis frente a la vida, como refuerzan los términos “*congênito*” y “*nativa*”, refiriéndose, respectivamente, al pesimismo y a la ironía. El horizonte de expectativas ampliado por la crítica literaria nos permite advertir otra postura equívoca del autor, que ve a la ironía, (surgida e implementada por el Romanticismo) completamente dissociada y opuesta a este movimiento literario. Aún así, merece crédito el reconocimiento de que la peculiar escritura de Machado negaba, tanto el rótulo del movimiento que lo precedió –Romanticismo–, cuanto el del movimiento posterior –Realismo–, aunque se constate el uso de elementos de ambas corrientes literarias en su escritura.

2.1.2 Lúcia Miguel-Pereira (1950)

En 1950, se publica *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*, obra que, en el capítulo intitulado “Pesquisas Psicológicas”, evalúa el valor y la representatividad de la literatura machadiana en el escenario artístico nacional. Para Lúcia, *Memórias Póstumas* es la divisoria de aguas de toda la literatura brasileña, y no, apenas, de la obra de Machado. La autora habría identificado en las llamadas novelas de la primera fase –“*as românticas*”–, trazos de la investigación psicológica que caracterizaría el radical cambio preconizado por Machado de Assis en los rumbos de la literatura nacional. Para tal, la autora destaca la negación del autor de varios aspectos propios a la poética romántica, aún en las obras clasificadas como pertenecientes a la primera fase de su literatura:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o iníbia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos até então indevassáveis, já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. (Miguel-Pereira, 1950:58)

Tal como Veríssimo, Lúcia Miguel-Pereira ratifica la inadecuación en cuanto a la filiación de la obra de Machado de Assis a uno u otro movimiento literario. El autor estableció

una nueva y emblemática literatura, principalmente por sus técnicas de escritura: el de uso del procedimiento irónico, concebido en el romanticismo europeo, la elipsis, la relatividad con que el narrador observa todo y capta la atención del lector:

O processo de composição desse artista, que conheceu o drama da necessidade imperiosa de expansão a chocar-se com um pudor de supersensível foi dos mais sutis - e desorientadores. Escritor com absoluto domínio de seus meios de expressão, ele parecia por vezes estender-se, repisar os assuntos; na verdade, porém, era elíptico e reticente: alongava-se nos pormenores e apenas insinuava, muito de leve, o primordial. E quando lhe escapava alguma alusão mais evidente, logo intervinha com uma facécia para despistar; era o que chamava "pagar ao leitor com um piparote"; dava-se ares de quem explica, e semeava a confusão; cortava repentinamente os trechos em que se ia comovendo, com o seu "rir filosófico, desinteressado, superior", e punha o brilho de uma lágrima no meio de uma passagem burlesca. (*op. cit.*, p. 73)

Lúcia Miguel-Pereira subraya en la temática dos ejes fundamentales: la incapacidad del hombre de superarse y el egoísmo que cultiva como individuo y como ser social:

Romances e contos retomarão incansavelmente as variações em torno a um tema único - a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de suas mesquinhas dimensões como para compreender o seu destino. (*op. cit.*, p.73)

O universo de Machado de Assis é, em grande parte uma expressão do egoísmo. Egoísmo da natureza, que sacrifica o indivíduo à espécie; egoísmo da sociedade que, para manter os seus estatutos, não hesita em acorrentar as criaturas a situações desgraçadas; egoísmo da família, tudo subordinado às suas conveniências, egoísmo de cada ser; exigindo sempre muito mais do que dá. (*op. cit.*, p.77-8)

Machado de Assis plantea el egoísmo como ley de conservación. El egoísmo, a veces cínico, otras, hipócrita o ingenuo, es uno de los móviles más frecuentes en las acciones de sus personajes. La estudiosa revela el eje de la universalidad machadiana: la apreciación del individuo, concomitantemente a la de la sociedad a que pertenecía. De la misma forma, Machado escudriña las pasiones comunes a los hombres de todas latitudes, fija los hábitos peculiares a una región, evocando las costumbres familiares del segundo reinado (1840-1899).⁹ Lúcia Miguel-Pereira revela, acertadamente, la dinámica que la cuentística machadiana instaura entre hombre y sociedad: "Suas criaturas, largamente humanas,

⁹ Para algunos historiadores, el Segundo Reinado comprendería el período Regencial (1831-1840), por lo que habría durado cincuenta y ocho años. El Segundo Reinado tuvo inicio el 23 de julio de 1840, con la declaración de mayoría del emperador D. Pedro II y su término se registra el 15 de noviembre de 1889, con la proclamación de la República. Caso se considere apenas el período de gobierno personal de D. Pedro II, este período comprende cuarenta y ocho años.

evidenciando em suas reações a irremediável solidão dos seres perdidos num mundo incognoscível, são ao mesmo tempo tipicamente brasileiras, cariocas, trairdo em todos os seus gestos o ambiente em que viviam” (*op. cit.*, p. 75),

Aunque *Prosa de Ficção* ilumine y amplie diversos aspectos de la obra machadiana, funcionando como un parámetro propulsor a la crítica y a la interpretación, reconociendo la maestría literaria de Machado de Assis, también produce un efecto de retroceso, pues se centraliza en la línea biografista. Por ejemplo, al comparar sus obras entre sí, Lúcia Miguel-Pereira alerta respecto a la gran diferencia entre *Iaiá Garcia*, novela de 1878, marcadamente convencional, en los moldes románticos, y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que salía por capítulos en la *Revista Brasileira* en 1880, cuya única explicación que encontró que sostuviese la diferencia en calidad y modelo narrativo se basaba en la supuesta madurez del escritor: “Venceria, ao cabo, a sinceridade do artista. Subitamente, Machado de Assis desabrochou, ganhou confiança em si, mostrou-se tal qual era” (*op. cit.*, p. 67). Se vale del mismo criterio para justificarlo como el más destacado escritor de la literatura brasileña: “O desajustamento entre Machado de Assis e os escritores do seu tempo provém, afinal, tanto da sua intrínseca superioridade como do fato de haver ele seguido o ritmo da vida política e social das classes dominantes, enquanto os outros se atrasavam, perdidos na busca do elemento típico” (*op. cit.*, p. 68).

Lúcia Miguel-Pereira fue la primera en destacar la supremacía del Machado de Assis en el ámbito del cuento por sobre el del novelista. Para ella, incluso, “algumas das melhores páginas de seus romances são contos que neles se intercalam” (*op. cit.*, p. 99). Lúcia Miguel-Pereira va más allá en esta teoría, afirmando que el autor era, antes de todo, un cuentista que componía sus novelas en cuadros, y que para unirlos, agregaba capítulos de reflexión o explicación, brindándole a la narrativa “uma certa caprichosa indecisão, ora sugestiva e bem-vinda, ora o seu tanto maçante” (*op. cit.*, p. 100). Para finalizar, la estudiosa define el cuento como el preciso momento de un individuo en determinada circunstancia de su vida, por lo que ejerce una visión parcial, mientras que en la novela, se acompaña su evolución a través de varias circunstancias, por lo que se obtiene una visión global. Desde su punto de vista, Machado de Assis prefiere ver de cerca, “assestar sobre um caso, uma face, a sua lente de analista” (*op. cit.*, p. 99).

Sobre la ironía, Lúcia Miguel-Pereira pone en práctica la crítica biográfica más común con respecto a esta característica de la poética machadiana: desconsidera el aspecto estético para refugiarse en la figura del hombre Machado de Assis: “No fundo, a mestra da ironia

desse perscrutador de vilanias foi a vida, cujas lições em parte adoeceu por lhe parecer que a grande culpada era ela” (*op. cit.*, p. 94).

2.1.3 Josué Montello (1956)

Josué Montello analiza las características del cuento brasileño, sus influencias y filiaciones en un estudio llamado “*O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*”. El autor considera *Papéis Avulsos* algunas de las páginas más expresivas del arte de Machado, no solamente en la ficción, sino también de su filosofía. Para esto entonces, observa Montello, el narrador ya no comparte los pequeños secretos/dramas de sus personajes, sino que es testigo de sus sufrimientos, con una curiosidad divertida y mórbida, raramente convertida en adhesión o solidaridad comunicativa. Para el autor, *Papéis Avulsos* es más que el libro que acompaña cronológicamente *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, corresponde, en el cuento, al racionalismo de la novela, ambos escritos “com a mesma pena da galhofa e a mesma tinta da melancolia, mas igualmente oriundos da mesma inteligência fria, arguta e reflexiva” (Montello, 1962:16).

El crítico destaca que, en el gran conjunto de cuentos machadianos, el más cruel no es “O Alienista”, pese la extraña figura de Simão Bacamarte, quién encerraría a toda la humanidad en un manicomio, como hizo con la población de Itaguaí, sino “A causa secreta”. A partir de este momento, Montello presenta una sorprendente teoría. Su apreciación sobre este cuento, lo hace pensar que en la figura de Fortunato, se oculta el lado oscuro del propio Machado. El personaje central de “*A causa secreta*” es “esquivo, reservado, frio, talhado únicamente para vibrar nos grandes lances de dor alheia” (*idem*, p. 17) y se complace al ser testigo del dolor ajeno, tal cual Machado de Assis. Argumenta que el escritor, en la elaboración de sus cuentos y novelas, exhibía el gusto por el análisis de las miserias y desventuras humanas:

Machado de Assis, no desenvolvimento de seus contos e romances, parece ter algo desse Fortunato de *A causa secreta*. Dir-se-ia que o impele, na delectação da dor alheia, aquele instinto sombrio, que levava a sua personagem a buscar, no velho teatro de São Januário, o espectáculo de “um dramalhão cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos”. (*idem*, p. 18)

Tal cual Fortunato, intencional testigo de las desesperaciones ajenas, era Machado de Assis en la construcción de sus obras, para este crítico.

Montello destaca la gran maestría de Machado en la elaboración de cuentos, principalmente su cohesión, en su opinión, abandonados cuando se trata de la elaboración de sus novelas. Para ello, presenta dos convincentes argumentos: primero señala que el abandono de la concisión en las novelas es una forma de mejor practicar “com vagar e cuidado, o gosto tranquilo da tortura de seus heróis”¹⁰ (*op. cit.*, p. 19), retomando su teoría del narrador cruel y, segundo, la técnica de mosaicos, herencia de Sterne, apreciada principalmente en *Tristram Shandy*. Según el autor, aunque se constata la influencia de Sterne, como modelo seguido por el escritor brasileño, la técnica de aglutinación de capítulos es la solución ideal para lograr la característica naturalidad de la narrativa machadiana.

El crítico termina concluyendo que el narrador de *Memórias Póstumas* es un Mestre de cuentos asesorado por un moralista “imaginoso e perspicaz” (*op. cit.*, p. 22). Mientras que el cuentista compone la línea narrativa, el moralista penetra en el alma de sus personajes en la búsqueda de grandes síntesis de las debilidades y miserias humanas. Es la técnica de los mosaicos puesta en acción, pues mezcla en la narrativa los episodios de digresiones, como el famoso *Delírio*, que podrían ser suprimidos sin afectar la interpretación global de la novela.

Montello finaliza afirmando que Machado no pertenece al linaje de Maupassant o Chéjov, maestros de dos linajes del cuento moderno, porque creó su propia fórmula: “E a fez perfeita, com os recursos que tirou de si mesmo. E é nisso que está a sua grandeza essencial” (*op. cit.*, p. 23).

2.1.4 Antonio Candido (1959)

En *Formação da Literatura Brasileira*, publicado en 1959, Candido destaca que la obra de Machado de Assis es siempre objeto de interés crítico, sin embargo, no le dedica un capítulo aparte en este texto. Esto sucede porque el objetivo principal de su obra es profundizar el análisis de las condiciones y circunstancias históricas, políticas e sociales formadoras de la literatura nacional brasileña.

¹⁰ En *Memórias Póstumas*, por ejemplo, primero mata el personaje, después le cuenta la historia, en *Don Casmurro*, ahí está, acompañando el tormento del celoso Bentinho, “saboreando tranquilamente a sua explosão de dor, que “foi longa, deliciosamente longa”, tal cual Fortunato disfrutó de las lágrimas de su amigo sobre el cuerpo de su esposa, María Luísa (Montello, 1962: 20).

Para Candido, Machado de Assis surge en el escenario literario brasileño como uno de los primeros autores en formar parte de una literatura brasileña que ya había superado el proceso de formación; e se encontraba en una etapa más experimentada e independiente. Por ello, Machado desarrolla una carrera exitosa en el ámbito literario, retomando elementos desarrollados superficialmente por sus antecesores, principalmente por José de Alencar, uno de los principales representantes de la ficción romántica nacional. El ideal romántico integró el proyecto nacionalista, cuyo énfasis recae sobre la creación de un modelo propio, brasileño, que fuera la expresión del color local de la nación recién independiente. Este sentimiento nativista era una preocupación política y económica, pero sobre todo, literaria e intelectual, lo que hizo de la novela romántica una verdadera forma de descubrimiento y reconocimiento del país. Según Candido, la novela romántica fue para la literatura, más que una realización artística de alto nivel, un importante instrumento de “*interpretação social*”. Para el crítico, esta interpretación social fue llevada a cabo con tal vigor y eficacia que equivalía de por sí a estudios históricos y sociales (Candido, 1997:112). En este contexto, Machado recicló en su ficción la descripción de lugares, escenas, costumbres, complementando el panorama del nacionalismo literario, al transformar lo particular en universal. Candido destaca la particularidad de su escritura explicando el motivo de su grandeza:

Ele [Machado] pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiencias anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (*op. cit.*, p. 104)

Esta capacidad de asimilar y transformar el legado positivo de experiencias anteriores en una escritura independiente es también una de las razones por las cuales la crítica fracasa al intentar clasificarlo.

2.1.5 Afrânio Coutinho (1969)

La obra *A Literatura no Brasil* fue publicada primeramente en tres volúmenes (1955-1959), y más tarde ampliado a seis, de la cual participaron los mayores nombres de la crítica y

de la teoría literaria en el país. Esta obra constituye un marco en los estudios de historiografía literaria en el Brasil y en América Latina. En el tercer volumen de *A Literatura no Brasil*, publicado en 1969, Afrânio Coutinho le dedica un capítulo entero a Machado de Assis. El crítico no es excepción a la regla: exalta la expresividad de la obra de Machado en el contexto nacional y menciona su filiación literaria:

A sua importância, na vida intelectual brasileira, não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes. (Coutinho, 1969:135)

Observamos, nuevamente, la recurrente supresión de los límites entre autor y narrador, cuando Coutinho afirma ser el “*caráter inconfundível do escritor*” uno de los elementos responsables por la importancia de su obra en la literatura brasileña. Sin embargo, es muy acertada la afirmación del crítico sobre el estilo predominante en la obra machadiana que “*atravessou incólume todos os movimentos e escolas*”, creando su propio estilo.

Coutinho revela su sensibilidad estética, basándose en un análisis puramente literario, al afirmar que la división de la obra machadiana en dos fases distintas “sería indiscutível, se não houvesse na fase anterior algumas excelentes produções no gênero do conto e outros modos menores” (*op. cit.*, p. 137). Tal afirmativa confirma la construcción gradual de la narrativa machadiana, que llega a su ápice con *Memórias Póstumas*. Finalmente, se refiere al humorismo en la obra machadiana como un condimento presente también en los cuentos: “Tempera ainda o Romantismo, desde os primeiros contos, com o neutralizante que tanto utilizou para evitar a ênfase e o transbordamento sentimental – o humorismo” (*idem*, p. 140). Para el crítico, entonces, el humorismo machadiano –y aquí se incluye, seguramente, la ironía–, se convierte en un agente neutralizador del exacerbado sentimentalismo característico del romanticismo.

2.1.6 Alfredo Bosi (1974)

En 1974, Alfredo Bosi publica *História Concisa da Literatura Brasileira* que, en conjunto con *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Candido, son los pilares de la historiografía crítica, pues fundamentan la reflexión crítica sobre la producción literaria e

historiográfica brasileña. El libro está dividido en ocho partes, cada cual analiza un movimiento literario y sus autores más representativos, proporcionando al lector datos bibliográficos, además de una evaluación crítica. Machado de Assis figura en el capítulo V, intitulado “O Realismo”.

Bosi considera la ficción machadiana “o ponto mais alto e mais equilibrado” (Bosi, 1978:193) de la prosa realista brasileña. Según el autor, el equilibrio de Machado viene de su sensibilidad para captar la mezquindad humana y la suerte precaria del individuo, y que acepta, por fin, ambas como herencia inalienable, haciendo de ellas alimento para su reflexión cotidiana. También considera *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como la divisoria de aguas en la obra machadiana:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (*op. cit.*, p. 197)

Bosi observa en este fragmento, una de las estrategias revolucionarias de Machado, el narrador en primera persona; en este caso *Bentinho*, ex seminarista e entrenado abogado, contando su versión de los hechos, manipulando datos, ejerciendo su poder de argumentación, dejando, por ende, como mínimo, un lector intrigado. El autor retoma las consideraciones de Lúcia Miguel-Pereira (1936) sobre las fases de Machado de Assis, afirmando que sus novelas iniciales todavía se detenían en la ética idealista y en su problemática personal, por lo que manifestaba la ambición del cambio social a través de sus personajes femeninos. Pasada la experiencia juvenil, Machado habría desarrollado el análisis de las máscaras sociales en que “o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com elas” (*op. cit.*, p. 198).

El realismo ficcional profundizó la narración de las costumbres contemporáneas de la primera mitad del siglo XIX y se continúa a lo largo de esa centuria. No perdiendo el enfoque histórico, Bosi afirma que las vicisitudes señaladas por el ascenso de la burguesía durante el siglo XIX fueron arrancando “os véus idealizantes” (*idem*, p. 188) que todavía envolvían la ficción romántica. Es precisamente lo que ilustra *Memórias Póstumas*, que además de la riqueza de técnicas experimentadas, se convirtió en una especie de breviario de las posibilidades narrativas que se abrían a su nueva forma de conocer el mundo. Según Bosi, Machado de Assis descubrió, antes de Proust y Pirandello, que el estatuto del personaje no

depende de la fijeza psicológica ni de su conversión en *tipo*; y que el registro de sensaciones y de los estados de conciencia más dispares vehiculan, de modo ejemplar, algo que va más allá de la persona: la continuidad de la psique humana.

El crítico se concentra, mayormente, en el análisis de las novelas, sin embargo, afirma que Machado escribió cuentos admirables, aunque los ubica cronológicamente como posteriores a la publicación de *Memórias Póstumas*. Cita como ejemplos “O alienista” y “O espelho”, mostrando cómo el rol social y sus símbolos materiales valen tanto para el *yo* cuanto la clásica teoría del alma; destaca también “A sereníssima república” y “O segredo do Bonzo” como alegorías sociales. El autor señala como obras maestras de perfil psicológico “D. Bendita”, “A causa secreta” y “Trio em lá menor” y como sugerencia de atmósferas; “Missa do galo” y “Entre santos”.

Finalmente, Bosi llama la atención sobre “a mão de artista bastante leve” (*op. cit.*, p. 200), pues Machado no se perdió en las cuestiones referentes a los determinismos de la sangre y de la raza, muy de moda en la época: “se a reflexão se extraviasse pelas veredas da ciência pedante do tempo, adeus àquele humor de Machado que joga apenas com os signos do cotidiano...” (*op. cit.*, p. 201). Concluye destacando la cualidad y universalidad de su obra y formaliza un apelo: “[Machado] não deve ser considerado um ídolo; isso não conviria a um autor que fez da literatura uma recusa assídua de todos os mitos” (*op. cit.*, p. 203).

2.2 ESTUDIOS ESPECÍFICOS SOBRE ASPECTOS DE LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

2.2.1 Silvio Romero (1897)

El más célebre y sistemático antagonismo a Machado de Assis fue Silvio Romero, quién discrepaba de la gran mayoría de la crítica, que exaltaba la maestría y el lugar privilegiado que ocupaba el escritor en las letras brasileñas. En 1897, Silvio Romero publica *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, en que llegó al extremo de calificar la literatura de Machado como “*humorismo de almanaque*” y “*pessimismo de fancaria*”. Según Candido (1968), Silvio Romero emitió una nota disonante en la fortuna crítica machadiana porque no comprendió ni quiso comprender la obra de Machado de Assis, una vez que ésta escapaba a la orientación esquemática y macizamente naturalista de su

espírito (*idem*, p. 16). Sin embargo, hay razones más profundas, conforme aclara Josué Montello en *Os Inimigos de Machado de Assis*.

La versión más frecuente que justifica la persecución de Romero hacia Machado remonta sus orígenes a una crítica del escritor fluminense a *Cantos do Fim do Século*, en la cual Machado le negaba su naturaleza poética y, por ende, la condición de poeta a Romero. Sin embargo, la crítica de Machado a *Cantos do Fim do Século*, fue una respuesta a la del escritor sergipano¹¹ a su colección de poemas *Falenas* (1870):

Quem leu o longo estudo crítico de Machado de Assis sobre *A nova geração*, detendo-se nos trechos em que trata de Silvio Romero como poeta, a propósito da publicação dos *Cantos do fim do século*, facilmente conclui que o desencontro entre os dois autores teve como ponto de partida o modo por que o mestre fluminense, então investido nas funções de juiz literário, se recusou a encontrar nesses cantos a poesia verdadeira.

Mas a verdade é outra. A iniciativa da agressão coube a Silvio Romero, já no tom veemente que lhe era próprio, ao publicar no Recife, em 30 de maio de 1870, o artigo intitulado “*A poesia das Falenas*” no jornal *Crença*. O próprio Silvio Romero, nas notas que acompanham os *Cantos do fim do século*, em 1878, adianta-nos esta advertência: “Nesta crítica ao livro do Sr. Machado de Assis era combatidos o lirismo, o subjetivismo e o humorismo pretencioso. (Montello, 1998:131)

Perseverante en la tarea de perseguir a Machado de Assis, Romero nunca abandonó la determinación de negarle el mérito literario, además trató de empequeñecerlo en el ámbito literario, personal e intelectual. Adoptando el estilo de crítica biográfica, el crítico sugiere que la monotonía del autor se refleja en su obra:

O estilo de Machado de Assis não se distingue pelo colorido, pela força imaginativa da representação sensível, pela movimentação, pela abundância, ou pela variedade do vocabulário. Suas qualidades mais eminentes são a correção gramatical, a propriedade dos termos, a singeleza da forma. O estilo de Machado de Assis, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. (Romero, 1885:9)

Como vemos, la crítica ultrapasa lo literario y se centra en la persona de Machado de Assis. Romero no cambia de táctica al analizar el vocabulario y lenguaje machadianos: “Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem” (*ibídem*, p. 9), en clara alusión a la tartamudez de Machado. También considera

¹¹ Oriundo del Estado de Sergipe.

fingida la erudición de Machado, advirtiendo, quizás inconscientemente, sobre la inadecuación de su obra a los estilos vigentes:

Impotentes já, pela idade, de tomar um partido definido entre as grandes correntes filosóficas que dividiam o século, materialismo, positivismo, evolucionismo, monismo transformístico, hartmanismo, ficaram a burilar frases com o ar enigmático de faquires, falando em nome de não sabemos que cousas ocultas que fingiam saber. Neste singular grupo Machado de Assis foi chefe de fila. (Romero, 1885:14)

Machado de Assis suscitó aún más respeto y admiración después del inmediato éxito de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; su presencia y escritos eran blancos de creciente notoriedad. Pese al ambiente de aceptación que lo envolvía, Romero lo ataca con más ferocidad en *Estudos de Literatura Contemporânea* (1885):

O Sr. Machado de Assis passa atualmente por mestre incomparável do romance nacional. É para o Brasil o que Zolá é para a França /.../ Esse pequeno representante do pensamento retórico e velho no Brasil é hoje o mais pernicioso e enganador, que vai pervertendo a mocidade. Essa sereia matreira deve ser abandonada. [...]

Sem convicções políticas, literárias ou filosóficas, não é, nunca foi um lutador. Esse auxiliar de todos os ministérios, esse rábula de todas as ideais, é, quando muito, o conselheiro da comodidade letrada. O que ele quer é representar o seu papel equívoco. O autor de *Brás Cubas*, bolorento pastel literario, assaz o conhecemos por sua obra e ele está julgado. Continue a burilar frases inúteis, a produzir suas bombinhas da China, mas tenha o cuidado de conter-se na vacuidade *embaumée* pelo elogio de seus comparsas inconsiderados. (Romero *apud* Montello, 1998:114-5)

Es sabido que Machado sufrió la influencia del uso del humor en los escritores ingleses: Dickens, Fielding y Sterne; Romero los retoma cambiando el término *influencia* por imitación, quitándole todo el mérito de la creación del autor. Sobre Sterne, afirma que “não há no mundo das letras dois homens mais dessemelhantes do que o autor de *Ressurreição* e o de *Tristram Shandy*, e não existem obras mais diferentes do que as do autor inglês e as do brasileiro” (*idem*, p. 16). A fin de desacreditar el humorismo en la obra de Machado, Sílvio Romero, recurre también a la filosofía naturalista de la época, por lo que, en su crítica se detectan vestigios del determinismo del medio.

[...] o temperamento, a psicologia do notável brasileiro não são os mais próprios para produzir o humor, essa particularíssima feição da índole de certos povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente. Não sou eu quem o diz; são os maiores mestres da crítica em nosso tempo. Hennequin, Taine e Scherer são unânimes em declará-lo: o primeiro a propósito de Dickens, o segundo em relação a Carlyle, o último falando de Sterne. (*idem*, p. 162-3)

Finaliza su estudio considerando que Machado de Assis es interesante cuando su narrativa es “sóbria, elegante, lírica dos fatos que inventou ou copiou da realidade” y menor “quando se mete a filósofo pessimista e a humorista engraçado” (*idem*, p. 25).

2.2.2 Augusto Meyer (1935)

El crítico y ensayista Augusto Meyer¹² publicó en 1935, *Machado de Assis*, obra de característica impresionista, en la que predominan las sensaciones de lectura del crítico por sobre el rigor científico o analítico. Meyer define a Machado de Assis como *O Homem Subterrâneo* –título del primer capítulo del trabajo en cuestión– en alusión casi homónima a la obra de Dostoiévski. La imagen creada por Meyer es interesante desde la perspectiva de la analogía entre los discursos, ya que hace referencia a lo inconsciente como un subterráneo a ser investigado –lo recóndito en el hombre, en el cual siempre se detuvo la mirada machadiana. Por momentos, su análisis se restringe al carácter biográfico liso y llano, no distinguiendo las categorías de autor y narrador, evaluándolas bajo la misma identidad e ideología. Aún así, la obra de Meyer es considerada como una de las más importantes por la crítica.

El crítico teje consideraciones sobre la ironía, asociándola al *humour*, y propone el estilo de escritura de Machado como derivación de los estigmas de las dificultades primeras en su vida y también hace reflexiones sobre el lector y el narrador. Para Meyer, la ironía machadiana se define en la contra-cara del mecanicismo de las novelas de la segunda fase:

A unidade de tom, nos livros da última fase, chega a ser simples monotonia. De *Brás Cubas* ao *Memorial*, sempre o mesmo solilóquio desesperado, quase automático. Muito interessante observar, porém, que a graça do começo e a volúpia da destruição se transformam aos poucos num resmungo seco e na ironia dessorada, sem aquela petulância com que sabia engatilhar a piada, cozinhar situações grotescas, dar piparotes no nariz do leitor. (Meyer, 1958:23)

Según el autor, después de *Brás Cubas*, ya estaría dado el mensaje del escritor, por lo que Machado de Assis reincidiría una y otra vez sobre los mismos temas. Sin embargo, Meyer le resta importancia, pues en “Machado de Assis, a matéria da obra não passa de pretexto para

¹² Escritor *porto-alegrense*, fue periodista, crítico literario, poeta y folclorista brasileño. Conquistó su lugar en la Academia Brasileña de Letras en 1960 y recibió el premio Machado de Assis por el conjunto de su obra literaria.

atingir os pontos nevrálgicos do leitor” (*op. cit.*, p. 26). Con respecto a este último, Meyer destaca que, pese el diálogo entre el autor¹³ y su lector ideal, éste prescinde del consentimiento por parte de este lector: “Para criar, Machado não precisa do leitor ideal, companheiro íntimo, cheio de compreensão amorosa, que os escritores abrigam no fundo da sua ilusão lírica” (*op. cit.*, p. 26), con la cual se justificarían los afamados “piparotes” machadianos al lector.

Meyer considera que la intromisión del “narrador voluble”, una de las estrategias de escritura más usadas por Machado en la construcción del texto literario, provocaría la falta de interés por parte del lector, además lo acusa de “*demiurgo cansado*” exponiendo su actitud maliciosa:

A intromissão dele no entrecho, como espectador malicioso ou demiurgo cansado, provoca uma dissociação no interesse do leitor, de maneira que ficamos repartidos entre a perversidade do autor e a ingenuidade do Rubião (*Quincas Borba*) ou a paixão dos gêmeos (*Esaú e Jacó*). (*op. cit.*, p. 24)

De esta forma, el crítico coloca a Machado como creador y ordenador de un mundo material, en que, perverso, aprisiona a los hombres y los hace esclavos de sus ambiciones. Esta intromisión, que viene añadida de ironía, transforma, no solamente la ya compleja composición literaria, sino también al mismo autor:

O mundo criado por ele – autômatos movidos a frio pelo egoísmo e pela astúcia dos instintos, a repetição quase mecânica dos motivos, a monotonia da análise irônica reduzindo sem cessar todas as manifestações de espontaneidade a um determinado rígido de manias, de hábitos e estratagemas suspeitos – tudo isso enfim, sugere através da obra, a imagem moral de um maníaco da ironia, tão automatizado por ela como os seus personagens pelas tendências inconfessáveis que voluptuosamente vai revelando. É assim que Machado chega a ser, á luz da ironia, a personagem mais interessante de sua obra. (*op. cit.*, p. 102)

Para Meyer, el concepto de ironía machadiana está asociado a lo racional, a lo lógicamente pensado: “*Mas pensando o homem reage contra essa fatalidade cega, pelo menos com a ironia que fere e se remorde, pobre vingança de condenado*” (*op.cit.p. 36*), mientras que el *humour*, a la falta de lógica del absurdo. Para el crítico, Machado de Assis, era un ironista, que articulaba su universo de ficción en base a la lógica, pensada milimétricamente, pues “Para um ironista, toda ação impulsiva é ridícula, porque é

¹³ Este es uno de los momentos en que se nota la mezcla de categorías.

inconsciente. A grande preocupação do ironista é a de não ser dupe, de não se deixar lograr por nada e por ninguém” (*op. cit.*, p. 57).

Finalmente, el crítico abandona el ámbito de la novelística y analiza dos cuentos: “O alienista” y “O espelho”. El primer cuento es analizado bajo la lente del lector, señalando las diversas estrategias de escritura para atraparlo: “O feitio objetivo do entretrecho, o tempo lento da narração, a contenção da ironia sem malabarismos inúteis, a serenidade superior, a graça irresistível mas apagada e modesta – tudo concorre para dar ao leitor, por contraste, uma impressão de espantosa vertigem” (*op. cit.*, p. 69). Curiosamente, Meyer revela en este mismo cuento un artificio practicado por Machado en las crónicas: “sob a aparência leve e um tanto caricata, encobre a sátira mais feroz de toda sua obra” (*op. cit.*, p. 72). El segundo, sirve de pretexto a la nostalgia del crítico, que se siente el propio Jacobina, profundizando una reflexión que trasciende su subjetividad: “Ora, Jacobina somos todos nós. Botamos a farda e representamos uma paródia do nosso eu autêntico – não na vida social apenas, na vida profunda do espírito, que anda quase sempre fardado” (*op. cit.*, p. 85).

2.2.3 Lúcia Miguel-Pereira (1936)

En el año de 1936 se publica *Machado de Assis*, de Lúcia Miguel-Pereira, mezcla de crítica biográfica y análisis de estrategias composicionales del autor. En este estudio, la autora considera que los cuentos de Machado alcanzan la perfección a partir del tercer volumen publicado (*Papéis Avulsos* – 1882) y advierte que la causa de ello es la brevedad del texto, que, siendo más compacto, gana en cohesión y resistencia. Resalta la maestría del *Bruxo do Cosme Velho* en el género: “não teve exemplos na sua lingua, e nem talvez nas estrangeiras, até agora, não encontrou ainda quem o suplante” (Miguel-Pereira, 1955:256). Para la estudiosa, la naturaleza del cuento requiere una “tendência a ver de perto, à moda dos míopes” (*ibidem*) que inoportuna a la novela por nublar la visión del todo, es adoptada por Machado, a fin de destacar en detalle lo universal.

Lúcia Miguel-Pereira enumera la variedad de temas que forman parte de la cuentística machadiana. Entre ellos, la perfección inalcanzable (“Cantiga de sponsais”, “Trio em lá menor” y “Um homem célebre”), los límites imprecisos del bien y del mal (“A igreja do Diabo”, “A causa secreta”), la correspondencia entre la razón y la locura (“O alienista”), la conformación con lo relativo, en oposición a lo anterior (“Idéias do canário”), la irreversibilidad del tiempo y la imposibilidad de sentir lo mismo otra vez (*Papéis Velhos*),

además de cuentos de observación mundana y familiar (“Capítulo dos Chapéus”, “O diplomático”, “O relógio de ouro”).

Inevitablemente, Lúcia compara el proceso de perfeccionamiento de los cuentos en el marco de la contundencia de su novelística:

Machado, antes do *Brás Cubas*, já possuía a técnica do "humour" - o gosto dos contrastes, o inesperado das situações, a capacidade de fixar a comédia humana. O que lhe faltava era a piedade pelas criaturas, uma piedade irônica e indulgente, que só mais tarde lhe veio, quando descobriu que a vida não tinha sentido. (*op. cit.*, p. 194)

Lúcia Miguel-Pereira separa la ironía del humorismo en el proceso de creación machadiano, afirmando que al humorismo, característica presente desde sus primeras novelas, se suma a partir de *Brás Cubas*, la ironía piadosa e indulgente, a través de la cual el autor manifestó su apreciación de la “*comédia humana*”, para él, un espectáculo sin sentido.

2.2.4 Antonio Candido (1968)

Crítico literario y uno de los más relevantes intelectuales brasileños, Antonio Candido publicó en 1968 un libro intitulado *Vários Escritos*, en cuyo capítulo *Esquema de Machado de Assis*, el autor establece un parámetro para analizar la obra de Machado de Assis, desde el punto de vista de sus estrategias narrativas. Lo primero que llama la atención al crítico de Machado, según Candido, es su indiferencia hacia los modismos dominantes y el aparente arcaísmo. Es nítida en la obra machadiana la antelación de diversos procedimientos literarios propios del siglo XX:

Curiosamente, este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. (Candido, 1970:22)

El crítico retoma la técnica de Machado explicando que ésta consiste esencialmente en sugerir las cosas más tremendas de la manera más cándida (bien al estilo de los ironistas del siglo XVIII), establecer contrastes entre la normalidad social de los hechos y su anormalidad esencial; o en sugerir, aparentando lo contrario, que “o ato excepcional é normal e anormal,

seria o ato corriqueiro” (*ibidem*, p. 23). Según Candido, ahí reside la modernidad de su estilo, a pesar del arcaísmo de la superficie.

Para el autor, también es característico en la cuentística de Machado, los finales abiertos, los narradores no-confiables, las lecturas ambiguas, cuya superficie de la narración ofrece una lectura de fruición, pero que produce laberínticos niveles de sentido, que terminan por contrariar sistemáticamente todo lo dicho anteriormente, obligando al lector a juntar las piezas a fin de extraer sus conclusiones. Por ende, se puede afirmar que cultivó deliberadamente lo elíptico, lo incompleto, lo fragmentario, “intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional” (*op. cit.*, p. 22). Otra de las marcas personales de Machado de Assis es la imparcialidad, que intensifica el desconcierto ante la presentación de casos extraños, con moderación despreocupada, como en “O Alienista” y “O espelho”. Estas ideas de Candido resultan muy productivas y serán retomadas oportunamente en el análisis de los cuentos.

Según Candido, la ironía es una de las herramientas que utiliza Machado para, de forma sutil, desacreditar el sistema y satirizar la filosofía positivista del siglo XIX. Destaca también la formación intelectual autodidacta del autor, que pese a ello, llegó a conocer maestros del género, poco frecuentados por los escritores de su época, como Cervantes, Rabelais, Diderot, Jonathan Swift, Voltaire y Sterne. Machado también tenía extenso conocimiento de la mitología greco-latina, de la Biblia, aprendió francés e inglés, y como lector de Edgar Allan Poe, conoce la “Filosofía de la composición”, que seguramente le aportó sustratos para solidificar su narrativa.

El crítico subraya el uso de una elaborada y perfeccionada maniobra a lo largo de su extensa y continúa carrera literaria: la constante apelación hacia el lector. Este estilo machadiano, que por un lado parece “academismo, de outro, sem dúvida parece uma forma sutil de negaceio, como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor” (*op. cit.*, p. 22). Para Candido, la imparcialidad estilística de Machado produce un efecto de distanciamiento estético, que intensifica la realidad y abre paso a la “*técnica de espectador*” lo que le permite al narrador machadiano jugar con el lector, a veces reírse de él. El autor destaca que estas marcas son notables en sus crónicas y novelas.

Con respecto a los cuentos, aunque los críticos discrepen sobre la consolidación del autor, el uso de este recurso no obedece a un orden cronológico, sino que, según Candido, es constante, pues está presente en *Contos Fluminenses*, la primera colección del autor. El narrador dialoga de forma abierta con el lector, sea en “Miss Dollar”, “Mariana”, “O esqueleto” o en los cuentos que culminan el ápice de sus destrezas –a partir de 1880 sobre

todo—, como por ejemplo en “O espelho”, “Teoria do medalhão” o “Galeria póstuma” en que el narrador simula una puesta en escena y los personajes, oyentes son sustituidos por el lector.

Machado de Assis era un gran conocedor de su público lector. Comprendió a las mujeres y las restricciones a que estaban sometidas, como dedicarse exclusivamente al hogar o la falta de incentivo al hábito de lectura, por esto, no veía determinadas limitaciones como inherentes al género, sino como resultado de la imposición de una sociedad conservadora. En este sentido, el autor se distancia de los preceptos naturalistas, también en boga en este momento, pues no focaliza el aspecto fisiológico en si, sino en el rol específico que pueden asumir las personas en las relaciones de opresión y poder. Además:

Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar. (Candido, 1970:19)

Como historiógrafo, Candido se interesa en analizar cómo Machado de Assis conforma el panorama sociocultural de la sociedad brasileña. Reconoce en el escritor este compromiso, principalmente en sus cuentos, que deslindaban las costumbres de la corte *carioca*, primando siempre por la construcción literaria, sin nunca dejar de lado su fina ironía y sarcasmo, trazos característicos tanto en la estructura como en el enredo. En el mismo ámbito, el crítico también destaca la representación de las relaciones sociales, del poder, del dinero y del status social, cuyo sentido extralimita el registro documental, convirtiéndose en la principal motivación de sus personajes, la mayoría, burgueses perfectamente integrados al sistema, ocultando bajo una apariencia “normal” una esencia perversa, como Fortunato de “A causa secreta”. El auge de su producción cuentística fue a finales de la década de 1870, en las cuales publicó nada menos que ochenta cuentos, que marcaron el progreso literario y la consolidación de su obra.

Con respecto a los temas machadianos, Candido destaca la problemática de la identidad, manifestada en la equivalencia entre la razón y la locura (“El alienista”), el tiempo irreversible, el doble, los límites imprecisos del bien y del mal, la esencia del alma, el contraste entre la apariencia y la esencia. En cuanto a la estructura, sus cuentos son breves y concisos; algunos finales permiten una doble lectura. Antonio Candido ve en Machado un escritor: “enigmático e bifronte, olhando para o passado e futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade de suas histórias” (*op. cit.*, p. 17).

Esquemas de Machado de Assis, antes de figurar en libro, fue leído en dos conferencias en Estados Unidos. En este estudio, Antonio Candido identifica en los cuentos y novelas del autor, principalmente en el período de 1880 y 1900, los temas típicos de la ficción del siglo XX. Candido destaca la ironía y el estilo refinado, en oposición a la descripción naturalista de los aspectos fisiológicos. Analiza en profundidad la novela *Dom Casmurro* y diversos cuentos tejiendo consideraciones muy interesantes acerca del narrador y de la temática machadiana, sin embargo, alerta también para la otra face de Machado de Assis, “bastante anedótico e mesmo trivial, autor de numerosos contos circunstanciais que não ultrapassam o nível da crônica nem o caráter de passatempo” (*op. cit.*, p. 31). Un cuento que lo ilustra muy bien es “*Quem conta um conto...*”.¹⁴ Y finaliza agradeciendo porque este no es el estilo predominante en su obra.

2.2.5 Roberto Schwarz (1977)

Los estudios literarios de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, figuran como algunos de los más representativos en la historia crítica del autor, entre los cuales se destacan: *Ao Vencedor as Batatas* de 1977, que se caracteriza por un análisis de las novelas de la llamada primera fase de Machado, y su continuación, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, de 1990, dedicado exclusivamente a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), “*Duas notas sobre Machado de Assis*”, de 1987, estudio de línea biográficas y sobre *Quincas Borba*, “*A poesia envenenada de D. Casmurro*” (incluido en *Duas Meninas*, de 1997), “*A viravolta machadiana*”, de 2004 y “*Leituras em competição*” de 2006. A pesar de su vasta producción en el campo de la crítica literaria, a simple vista, se nota que el autor, como la gran mayoría, se especializó en la novelística machadiana.

¹⁴ Este es un cuento de 1873 que hace referencia a un proverbio muy popular hasta hoy en Brasil: “*Quem conta um conto, aumenta um ponto.*”. Su principio se parece a una crónica. “Eu compreendo que um homem goste de ver brigar galos ou de tomar rapé. [...] O que eu não compreendo é o gosto de dar notícias. E todavia quantas pessoas não conhecerá o leitor com essa singular vocação? “El narrador machadiano introduce la figura del *noveleiro*, o *fofoqueiro* (el chusma) irónicamente: “O *noveleiro* não é tipo muito vulgar, mas também não é muito raro. Há família numerosa deles. Alguns são mais peritos e originais que outros. Não é *noveleiro* quem quer. É ofício que exige certas qualidades de bom cunho, *quero dizer as mesmas que se exigem do homem de Estado.*” La trama trata la historia de Luís da Costa, un *noveleiro* modelo que anuncia que la sobrina del *Major Gouveia* se fugó con un *alferes*. Resulta ser que el *Major* estaba presente y le hace varias preguntas que desmienten el boato. Sin embargo, determinado a llegar a su origen, el *Major* lo lleva a buscar a la persona que lo había inventado. Pasada toda la noche, se da cuenta de que a cada fuente que llega, la versión era menor, por esto concluye que “*Quem conta um conto, aumenta um ponto.*”.

El pensamiento de Schwarz sobre literatura es inseparable de una reflexión más amplia que abarca, necesariamente, política y sociedad. Sobre tales aspectos, destacaremos sus aportes en la obra machadiana, a través de *Ao Vencedor as Batatas*, en que el crítico profundiza aspectos del ideario social brasileño de fines del siglo XIX y en *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. En este estudio, lo que se ve es una lectura detallada de la obra conocida por marcar una ruptura en la obra machadiana, que trata de responder a la siguiente pregunta: “Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira no século XIX? Que pensar do imenso desnível entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis?” (Schwarz, 1990:17). A partir de este momento, el crítico teoriza sobre el principio formal de mayor eficacia constructiva de *Memórias Póstumas* —la volubilidad del narrador, categoría que recuperaremos en nuestro análisis del narrador más adelante.

En “*Ao Vencedor as Batatas*”, Schwarz se remite históricamente a las relaciones de producción y parasitismo del país, la dependencia económica y la hegemonía intelectual de Europa, esenciales para explicar el proceso de originalidad nacional o la falta de. Desde su punto de vista, por más que este estudio abarque un campo vasto y heterogéneo, una vez que mezcla literatura, historia, sociología, etc, es estructurado y coherente, pues el mismo resultado histórico funciona como origen artístico. En el famoso ensayo de apertura, “As idéias fora do lugar”, Roberto Schwarz reflexiona sobre la comedia ideológica nacional representada por la disparidad entre la sociedad de base esclavista y la adopción de las ideas del liberalismo europeo. El crítico pasa de esta mirada teórica más amplia, a un análisis detallado de *Senhora*, novela de José de Alencar, puntuando sus contradicciones ficcionales. Uno de sus objetivos es rescatar la metodología aplicada por Antonio Candido en *Formação da Literatura Brasileira* —que se fundamenta en el estudio de las relaciones entre la forma literaria y el proceso social en el surgimiento de la novela brasileña, para aplicarlo a la narrativa machadiana.

Siguiendo los pasos de Candido, Roberto Schwarz recupera el contexto histórico brasileño, analizando qué aspectos viabilizaron la aparición del mayor escritor nacional. En *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido había anticipado que la literatura nacional, antes de constituirse en un “*sistema*”, transitó por dos momentos: el “*universalizante*” y otro que registraba la preocupación acentuada por “*a cor local*”. Machado de Assis era la síntesis de ambos. Según Schwarz, como hombre “do seu tempo e do seu país”; Machado se sentía desafiado a ver la época desde el punto de vista de Brasil. Si por

un lado, los intelectuales brasileños de la época, acompañaban los sucesos de Europa y se autoproclamaban liberales, mientras que la incipiente burguesía adoptaba el raciocinio económico capitalista, comprometida en la búsqueda del lucro, por otro, se vivía en una sociedad esclavista, habituada al retraso, ampliado en todas sus formas.

Ao Vencedor as Batatas marca esta ambigüedad, trazando un paralelo histórico entre la realidad socio-política nacional, contemporánea a Machado, y de qué forma esta estructura pudo haber influenciado en su escritura. Brasil era un país agrario e independiente cuya producción dependía del trabajo esclavo y de las ganancias del mercado externo, conforme las leyes del capitalismo. Sin embargo, el imaginario nacional se nutría de lo ideario francés, inglés y norteamericano contrastando vivamente con la esclavitud, fundamentada en la violencia y la autoridad. Claro está que su mera presencia indica la impropiedad de las ideas liberales. Según el autor, esa contradicción “agitava a consciencia teórica e moral de nosso século XIX” (Schwarz, 1977:15). Las ideas liberales no podían ser practicadas y tampoco descartadas, una vez que sostenían el discurso de moda en Europa y, de cierta forma, la “autenticidad burguesa” que buscaba reproducir las costumbres europeas, recreando ambientes urbanos y sofisticados, que contrastaban con la rústica realidad de las *senzalas*¹⁵ y la falta de industrialización. En la contradicción se gesta la hipocresía. Ambos elementos aparecen en la narrativa machadiana: la hipocresía es latente, mientras que el contexto histórico está más diluido.

Para Schwarz, el panorama histórico se constituye en un intento de especificar el mecanismo social- elemento interno y activo de la cultura- justificando de este modo que la gravitación cotidiana de tales ideas, es la materia inmediata y natural de la narrativa literaria. Machado de Assis la recicla, no como un informe, al molde realista, sino indirectamente, de forma universal. El autor de *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* destaca la absurda superioridad del nivel estético de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* en comparación a toda la literatura de ficción anterior, ya que Machado, eleva la materia de un universo cultural provinciano a objeto literario, al mismo plano de los mejores escritores del mundo. Lo que Schwarz enfatiza en este ensayo es la capacidad de Machado de Assis de transformar su aguda percepción de los mecanismos sociales en procedimientos de composición literaria. En *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* se gesta, entonces, la teoría del “narrador voluble”, que mimetizaría el capricho y la arbitrariedad de la clase dominante de los que dependían de

¹⁵ Lugar en que los negros se alojaban durante el periodo de esclavitud; práctica que duró más de tres siglos y medio (1532-1888), hasta que se firmó la Ley Áurea en 13 de mayo de 1888.

ella. Más bien, la estructura socioeconómica de base esclavista, del Segundo Imperio, había generado una serie de individuos libres y pobres, quienes, debido a la ausencia de un mercado de trabajo, se veían obligadas a buscar la protección de los propietarios. A partir de ahí, se constituye el universo del *favor* que mediará la peculiar organización de la sociedad brasileña.

Según Schwarz, Machado de Assis construye un narrador que llama tanto la atención sobre sí, que el contexto histórico-social aparece diluido, sin embargo, una lectura más detenida, permite entrever “as grandes linhas de uma estrutura social”, (Schwarz, 1990:18). Schwarz concluye que la correspondencia entre el comportamiento narrativo y el cuadro social es una relación virtual que depende “exclusivamente de la percepción del lector” (*op. cit.*, p. 163). El crítico considera que las intromisiones del narrador, que oscilan “*da gracinha à profanação*” es su recurso más saliente y famoso. Rescata la interpretación de la crítica que vio en este recurso machadiano desde un trazo psicológico del autor, deficiencia narrativa, superioridad de espíritu, préstamo inglés hasta metalenguaje, y considerando que todas estas perspectivas son válidas, elabora su propio punto de vista. Para Schwarz, este estilo del narrador es una regla en la composición de la narrativa machadiana y una estilización de una conducta propia de la clase dominante burguesa. El crítico de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considera las innumerables identidades asumidas por el narrador, sus provocaciones, intromisiones, y elocuencia satírica extremadamente original, y, a la vez, “um narrador voluntariamente inoportuno e sem credibilidade” (*ibidem*, p. 18).

Schwarz muestra que, en *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, la volatilidad es un aspecto de la condición humana, concurrente con la estructura social brasileña. El autor le confiere, por ello, no solamente una expresión temática justificada a través del contenido de la obra, sino que profundiza el tema, vinculándolo con su técnica, para transformarla en un principio formal que representa el entorno original, subversión e innovación del canon realista. Schwarz analiza el principio de *Brás Cubas* con el fin de demostrar la intensidad de las impertinencias e irreverencias del narrador machadiano:

“O tom é de abuso deliberado, a começar pelo contrasenso do título, já que os mortos não escrevem. A dedicatória saudosa “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”, arranjada em forma de epitáfio, é outro desrespeito. Mesma coisa para a intimidade com que de entrada é provocado o leitor, caso não goste do livro: “pago-te com um piparote, e adeus”. E que dizer da comparação entre as *Memórias* e o *Pentateuco*, sutilmente vantajosa para as primeiras, gabadas pela originalidade? Trata-se, em suma, de um show de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação.” (Schwarz, 1990:19)

Para el crítico, se trata de la composición de una regla de la narración, en el que el narrador (Brás Cubas) demuestra que no toma nada en serio y está dispuesto a no parar ante nada. La volatilidad que le permite moverse con facilidad de una actitud a otra desmoralizando todas las reglas, haciendo poco caso de todo el contenido y todas las formas es - de hecho - el principio mismo del libro. El narrador cambia de opinión a cada paso, de estilo a su antojo, con una versatilidad y una complacencia insuperables, en una “*desidentificação sistemática de si mesmo*”. Esta actitud narrativa no es “uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo” (*op. cit.*, p. 33).

Si por un lado Schwarz destaca la volubilidad del narrador, por otro, ubica al lector en este proceso, advirtiéndole que “*terreno é movediço*”, y que el lector está a merced del narrador, cuya estrategia es la “*indisfarçada intenção de confundir*”, lo que obliga al lector “a um estado de sobreaviso total, ou de máxima atenção, próprio à grande literatura” (*op. cit.*, p. 23). El crítico aprovecha también el principio de la volubilidad para elogiar la comprensión social y el discernimiento histórico del Machado novelista, que lo lleva a cultivar, por momentos, el arte de traicionar a su propia clase (la burguesía). Según el crítico, el escritor brasileño, tenía algo en común con Baudelaire, pues, en la evaluación realizada por Walter Benjamin, a veces ha actuado como un agente secreto del descontento de su clase en relación con su propio dominio.

Machado no tomó las armas para luchar contra la opresión y el autoritarismo, la insensibilidad de los ricos y poderosos, pero supo, mejor que cualquier otro escritor de su tiempo, revelar las particularidades que los hacía salir de sus escondites ideológicos. En *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, la “*volubilidade narrativa*” expone locuazmente la ambigüedad ideológica y moral de los propietarios, a diferencia de las primeras novelas, lo que le confiere un estatuto de momento excepcional y revelador en la progresión crítica de su obra.

En *A vira volta Machadiana* de 2004, Schwarz clasifica la escritura machadiana de post-realista, identificando en él, el deseo de “*deixar mal a verossimilhança da ordem burguesa*”, cuyo lado inconfesado exponía, en sintonía con la postura moderna desenmascaradora del fin de siglo. Con esto, Schwarz señala lo paradójico de esta combinación histórica, a la vez que garantiza su funcionalidad. El artículo examina también la evolución de la obra de Machado de Assis y destaca su excepcionalidad dentro de la literatura brasileña post-colonial, centrándose en el cambio formal y temático operado por el escritor en relación a las novelas de la primera fase. Después de *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas, la ficción de Machado adopta un nuevo principio de composición, que desafía las convenciones del realismo y cuya singularidad radica en el desempeño arbitrario y transgresor del narrador. A modo de ejemplo, el crítico retoma algunos aspectos del análisis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, destacando el juego entre narrador y lector, o mejor, el juego del narrador hacia el lector, que “*muda as regras do jogo na própria cara do leitor,*” para volver a cambiarlas, marcando un estilo narrativo. Este estilo narrativo, no se limita a un artificio de escritura, retrata tipos sociales, una generación, una cultura, un compromiso social:

A personificação capciosa de um narrador de elite, invejavelmente civilizado e muito envolvido nas relações de opressão que ele mesmo configura e julga, é um lance de xadrez que desarruma o tabuleiro narrativo, tornando mais real a partida. *O artificio desafia o leitor em toda a linha: ensina-o a pensar com a própria cabeça; a discutir não apenas os assuntos, mas também a sua apresentação; a considerar com distância os narradores e as autoridades, que são sempre parte interessada, mesmo quando bem-falantes; a duvidar do compromisso civilizador e nacional dos privilegiados, em particular nos países novos, onde essa pretensão tem grande papel; a ter aversão pelas consolações imaginárias do romanesco, manipuladas pela autoridade narradora em benefício próprio.* (*ibidem*, p. 32) [subrayado nuestro]

Schwarz considera que hasta *Memórias Póstumas de Brás Cubas* –la obra de la *viravolta machadiana*– la novela brasileña fue narrada por un compatriota digno de aplausos, alabando la belleza de nuestras playas y bosques, la gracia de las niñas y las costumbres populares, sin hablar de los progresos de Río de Janeiro. El narrador de *Memórias* es de otro tipo: carece de credibilidad (tal como aparece en lo imposible la condición de la persona fallecida), Brás Cubas es escandaloso, en parte, intrusivo, de una inconstancia absurda, dado a ultrajes contra los personajes y el lector, además de hacer continua exhibición de su erudición. La novedad radica en el narrador, humorística y agresivamente arbitrario, que funciona como un principio formal, sujetando a los personajes, la convención literaria y el lector. Al principio, la obligación de respetar el lector, la verosimilitud, la continuidad de espacio y tiempo, luego, da lugar a las transgresiones con que se deleita el narrador machadiano, “que também contracenam no espaço abstrato e supranacional das regras de convívio, onde estão em jogo as questões universais do homem civilizado (por oposição às brasileiras)” (*idem*, p. 18). Este narrador sofisticado y libre, dueño de sus medios y tradición, reitera “em pensamento e conduta os atrasos de nossa formação social, em vez de os superar” (*op. cit.*, p. 31). Antes que ilusionar el lector con el progreso de una sociedad atrasada, lo que asistimos es a la reproducción del atraso, lo más claro posible.

2.2.6 Alfredo Bosi (1978)

El ensayo *Situaciones Machadianas* inaugura el prólogo del libro *Cuentos*, publicado por la Biblioteca Ayacucho; importante iniciativa para difundir la obra machadiana entre los lectores hispanohablantes. El crítico e historiador de la literatura brasileña, Alfredo Bosi, selecciona y analiza un repertorio de cuentos de Machado de Assis. Como los demás críticos, confronta el viejo con el nuevo Machado, llamando la atención sobre la “*convergência de formas antigas e valores novos no primeiro Machado de Assis*” (*ibídem*, p. 9), quién escribía según las convenciones románticas, motivo por el cual la temática predominante en sus cuentos sería la búsqueda de un matrimonio económicamente ventajoso o una herencia. Esta práctica común para lograr reconocimiento social es negada por los personajes, que a su vez, se arman con las máscaras que más les conviene. El crítico interpreta la “lógica interna do capitalismo em ascensão” (*op. cit.*, p. 29) en la escritura machadiana como la consecuencia directa del modo de actuar de los personajes: destaca su naturaleza egoísta, introduciendo un “*naturalismo moral*” (*op. cit.*, p. 29) en que Machado parecería haber “*fundido a natureza e a sociedade na mesma imagem*” (*op. cit.*, p. 32).

De acuerdo a Bosi, a partir de *Papéis Avulsos*, Machado cambia la temática de los cuentos con el fin de escudriñar el espíritu de la nueva sociedad burguesa: el contraste entre la apariencia y la esencia y la imposibilidad de autonomía del individuo –quien se agarra a las instituciones como tabla de salvación. Por medio de los cuentos, el *Bruxo do Cosme Velho* propone teorías del comportamiento, como la obtención del triunfo mediante la adhesión del individuo a las apariencias exigidas por el patrón social. El crítico cita como ejemplo la siguiente trilogía de cuentos: “Teoria do medalhão”, “O segredo do Bonzo”¹⁶ y “Sereníssima República”.¹⁷ Según el autor, los cuentos-teoría ponen en pauta “a prática das relações sociais

¹⁶ Este cuento ultrapasa el límite de lo irónico, es mordaz. Un bonzo pone en práctica la teoría de que si existe algo en la opinión, sin existir en la realidad, y viceversa, la conclusión es que de las dos existencias paralelas la única necesaria es la de la opinión, no la de la realidad, que es apenas conveniente. El bonzo desea comprobar la eficacia de su sistema por lo que le enseña a dos individuos cómo meter ideas absurdas (por ejemplo: el grillo nace del aire y de las hojas de coquero en la conjunción de la luna nueva) en el ánimo de la multitud. La clave era el entusiasmo. La situación llega a tal extremo que un supuesto doctor, sugiere, para curar una enfermedad que hinchaba la nariz, extirparlas. Como la gente no estaba convencida, él propone ponerles nuevas narices, metafísicas. No se veían, pero allí estaban. Algunos filósofos, avergonzados por el saber del médico, adhieren a la idea: “Foi então que alguns filósofos, ali presentes, um tanto envergonhados do saber de Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança, um nariz metafísico, e juravam ao povo que o efeito era o mesmo”. El cuento resulta una crítica alegórica a la sociedad brasileña, en que el pueblo creía todo lo que decían nuestros “sabios” líderes.

¹⁷ Este cuento también es extremadamente irónico. Reproduce, alegóricamente, una sociedad, sólo que formada por arañas. Un científico jura haber descubierto su lenguaje y propone darles régimen social, y falla. Instaurada la

cotidianas, e é, muitas vezes, produto da fraude que o poder exerce para instalar-se e perpetrar-se” (*op. cit.*, p. 46).

El crítico va analizando así cada un de los cuentos publicados por la Biblioteca Ayacucho, sin embargo no se limita al análisis social, sino que exploya algunas técnicas de escritura machadianas. Sobre “O espelho”, resalta la elección del rol social como formador de la percepción y conciencia del individuo, ejercitando la soberanía de lo social por sobre la esencia del ser. Según Bosi, el uso del narrador en primera persona y el modo confesional de contar el rito de pasaje de la ingenuidad hacia la máscara adulta, modifica la experiencia de Jacobina, que pasa de un simple hecho curioso a intenso, pues: “o modo da memória e da auto-análise [...] se contrapõe ao modo veladamente satírico dos contos filosóficos, mais distantes do objeto, tal como convém à ficção de um observador imparcial” (*op. cit.*, p. 24).

Aunque Machado de Assis haya escrito cuentos-teoría, que desnudaban las relaciones del individuo con la sociedad, su temática abarca también la contradicción del comportamiento humano y todo un complejo contexto subjetivo, por lo que sus personajes no podrían jamás representar tipos sociales. Es lo que sostiene Alfredo Bosi al afirmar que Machado de Assis no retrata tipos, al revés, presenta características que tienden a tornarse enigmas, pues el alma humana, apartada de la escena social, donde todos están sostenidos por máscaras, en indecisa e inconstante actitud. Es el caso, por ejemplo, de “D. Benedita”, cuya voluble protagonista es incapaz de vivir profundamente cualquier sentimiento y, por ende, de tomar decisiones, y de “Cantiga de esposais”, que narra la historia de un maestro que persigue por años una melodía y no alcanza a traducirla en notas, marcando su impotencia y frustraciones frente el arte. La asimetría en las relaciones es un tema tratado en cuentos como “Noite de almirante”, en que un marinero y su enamorada se juran fidelidad y es traicionado y en “Uns braços”, en que un joven se enamora de la esposa del patrón, y termina despedido sin saber que era correspondido en secreto.

Alfredo Bosi concluye su estudio valiéndose de la misma estrategia que Machado de Assis: el relativismo. No lo ubica en los extremos, por lo cual no lo considera un escritor revolucionario, ni conformista, porque su motivación va más allá del sí o del no, iluminando y ensombreciendo a la vez, en una contradicción desorientadora, por él clasificada de *humor*.

2.2.7 Afrânio Coutinho (1986)

En *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho retoma la narrativa de Machado de Assis en el sexto volumen de la colección, esta vez, se centra en el género del cuento. Coutinho analiza el género cuentístico desde las primeras manifestaciones al modernismo. Inexorablemente, no puede dejar de detenerse en Machado de Assis.

Coutinho afirma que sea por la temática, el estilo o la técnica, nadie comprendió mejor éste género que Machado. También se respalda en Alberto de Oliveira, que ya en 1922 consideraba que si el cuento no empezó con Machado de Assis, se afirmó con él “recebendo-lhe das mãos trato que nenhuma das outras anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhamento e cuidado do estilo” (Coutinho, 1986:47).

Analizando sus colecciones, considera que *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) todavía están sometidos a los moldes románticos, tanto en la construcción sus personajes, como en el sentimentalismo. Por esto, marca la distancia entre estos cuentos y los publicados en *Papéis Avulsos* (1882), en que se evidencia el dominio de la perfección del género.

En diálogo con Lúcia Miguel-Pereira, el crítico destaca la inclinación de Machado por el género, respaldándose en las palabras mismas de Machado, al citar el prólogo de *Papéis Avulsos* en el cual evoca su predilección por Diderot:

Ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que, quando se faz um conto, o espírito fica mais alegre, o tempo escoá-se, e, o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. (*idem*, p. 48)

Machado retoma la lección de Diderot, aún en el epígrafe de *Várias histórias* (1896), no dejando de sorprender el apelo hacía la alegría de contar, desde los remotos tiempos, actitud que contrasta con el maestro de la ironía y “do amargo humorismo sem piedade” (*op. cit.*, p. 48). Coutinho acentúa también una faceta poco común en la obra de Machado: lo fantástico. Extrae de la advertencia de *Várias histórias* la referencia a los dos maestros del cuento fantástico: “Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras maestras, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América” (*op. cit.*, p. 49). Para Coutinho, no es casual ni producto de reminiscencia de lecturas, la referencia a Mérimée y Poe, al contrario, es reveladora de la preferencia de

Machado por esta especie de literatura, por lo que cita “A igreja do Diabo”, “Entre Santos”, “A Chinela turca” y “Sem olhos” como ejemplos. Destaca también “O país das Quimeras”, publicado en *O futuro*, en 1862, cuyo subtítulo era “conto fantástico”.

Afrânio Coutinho señala también las crónicas costumbristas como factor de transición, por su carácter ficcional, en la consolidación del cuento. Rescata la idea, ya señalada por Sonia Brayner (1979), de que la génesis de ciertos cuentos como “A teoria do medalhão” y “A Igreja do Diabo”, son desdoblamientos de simples conceptos fijados en antiguas crónicas de *A semana* y de *A Gazeta de Notícias*. El crítico finaliza destacando que Machado fue, sin lugar a dudas, quien asentó las principales directrices del cuento brasileño por medio siglo. Cita a Lúcia Miguel-Pereira en *Prosa de Ficção*, como para respaldar su posicionamiento de que fue como cuentista que Machado de Assis produjo sus obras maestras.

2.2.8 Paul Dixon (1992)

En 1992, el norteamericano Paul Dixon publica el estudio *Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*, proponiendo una perspectiva de análisis filosófico a los cuentos. El autor identifica como horizonte ideológico del fin del siglo XIX, adoptado incluso por los realistas, la filosofía positivista. Según el autor, la voz artística de Machado de Assis era completamente adversa a este sistema de pensamiento, de modo que señala que las teorías implícitas en los cuentos anticipaban la tendencia fenomenológica, cuyas bases se oponían a la ambición enciclopédica, a la objetividad, linealidad, jerarquía y a los dogmas positivistas.

O discurso machadiano satirizará o pensamento enciclopédico, destruirá as hierarquias, glorificará a alinearidade e o subjetivismo, e proclamará verdades relativas. Haverá uma reivindicação do mistério, das “cousas no céu e na terra” com as quais a filosofia vigente não era capaz de sonhar. (Dixon, 1992:14)

El crítico propone estructurar su lectura de los cuentos machadianos en diez ejes de significado, bautizados de leyes, en irónica alusión al positivismo. Para Dixon, las leyes machadianas, en general, son contrarias a las leyes que no delimitan y explican el mundo, sino que crean espacio para el misterio, ya que incluso nos permiten discernir varios conceptos unificadores entre las historias. Sin embargo, Dixon advierte que la principal ley machadiana, la que contiene todas las otras leyes, es precisamente la “*lei dos caminhos oblíquos*”. El libro

se estructura en diez capítulos, cada cual corresponde a la explicación de una ley y su análisis contextual correspondiente, ejemplificada a través de una breve historia del corpus de cuentos machadianos.

En el primer capítulo "*lei da laranja*", Dixon trata de demostrar la presencia de las técnicas formales del doble y de la simetría en la obra machadiana, por medio de las cuales despliega conceptos, con el objetivo de demostrar sus contradicciones. Dixon ejemplifica esta ley con el cuento "O espelho", en que se constata que el alma del hombre es doble. También señala que el objeto y el sujeto de la historia dependen unos de otros como la fruta y la cáscara.

La "*lei das estrelas duplas*" es ilustrada en "Uns braços", en que el tema del doble se extiende a la complejidad de las relaciones humanas, evidenciando la inter subjetividad, una vez que D. Severina, al presentir que era objeto de deseo de Inácio, pasa a sentir algo por él también. Los personajes son atraídos el uno por el otro por inexplicables fuerzas que operan entre la similitud y la diferencia o como paradoja.

La "*lei da sorte grande*" afirma que el mundo es regido por el acaso y la arbitrariedad, como en el cuento "Suje-se o gordo", en que el mismo hombre que defiende la condenación de un ladrón de gallinas, es absuelto por el robo de una importante suma en dinero. Según la "*lei da homeopatia*", que se traduce en una teoría de la creación, podría ser así resumida: "Quem quiser criar arte deve proceder como se não quisesse. A verdadeira arte é um efeito secundário" (Dixon, 1992:45). Es lo que demuestra "Cantiga de esposais", en que el maestro Romão persigue por toda su vida cierta melodía cuando, inesperadamente, el personaje, inmerso en la ilusión de componer perfectamente su último trabajo artístico, se sorprende al verlo expresado en su más perfecta forma por una vecina feliz y recién casada. La concretización del ideal artístico, no es posible para Machado, excepto en los límites de la aleatoriedad. El producto artístico no debe ser resultado de la voluntad o del método, sino que su plena y auténtica realización, solamente podría lograrse de manera espontánea, por vías adversas a la conciencia y al pensamiento racional.

Dixon sigue enumerando leyes aplicadas a los cuentos. La "*lei das duas cabeças*", es formulada en una lectura de "Missa do galo". Refleja la ambivalencia de la vida, cuya realidad ofrece al sujeto hipótesis convincentes, pero exclusivas. En este cuento, el narrador-protagonista relata un diálogo que tuvo con Dona Conceição, en Noche Buena, reiterando que nunca pudo comprender si ella lo estaba seduciendo o no.

La "*lei dos escravos*" se origina a partir del nombre de un personaje de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, el esclavo Prudêncio, que compra su propio esclavo tan pronto se le

concede su libertad. Esta ley demuestra que las jerarquías morales son simplistas e inciertas, ya que la víctima también puede ejercer el rol de verdugo hacia otro. Esta ley se aplica al cuento “A causa secreta”, en que el sadismo de Fortunato, que disecciona cuerpos, se refleja en el *voyeurismo* de García, que disecciona almas (*op. cit.*, p. 62-6).

La séptima ley es la “*lei das batatas*” que recibe este nombre en homenaje a la explicación del Humanitismo de Quincas Borba, dueño de la célebre frase: “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor as batatas”. Según Dixon, esta frase sintetiza una visión de mundo. La interacción universal entre los seres se alegoriza en la forma de una plantación de papas disputada por dos tribus hambrientas. Hay papas para alimentar apenas a una de ellas. Ambas tribus perecerán a menos que una, por medio de la guerra, elimine a la otra. Esta eliminación asegurará la supervivencia de la tribu vencedora. Por ende, la esencia de esta ley se basa en una temática recurrente de la narrativa machadiana: la escasez por un lado, y exceso de deseos por otro, de modo que los recursos son muy disputados. El cuento “Evolução” acredita esta ley desde la perspectiva nacional - el subdesarrollo de la nación, sin ferrovías- y en el plan individual, como la escasez de ideas- cuando Benedito se apropia de la frase de Inácio¹⁸.

La “*lei do lapso*” afirma que ningún sistema existe de forma completa, sin interrupción, ilustrando otra constante en la ficción machadiana: la parodia de los esquemas grandiosos, típicos de las filosofías del siglo XIX. El mejor ejemplo de esta ley se plasma en el cuento “A igreja do Diabo”. El *lapso*, se refiere al error del Diablo, que desde siempre ha tentado la fe y lealtad humana, creyó que una vez que él estableció sus doctrinas, la humanidad le sería fiel, sin embargo los hombres practicaban el bien a las escondidas, traicionando la doctrina de Lucifer, que les permitía todo lo que antes era prohibido. Se demostró así, la incostancia humana. La “*lei do pequeno saldo*” sostiene que aún las peores desgracias traen alguna compensación, como en “A senhora do Galvão”, en que la esposa, sabiendo que es traicionada por su marido, encuentra satisfacción torturándole la amante. Por fin, la última es la “*lei do livro falho*”, la más reveladora de todas, pues se refiere a la estrategia de Machado de hacer cómplice a su lector. Según Dixon, esta ley enfoca los intersticios del texto a ser llenados por el lector, poniendo en escena la teoría machadiana intersubjetiva de la lectura. La imaginación del lector es responsable de atribuir significado a

¹⁸ Ignacio y Benedito se conocen en un tren y hablaban del progreso de Brasil, cuando Ignacio dice: “Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro.— Bonita idéia! exclamou Benedito falcando-lhe os olhos”. Benedito repetía constantemente la frase, atribuyéndola al amigo, después se transformó en “nosotros decíamos” hasta que se apropió de la idea. El narrador, irónico, explica el fenómeno como la “lei da evolução, tal como a definiu Spencer, – Spencer ou Benedito, um deles”.

las aberturas tanto del texto como de la realidad. En “A chinela turca” por ejemplo, mientras escucha una aburrida novela escrita por un viejo amigo de la familia, cuando quería estar en un baile, el protagonista duerme y tiene un sueño fantástico, por lo que concluye el narrador que “*o melhor drama está no espectador*”.

2.2 9 John Gledson (1998)

En 1998, John Gledson publica una antología de cuentos a la cual precede su famoso ensayo: “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”. Lo novedoso de este estudio es la focalización de Gledson en la conciencia de Machado sobre su público lector, mayormente, femenino. El crítico inglés hace un breve recorrido sobre la vida literaria del autor, retomando a sus más importantes críticos, como Lúcia Miguel-Pereira, Antonio Candido y Roberto Schwarz. Destaca que sus cuentos estuvieron relegados a un segundo plano, lo que sorprende, ya que Machado está a la altura de los mejores cuentistas de su época, como Maupassant, Chéjov y Henry James. Rescata de *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)* la afirmación de la crítica sobre la maestría de Machado en el género: “Foi como contista que o escritor deu toda a sua medida” (Miguel-Pereira, 1973:99), aunque, contradictoriamente, observa, abre poco espacio para el análisis de sus cuentos.

Según Gledson, la capacidad de focalizar detalles, aparentemente triviales, pero que, inesperadamente, iluminan determinados aspectos, y su gusto por las anécdotas, explican por qué el cuento es el género que más se ajusta al autor. Para Gledson, *Esquemas de Machado de Assis* es uno de los mejores ensayos sobre Machado, pues abre un espacio adecuado a sus cuentos, a la vez que *Ao Vencedor as Batatas* y *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* de Schwarz, aportan un nuevo enfoque sobre la dinámica social de la época, por lo que el uso machadiano de la ironía y la narración indirecta serían las únicas formas de conciliar las tantas distorsiones que acometían la sociedad brasileña.

Que Machado de Assis publicara sus cuentos en dos revistas femeninas *O Jornal das Famílias* y *A Estação*, es significativo para Gledson, quién identifica en la literatura machadiana un esfuerzo por estimular a las mujeres de familia burguesa brasileña de la segunda mitad del siglo XIX. El empeño de Machado, desde sus primeros cuentos, se da en el sentido de aprehender integralmente la esencia de la mujer, dotada igualmente de cuerpo y alma, para así librarla de la imagen romántica, altamente idealizada, etérea y espiritualizada;

bien como la de Eva, dominada por lo físico, por este motivo, más susceptible a las tentaciones demoníacas o a los impulsos fisiológicos. De esta forma, integrando en su ser cuerpo y alma, Machado buscó escaparse de los dos estereotipos vigentes en su época: el romántico y el naturalista. Ambas imágenes se mezclan y, simbólicamente, están representadas, por ejemplo, en la casa de *Conceição*, personaje del cuento “Missa do galo”. La mezcla del espacio público y privado en la escena denota la dificultad de la mujer para encontrar un espacio propio.

En la sala habían cuadros: “Um representava 'Cleópatra'; não me recordo do assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos”, lo que representaría el clima erótico entre *Conceição* y *Nogueira*; y, el otro, una escultura, que debería estar en el cuarto: “Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório”. En el espacio más visible de la casa se prestigiaba la imagen de Cleopátra, una mujer promiscua, mientras que en el oratorio, se ocultaba la santa paridera (homónima de *Conceição*, que también era conocida por todos como “*a santa*”- en alusión al marido adúltero). Machado defendía también que la mujer debería instruirse y no limitarse únicamente a la vida hogareña. Aunque Gledson excluye de su antología cuentos que reflejan los intereses inmediatos de las lectoras de Machado, como “Casada e viúva”, “Astúcias de marido”, “Casa, não casa”, “Qual dos dois?”, e “Nem uma, nem outra”, elige “Confissões de uma viúva moça”, como uno de sus cuentos más audaces y atrevidos.

De por sí, el título capta la intención maliciosa del lector, que desea compartir los secretos de la viuda. De hecho, el cuento retrata algunas tentaciones sufridas por una mujer infeliz en su matrimonio, cortejada por un seductor popular, que desató ensañadas reacciones contra el *Correio Mercantil*, a tal punto que Machado, quién había firmado J.J., tuvo que revelarse como el verdadero autor del cuento. El crítico también destaca como temática la esclavitud y el amor entre personas de distintas clases, un tabú para la época, por lo que Machado habría tardado en encontrar la forma de abordarlos. Cita como ejemplos “Frei Simão” y “Virginius”, publicados en el inicio de su carrera, a la vez que en el cuento “Mariana” pudo ocuparse del tema de forma más realista, pues en 1871 ya estaba en vigor la “*lei do ventre livre*”, para luego lograr la maestría con “O caso da vara” y “Pai contra mãe”.

Según Gledson, muchos temas presentes en sus cuentos fueron desarrollados en sus novelas. La “Parasita azul”, por ejemplo, fue un bosquejo de *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas, además de constituirse en una parodia de la joven tradición nacional.¹⁹ El autor observa también que en el cuento “Miss Dólar” se encontraría el estado embrionario de la novela *Ressurreição*.

Con respecto a las publicaciones, Gledson destaca el importante progreso entre los cuentos publicados en *Histórias da Meia-Noite* (1873) y *Papéis Avulsos* (1882), siendo ésta la más notable de sus colecciones, que refleja gran parte del pensamiento de Machado. Para el crítico, a fines de la década de 1870, el autor se confrontaba con un problema de estilística o de género. Machado ansiaba lo nuevo, y Gledson traduce la definición –o solución– del problema en las palabras de Inácio, protagonista de “O machete”: “Penso fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para o violoncelo e o machete”. La metáfora entre los instrumentos popular e clásico, evidencian la búsqueda de una nueva configuración de la obra machadiana: la mezcla entre “*a cor local*” y la tradición europea.

En lo que concierne a la ironía machadiana, el crítico inglés encuentra su mejor definición en “Teoria do medalhão”: “A ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados”, por lo que cree que Machado era consciente heredero de esta secular tradición literaria. La cuentística machadiana también se caracteriza por la creación de una forma propia para cada cuento: diálogo, pastiche, sátira, cuentos cortos o largos. La prosa se torna multidimensional por causa del humor.

A partir de 1880, Machado incluye en sus cuentos “uma notável dimensão histórica, específica, local” (*idem*, p. 31), con la cual construye la historia nacional escéptica y auténtica, identificable en los detalles del enredo. Según Gledson, el cuento “O espelho” contiene la esencia del alma nacional, en cuyo objeto Machado depositó su habitual ambigüedad: trasciende el reflejo del *alferes* al reflejo de Brasil como nación, que empezó a mirarse en búsqueda de su identidad a partir de la llegada de la familia real. Gledson destaca la facilidad de Machado de Assis para cambiar de tiempo y país en sus cuentos. Para él, la creación de escenarios ambiguos que ubiquen sus cuentos, como Japón, Alejandría, Itaguaí o la misma Arca de Noé, son indicios que aumentan el poder de Machado de “*falar do Brasil e da história brasileira*”, poniendo en práctica aquél “*certo sentimento íntimo*” preconizado por él en “Instinto de Nacionalidade” (*op. cit.*, p. 35-6). Entre la temática que preocupaba a

¹⁹ Vale resaltar que la literatura brasileña se estaba formando con obras como *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel Macedo; *O Guarani* (1857), de José de Alencar; y *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-53), de Manuel de Antônio Almeida.

Machado, Gledson destaca también la revolución darwiniana, retratada en “A sereníssima república”, “O lapso” y “O alienista”, además del libre albedrío en “O caso da vara”.

Para concluir, el crítico considera que en *Papéis Avulsos* el autor compone historias muy diversas en tono y género, cuya rapidez de la narrativa denotan “um escritor que controla perfeitamente o ritmo da narrativa, seja no nível da frase, do parágrafo, ou da escritura do conto como um todo” (*op. cit.*, p. 40). Gledson destaca los efectos irónicos y retóricos de los cuentos citados. Para el autor, la ciudad de Río de Janeiro siempre está presente, aunque cumple la función de escenario en la narrativa, no de protagonista. Es también a partir de *Papéis Avulsos* que se estrechan los lazos entre el narrador y el lector.

2.2.10 Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998)

También en 1998 se publica un estudio comparativo entre Machado de Assis y Edgar Allan Poe titulado *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Según la autora, Patrícia Lessa Flores da Cunha, la práctica cuentística de Machado de Assis, publicada de forma continua y sistemática en los periódicos y semanarios de la época, de 1858 hasta 1907, fortalece de sobremanera la relación autor/obra/lector, condición indispensable para la formación de la literatura brasileña. La autora relaciona la producción de cuentos con el deseo de Machado de solidificar la literatura nacional, descubriendo a través del género, no el carácter nacionalista, sino la traducción del “*sentimiento íntimo*” a la cual se refería el autor en “Instinto de Nacionalidade” de 1873.

La autora analiza en qué medida se da la confluencia de pensamiento y orientación estética entre Edgar Allan Poe y Machado de Assis, pues no le parece pertinente establecer grados de influencia, ni siquiera cronológico- Poe antecesor de Machado, favoreciendo uno sobre el otro. Reitera la opinión de Gledson sobre el análisis exhaustivo por parte de la crítica de las novelas machadianas, mientras el cuento funciona como elemento subsidiario. En su comparación, la autora proyecta obsesiones temáticas y artificios discursivos comunes a los dos autores, para ella “escritores reconhecidamente fundamentais para a criação de verdadeiras tipologias do novo conto em território americano” (Cunha, 1998:17). Considera a Poe como el más instrumental en el género, el fundador de la moderna narrativa de ficción científica y del cuento detectivesco. Poe prácticamente elaboró un manual teórico sobre las formas cortas de composición literaria. El efecto único, movido por una poderosa intención

inicial, la intensidad o totalidad de expresión y la brevedad del texto son los tres elementos que conforman el cuento. Según la estudiosa, quizá su contribución más permanente al pensamiento crítico contemporáneo sea la teoría del efecto, conforme “The Philosophy of Composition” (1846):

Um escritor engenhoso construiu um conto. Se ele é sábio não terá moldado o seu pensamento para acomodar os seus incidentes; mas tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito singular, inventa então esses incidentes – combina esses eventos como melhor o ajudarem a estabelecer esse efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tende já para o aparecimento desse efeito, significa, então que fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver uma só palavra escrita, cuja tendência direta ou indireta, não esteja a serviço desse desígnio pré-estabelecido. E por tais meios, com tamanho cuidado e habilidade, uma imagem é afinal pintada, deixando no espírito daquele que a contempla com uma arte análoga, um sentido da mais completa satisfação. (Poe *apud* Cunha, 1998:31)

Poe afirma que, además de percatarse de estos cuidados, si un escritor pretende causar *efecto*, en su fuerza total debe cuidar la extensión: la brevedad es esencial. El cuento/poesía debe tener el tamaño adecuado para leerlo de una sola vez, pues su lectura, sin interferencias externas o interrupciones, garantiza el *efecto* estético pretendido por Poe: “*Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél*”. Precisamente, Cunha destaca la propuesta innovadora de Poe acerca de la importancia del lector. Según la crítica, es probable que “nenhum outro escritor do período tenha considerado tanto a presença, tão intensa e participante do leitor” (Cunha, 1998:31).

Machado de Assis transforma estos preceptos adecuándolos a su contexto. Es por medio del cuento, puesto en el espacio democrático del periódico, que el autor brasileño acompaña por casi cinco décadas la evolución de la sociedad brasileña, enfatizando siempre que el lector, a quien quiere “*amigo*” e “*interessado*”, las contemple, trate de comprenderlas, poniendo en práctica su sabio discurso familiar, en un esfuerzo de concientización crítica. Con este registro más corto, narrativa de consumo más fácil e inmediata para una platea progresivamente anónima, formada por lectores a quienes quería más interesados, Machado se mostraba provocador, en el intento de despertar en ellos la necesidad de un cambio social. Mientras que el único propósito admitido por Machado sería interesar al lector, se descubre otra intención, la de “*fazê-lo compartilhar, mesmo que lúdica e momentaneamente, de uma determinada visão de mundo em que se insere a transformação da realidade pela linguagem*” (*op. cit.*, p. 73). De esta forma, el cuento se revela un instrumento de crítica social en el proyecto machadiano de cambiar la sociedad brasileña.

La autora también retoma la idea de Lúcia Miguel-Pereira sobre la superioridad del Machado cuentista por sobre el novelista. Ambas ven a sus novelas como una especie de cuentos relacionados por una que otra interrupción del narrador, que en moldes humorístico-filosóficos llama poderosamente la atención del lector “enfeixando uma variedade incomum de díspares situações, formando, não obstante, um conjunto de harmonia poucas vezes atingida, levando o leitor a compor disfarçadamente o real quadro da sociedade brasileira da metade do século XIX” (*op. cit.*, p. 41). Según Cunha, tampoco se puede perder de vista la dimensión universal que emana de su texto, principalmente porque está “ligada aos sentimentos e conflitos da alma humana” (*op. cit.*, p. 45), no dejó de construir y profundizar la experiencia histórica brasileña, que según Schwarz, “nem sempre é agradável, mas que nos fala e que está quase inexplorada” (Schwarz, 1982:310-43). La autora instaura nuevo diálogo con Lúcia Miguel Pereira, quién afirma que sus libros no son más que “*trechos de um perene diálogo interno*”, por lo que Cunha concluye que, como consecuencia de estos diálogos, aparece otro Machado de Assis, resultado del “*espelhamento*” gradual de conceptos e ideas, siempre revisitadas por él.

Con respecto a la escritura de los cuentos, la autora resalta una vez más la contribución relevante de Poe en la cuentística de Machado, principalmente en la estructura y temática, apuntando el motivo del doble, como la principal herencia del americano en la obra del brasileño. Machado recrea, reinterpreta y transformando, las fuentes que primero lo impulsaron. De la apropiación y de la deformación de textos predecesores, como el de Poe, asociado a la adaptación al comportamiento social y personal de sus lectores, el autor establece un equilibrio, logrando ser original en un contexto aparentemente condenado a la dependencia cultural. Para la estudiosa, es esta característica artísticamente innovadora de la literatura producida por Machado de Assis —en constante situación de proceso, de elaboración y (re) creación— la que abre la posibilidad de que el autor, conscientemente trabajara como mínimo, dos lecturas de su texto: la literal y la implícita.

Uno de los motivos por los cuales la lectura de su obra provoca ambigüedad, duplicidad y multiplicidad de interpretaciones. Machado se desvía de las proposiciones originales de Poe, al asumir la ejecución, consecución y concretización de una literatura nacional. Para lograrlo, se vale del texto breve del cuento, para enredar al lector que, “*distraída y desavisadamente, hojea el periódico que le presenta la realidad más cercana*”. Por ende, el cuento de Machado representa más que su compromiso con el nuevo género literario, un instrumento de investigación de la naturaleza humana, nacional, a lo largo del camino de la transformación. De esta forma, refuerza la teoría de que Machado se valía de su

oficio de cuentista como herramienta de investigación, no solamente de la realidad circundante, sobretodo de lo que subyace en las apariencias. Con esto, también exorcizaba parte de sus fantasmas en la medida que se revelaba más y más a través de ellos.

Para Cunha, la visión problematizadora en el cuento machadiano está asociada al tipo de vida urbana que emana de él. En su realización artística, Río de Janeiro es el escenario privilegiado para su reflexión sobre la ciudad en la cual vive y sobre la cual, indirectamente, escribe. Si bien el texto machadiano no se detiene en descripciones minuciosas sobre su paisaje físico, le sirve de fondo “*sublimar e sutil*” para ilustrar la cotidianidad. Machado de Assis dispone de la situación y sus caracteres en un ambiente urbano, o los construye con elementos que extrapolan los límites geográficos de la ciudad, para lograr el tono de su narrativa. La estructura mental y el tipo de comportamiento que impone a sus personajes están relacionados con las características de la ciudad. La densidad psicológica de sus personajes se confronta con el típico comportamiento de los grandes centros urbanos.

Cunha retoma a diversos autores para construir la teoría de la vida moderna y la ciudad, entre los cuales cita a Georg Simmel, en *A Metrópole e a Vida Mental*: “os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade da sua existência, em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (*op. cit.*, p. 92). Seguramente, si comparamos la ciudad de Río de Janeiro con los moldes europeos, no se podría decir que era una metrópoli, aunque era la ciudad brasileña más grande y sofisticada. Machado de Assis, hizo de la capital del Imperio, este núcleo de individuos socialmente heterogéneos, el palco de su representación artística y social. Por medio del cuento, el autor problematiza el espacio de ciudad, al intuirlo como el lugar del bien y del mal, de la hipocresía o sinceridad, de la colectividad y de la individualidad y de la búsqueda de identidad y autonomía.

La autora discrepa de la muy comentada división de la obra de Machado de Assis en dos fases. Ella identifica, en la producción de cuentos, tres momentos distintos, además cree en una “*evolução natural e necessária*” y no en una ruptura abrupta en la su forma de ver y crear el mundo. El primer momento se da entre 1858 y 1874; entre los años de 1875 hasta 1882 identifica el momento de transición, en que los cuentos demuestran ya cierta madurez del autor, reflejados, principalmente, en la profundización temática y estructural, mientras que el último momento ocurre entre 1883 hasta 1907.

Para Cunha, Machado reelabora el motivo del doble de Poe en su narrativa, señalando la contradicción entre las ideologías sociales vigentes y la realidad, en la cual, el cuento proporciona a Machado el desenmascaramiento de la farsa consentida que era la vida

provinciana/urbana de la ciudad de Río de Janeiro, desplegando circunstancias triviales, en que sus agentes se portaban ostensivamente como dobles. Si para Poe, el *doble* se configura como reflejo de la dicotomía psíquica del hombre dividido entre una naturaleza buena y otra diabólica, como en el cuento “*William Wilson*”, cuya única alternativa era la muerte y la consecuente destrucción de la alteridad, para Machado, una manera de enfrentar y asumir su propia alteridad, “a ponto de constituir um seu duplo no próprio ato de escrever” (*op. cit.*, p. 123). De esta forma, la llamada “segunda fase” de Machado sería la aceptación de este *otro*.

Las principales situaciones que abarcan la temática del doble se dan en el espacio urbano, en que prevalece la dicotomía de lo público *versus* lo privado y los triángulos amorosos, manifestando el doble bajo la forma de la duda y la traición, claro en el cuento “A cartoamante”, por ejemplo. Cunha destaca también, en la modalidad del doble, la locura, o sea, la oscilación entre lo normal y lo anormal, tratado por Machado en “O Alienista”; la insatisfacción, lo que genera el dilema de la elección; la emergencia del *otro*, en la posibilidad de visualización del propio *Yo* escindido; la concretización del doble, que podría manifestarse en un personaje de doble vida, como en “A senhora do Galvão”, en la farsa, en los dobles que engañan mediante el uso de las máscaras sociales; y el problema del paso del tiempo, que modifica las personas transformándolas en otras. La autora concluye que la actualidad de los textos se conserva, pues ponen en escena una problematización aún vigente, sobretudo en la pérdida de la individualidad, en que la cuestión de la alteridad es parte significativa.

En este proceso, el lector actuaría como un cómplice de Machado, indispensable para lograr el reconocimiento del motivo del doble o del efecto mismo, ambos cargados de los tonos de la realidad brasileña, ya no al estilo de Poe. Según Cunha, el autor se dirige al lector, dejándolo, aparentemente, libre para disfrutar de la lectura, lo que crea una tensión entre la lectura accesible a todos y el artero texto subyacente.

Esta revisión teórica nos permitió observar los lugares que ha fijado la crítica en el momento de definir la relevancia de la novelística y cuentística de Machado de Assis. La crítica se ha detenido en las novelas, debido a su contundencia, dejando de lado la extensa producción de sus cuentos y crónicas. Por este motivo, privilegiamos el análisis crítico de los autores que tienden a valorar estos últimos. De esta manera, este trabajo deja de lado el ya abundante análisis sobre las novelas machadianas, objeto constante de estudio de la

historiografía literaria, lanzando luces sobre dos géneros relegados a una posición secundaria, como el cuento y la crónica, ésta casi marginada en los estudios críticos.

La división de la obra de Machado de Assis en fases es mencionada por casi todos los críticos,²⁰ generalmente, es asociada a la publicación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Si la divisoria de aguas en la novelística fue *Memórias*, en el ámbito de la cuentística, el cambio se da a partir del tercer volumen de cuentos: *Papéis Avulsos*, de 1882. Lúcia Miguel-Pereira y John Gledson apuntan, a partir de este libro, un avance cualitativo. En esta instancia, José Veríssimo observa que la ironía de la novela se incorpora al cuento, y según Alfredo Bosi, Machado cambia el eje temático: el tema predominante pasa a ser el contraste entre la esencia y la apariencia, sustituyendo los retratos de ascenso social que caracterizaban su etapa romántica.

Para Candido, a partir de la década de 1880, Machado contempla los temas más importantes de la ficción del siglo XX. Aunque Cunha reconozca la mejora formal y temática que se instaura a partir de *Papéis Avulsos*, la autora propone considerarlo un momento de transición entre las dos fases, señalando que algunos de los cuentos que formaban parte del volumen como “A chinela turca” habían sido escritos a partir de 1875. Cunha defiende la teoría de que en la obra machadiana hay una continuidad y no una ruptura, y recuerda que la ambigüedad y la ironía, características predominantes de la segunda fase, ya estaban presentes en el primer cuento de Machado: “Tres tesouros perdidos”, de 1858.

Uno de los temas identificado en la esfera del cuento machadiano es el motivo del doble, que adquiere diversas facetas: la consciencia dividida entre dos morales, como observa Alfredo Bosi, en la ambivalencia y/o duda entre dos posibilidades excluyentes entre sí, según Dixon, o aún en la frontera entre la cordura y la locura, la oscilación entre traicionar o no, y en la máscara social, según la lectura de Cunha. El doble se relaciona también con temas que conjugan elementos opuestos, como el límite entre el bien y el mal, reconocido en los cuentos por Lúcia-Miguel Pereira y Antonio Candido. Otro tema muy comentado por los críticos Pereira, Cunha, Dixon y Candido es la búsqueda de la perfección, plasmado en cuentos como “Cantiga dos Esponsais” y “Um homem célebre”.

La problemática de la desigualdad social en las relaciones de poder, dinero y del uso del hombre como instrumento del hombre, es notada por Candido y Bosi; Dixon, al mencionar la fragilidad de las jerarquías morales y la escasez que lleva al hombre a la disputa, también valida esta vertiente temática. La dimensión social, se extiende a la identidad, en la

²⁰ Dixon lo menciona, sin embargo no lo problematiza: “o estilo de Machado de Assis em sua fase *madura*” (Dixon, 1992:48).

que Gledson interpreta elementos de la narrativa machadiana como metáforas del alma nacional. Finalmente, Cunha interpreta los cuentos como retratos de las contradicciones de la sociedad brasileña, por ende, instrumentos de la crítica social, consolidadores de la identidad literaria nacional.

La peculiaridad de los cuentos genera un embate aparte entre los críticos, o por lo menos instaura un diálogo entre ellos. Lúcia Miguel-Pereira defiende la supremacía del cuento por sobre la novela, destacando la minuciosa mirada de Machado en un género cuya brevedad, énfasis y cohesión son fundamentales. Lúcia fue la primera en notar esta habilidad de Machado, seguida por Montello, Candido y Meyer. Gledson observa que, contradictoriamente a sus afirmaciones, ni Pereira ni Candido profundizan el estudio de los cuentos. José Verísimo destaca la originalidad del escritor, que no se sometió a ninguna escuela literaria, opinión rescatada por Candido que señala la “despreocupación con las modas dominantes” de Machado.

Candido marca un aparente arcaísmo en la forma de los cuentos machadianos y aproxima estas técnicas con la de los ironistas del siglo XVIII. El autor destaca que algunos de estos recursos anticipan aspectos narratológicos del siglo XX. También Gledson detecta en el texto machadiano la herencia de Swift y Voltaire, entre otros elementos de la tradición europea.

Candido presta especial atención a los narradores machadianos, que demarcan fuertemente su presencia en las narrativas y parecen reírse del lector. Según Candido, Machado de Assis supera la objetividad y la realidad con su “técnica del espectador”. Bosi, reconoce en el cuento “O espelho” que la inserción del narrador autodiegético es una estrategia para acercarse al lector. Por momentos, Augusto Meyer suprime los límites entre narrador y autor, pero pone énfasis en el lector, considerándolo objetivo último del autor. Schwarz subraya que a partir de las innovadoras estrategias del narrador, éste desafía al lector, obligándolo a pensar por sí mismo.

Del estilo autobiográfico adoptado por Lúcia Miguel-Pereira, que marcó precedentes en la tradición crítica machadiana, el análisis impresionista de Augusto Meyer, las consideraciones de índole determinista de Sílvio Romero, se va delineando una evolución en la crítica, que adquiere un formato más específicamente literario a partir de Antonio Candido, aunque prevalezca el enfoque historiográfico. Siguiendo la filiación de Candido, encontramos a Afrânio Coutinho y a Roberto Schwarz, aplicando a los textos una mirada más politizada (de izquierda y de análisis social), mientras Alfredo Bosi se dedica exclusivamente al análisis

literario, recurriendo al contexto social únicamente para ilustrar la obra. La obra machadiana, como toda obra canónica, se presta a innumerables significados con igual consistencia.

Los norteamericanos Paul Dixon, John Gledson y la brasileña Patricia Lessa Flores da Cunha se volcaron específicamente sobre el estudio de la cuentística machadiana abriendo nuevos frentes de investigación. A partir de ahí, se expandió la investigación en el género, así como aumentó la publicación de antologías del autor. La ironía, considerada anteriormente por Lúcia Miguel-Pereira y Augusto Meyer, por ejemplo, como indicio de la personalidad del autor o como forma de sublevarse en contra del sistema, pasa a ser vista como elemento estructurante del texto.

3 EL CUENTO Y LA CRÓNICA EN BRASIL: “ONDE NINGUÉM METE O NARIZ AÍ ENTRA O MEU”

En el siglo XIX, la producción literaria de un escritor pasaba, obligatoriamente, por las revistas y periódicos. El conocimiento de los medios que publicaban las historias es importante en la medida en que condiciona aspectos de la escritura, como la extensión de los cuentos y crónicas, escritas, hasta cierto punto, a medida, como así también nos permite conocer a qué tipo de lectores estaba destinada. De esta forma, podemos entender mejor las expectativas acerca del público a quién se dirigía Machado de Assis, lo que contextualiza sus historias en el marco temporal diacrónico. De los diversos medios en los que colaboró, sin dudas los más importantes fueron las revistas *O Jornal das famílias*, en que Machado de Assis publicó setenta cuentos entre 1864, fecha en que inauguró, según John Gledson, seriamente su carrera de cuentista, y 1878; *A Estação*, en donde publicó treinta y siete cuentos, entre 1879 y 1898; y el periódico *A Gazeta de Notícias*, en que publicó cincuenta y seis cuentos más entre 1881 y 1897, lo que totaliza 163 cuentos de los doscientos que escribió. Si tenemos en cuenta esta proporción numérica de sus publicaciones, por lo menos ochenta por ciento de su producción cuentística fue publicada por la prensa carioca.

O Jornal das Famílias y *A Estação* eran revistas femeninas, impresas en Europa, ambas daban un gran destaque a la moda, con ilustraciones a color de trajes elegantes, sin embargo *O Jornal* era más conservador, por lo que incluía también enseñanzas religiosas y crónicas culinarias. Ahí, se le exigía cuentos más extensos, a fin de publicarlos en fascículos. Su último número fue publicado en diciembre de 1878. En cambio, *A Estação*, lanzó su primer número en enero de 1879, ocupando el espacio dejado por *O Jornal*. Su edición era más lujosa, impresa en Alemania, con modelos franceses, lo único impreso en Brasil era el suplemento literario escrito por Machado de Assis. Gledson destaca la preocupación de Machado por la educación femenina, cuando afirma que el autor “argumentava, com o devido respeito pelo ponto de vista masculino, que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente à vida do lar” (Gledson, 1998:19). El crítico inglés cita el cuento “Três consequências” (1883) como un reflejo de la sociedad carioca- historia corta que satiriza y halaga, concomitantemente, el snobismo y el atractivo por la Corte - que define bien el tipo de revista y lectora para quién escribe Machado. Sin embargo, fue en *A Gazeta de Notícias*, fundada de 1874, donde Machado publicó sus cuentos más memorables, pequeñas obras maestras como “O espelho”, “Conto alexandrino”, “Singular ocorrência”, “Noite de

Almirante” y muchos otros. El periódico, de índole liberal, era políticamente independiente, y definitivamente preocupado en respaldar las buenas producciones literarias. Por esto, su fundador y redactor-jefe, Ferreira Araújo, periodista amigo de Machado, mantuvo las puertas de *A Gazeta* abiertas desde 1876. Sin embargo, recién en 1881 Machado decide escribir regularmente en el periódico, empezando nada menos que con “Teoria do medalhão”. En este periódico también, Machado de Assis publicó sus crónicas más expresivas.

Según Gledson, por más que su publicación en el periódico presentara una temática más variada, el escritor no abandonó su público femenino: en *A Estação* apareció “Casa velha” y la primera versión de *Quincas Borba*, el primero, sorprendente por el enredo y el segundo, por la experimentación literaria. Gran parte de su obra cuentística fue publicada en revistas y periódicos, lo que explicaría la brevedad de sus cuentos y la estrecha relación que mantiene con el público lector. Una relación dicotómica: a la vez que lo invoca, estableciendo un diálogo, se permite reírse de él, subestimándolo o asumiendo una postura irónica/ paródica. Conocedor de la mentalidad de su público, como de las posibilidades y limitaciones de los medios con los cuales colaboró, Machado de Assis supo como pocos modular su escritura y jugar con las expectativas y prejuicios de sus lectores y lectoras. Sostenemos en esta tesis que parte de esta conexión con su lector, se debe a su vasta experiencia como cronista.

Machado de Assis también fue un precursor en el desarrollo del género crónica en términos modernos. Su relación con el periódico fue intensa y fecunda. El autor colaboró por más de cuatro décadas en los periódicos *cariocas* más importantes: *Diario do Rio de Janeiro*, *A Semana Ilustrada* (1860-75), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-78), *O Cruzeiro* (1879) y la *Gazeta de Noticias* (1881).

La crónica tiene el estigma de texto efímero, de interés limitado al suceso que la originó. Sin embargo, Machado supera las barreras del tiempo, imprimiéndoles, a través de la reflexión profunda –originada muchas veces en hechos banales–, la actualidad y también la perdurabilidad. Este efecto permanece, pues las crónicas machadianas reflejan la esencia de todo lo que fuese su objeto de estudio. Es por esto que en la crónica machadiana se revela un escritor multifacético, capaz de transitar entre las cuestiones más superfluas de la sociedad fluminense hasta formular los razonamientos más complejos sobre todo lo que estaba al alcance de su mirada: el hombre, sus miserias, los avances de la modernidad, la esclavitud y todo su entorno.

Mientras exponía el resultado de sus análisis, podemos sospechar el esbozo de una sonrisa irónica en el borde de su boca, ocultando alguna maquinación que cabía al lector descubrir:

Há pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar a casca do riso para ver o que há dentro. Daí a acusação que me fazia ultimamente um amigo a propósito de alguns destes artigos, em que a frase sai assim um pouco mais alegre. Você ri de tudo, dizia-me ele. (Machado de Assis, “Balas de estalo”, *Gazeta de Notícias*: 26/01/1885)

Al raspar esta cáscara de la risa, lo que se vislumbra es la ironía, que apunta contra todo y contra todos: el lector, el sistema, la hipocresía social, etc. Y así, entre cuentos y crónicas, Machado de Assis va develando el funcionamiento de la sociedad, como él solía decir: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”. (Machado de Assis, “A Semana”, *Gazeta de Notícias*, 11/11/1900).

3.1 CUENTOS MACHADIANOS: LOS EFECTOS DE LO REAL

Machado de Assis inaugura una escritura moderna e innovadora en el escenario brasileño de fines del siglo XIX. La constante búsqueda de la novedad en la estructura narrativa y en la trama de sus personajes avala tal característica. Según Candido, el autor se vale de “recursos arcaizantes para obter efeitos modernos” (Candido, 1970:22), como la utilización de elementos románticos –el sueño del matrimonio, formar una familia y los valores a ello vinculados, como la fidelidad– para introducir temas más realistas²¹ como la traición, el interés y el confort material; distorsionando y exponiendo al máximo el temple humano en sus contradicciones. Tal procedimiento recrea el universo de sus lectores, confrontándolos con su propia realidad, marcada por las relaciones interpersonales, materialistas e inmediatas. Las largas digresiones,²² que de alguna forma traban la progresión de la historia, sirven para profundizar y revelar las características psicológicas en sus

²¹ La oposición entre los términos “realista” y “romántico” se refiere a las características de ambos movimientos literarios. Hago la salvedad porque los críticos siempre tratan de situarlo en una de las dos escuelas, o marcan un antes y un después en la obra de Machado de Assis, a partir de la publicación de *Memórias Póstumas*.

²² Conforme dice Genette: “ciertas pausas son, más bien reflexivas, extradieéticas y del orden del comentario y la reflexión, más que de la narración” (1983:27), reflejan perfectamente el estilo digresivo de Machado de Assis.

personajes. Desde el principio de sus manifestaciones artísticas, Machado de Assis arma o des-arma sus cuentos con la intención de identificar a sus lectores con sus personajes. En esta fusión, el lector adentra en la materia narrada como un personaje, que sin ser avisado, se ve arrastrado hacia una vida que podría ser la suya —excepcional habilidad de Machado: inventa vidas reales, o que al menos, lo parecen.

La ganancia y la vida fácil anhelada por los personajes machadianos se presenta mediante un meticuloso despliegue de recursos literarios, tales como: metáforas, ambigüedades, relaciones intertextuales— muy usadas para comparar situaciones banales con grandes hechos o personajes de la tradición histórico-literaria, cuyo efecto es irónico — sarcástico— y la ironía. Leer Machado de Assis es leer, literariamente, la construcción aliada a la desconstrucción de la naturaleza humana, pues al mismo tiempo que construye sus personajes, desnuda sus pensamientos más íntimos. Según Schwarz (en Bosi *et alii*, 1982:42), en estas representaciones machadianas, figuraría la conformidad en los aspectos más esenciales de la vida, en todos los ámbitos, incluso favoreciendo la investigación de los motivos, a veces, insólitos, en que se basaba la vida familiar— uno de los grandes intereses de su público lector femenino— como es el caso de “O segredo de Augusta”.²³

Machado de Assis recicla el concepto de verosimilitud en su obra, adjudicándole una nueva función²⁴. Esta exigencia estilística de la narrativa realista, cuyo objetivo es lograr un efecto mimético de lo real, se materializaba como el camino más corto para llegar al fondo del cuadro social. Trazando este camino, el autor ha construido, principalmente, a través de sus cuentos, una amplia galería de tramas narrativas y personajes que prestan una excelente fuente de información para el análisis de la historia social brasileña del siglo XIX. Inserto en su medio social, Machado analizaba, tímida, pero detenidamente la in/evolución del brasileño en un país que aún carecía de una identidad nacional, que aún luchaba contra las ataduras coloniales y buscaba proyección a través de las incipientes relaciones internacionales.

²³ En este cuento se retrata la típica vida burguesa: un marido que no trabaja y pasa las noches en la bohemia dilapidando su patrimonio y una esposa que gasta de forma descontrolada para suplir la carencia de afectos. Vasconcelos descubre que su situación económica es precaria y propone como solución casar a la hija de 15 años. Ante la rotunda negación de su esposa, Augusta, empieza a imaginar los motivos que tendrá para oponerse tan rotundamente. Piensa que ella y Gomes— el pretendiente— pudieron haber sido amantes; comparte esta idea con su hermano, quién sugiere que ella lo hace para proteger a Adelaide, que no amaba a su pretendiente. El misterio sigue hasta que él escucha una conversación de Augusta con una amiga: “Eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível, Carlota”.

²⁴ En una narrativa de ficción, el autor se vale de recursos que le confieran verosimilitud, de modo que muchas veces, el lector duda entre la realidad y la ficción de los hechos. La secuencia de sucesos encadenados en el tiempo, desde el inicio hasta el fin. La narrativa debe ser reconocida como texto cuya realidad interna es autónoma en relación al universo empírico (Roland Bournneuf y Rél Oullet, 1976:30-1). Ver también Silviano Santiago (1978): *Uma literatura nos trópicos*.

Schwarz formula sus reflexiones sobre literatura asociadas al análisis del contexto social brasileño. En esta instancia, el autor se une al pensamiento constitutivo de la literatura brasileña de Antonio Candido, defendiendo la narrativa de Machado como “uma alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita” (Schwarz, 2000:11). El desarrollo de esta teoría, nos da margen a discutir lo que se conoce por mimesis machadiana, principalmente en su etapa realista, en la cual el autor sorprende por su sagacidad crítica y la creación de técnicas discursivas sin precedentes en la literatura brasileña. La superación de los límites del espacio estilístico del Realismo clásico de Balzac e Flaubert, cuyas obras corresponden al auge de la representación mimética, buscando presentar la cotidianidad de forma sistemática y analítica, o sea, verosímil, una imitación imparcial y objetiva de la vida concreta.

En términos de la comunicación literaria y su estructura, el Realismo consiste en la fidelidad del mensaje a un referente ficticio pero homologable al de la realidad empírica; el discurso más que reproducir un referente real, produce un efecto de realidad. Con respecto a los problemas de la representación que se generan a partir de esta concepción, nos parece interesante citar los estudios de Georg Lukács (1936), de Roland Barthes (1968) y el de Erich Auerbach (1942). Los textos teóricos consideran la descripción como un procedimiento muy propio de la estética Realista, cuyo detalle es un elemento constructivo fundamental. A este respecto, Barthes en *El Efecto de lo Real*, tomando como referente a Balzac, considera que el detalle es siempre significativo a la trama, que no es ornamental. En toda narrativa realista el detalle tiene un impacto en la trama, aunque a primera vista nos pueda pasar desapercibido, además de cumplir una función mimética explícita que consiste en producir el efecto de lo real.

Según Barthes, el recurso descriptivo de los autores realistas, como Flaubert, crea notaciones que el análisis estructural, que se ocupa en separarlo y sistematizarlo, excluyendo del inventario lo que considera un *detalle inútil* o relleno. Para el autor, este proceder le resta significado a “las grandes articulaciones del relato”. Mientras tanto, para Auerbach, la descripción se ocupa de la reproducción del efecto mimético, de retrato, y que este efecto sea congruente con los aspectos de la narrativa, es decir, los personajes y el ambiente por donde se mueven. Esta funcionalidad del detalle trabajada por Auerbach en Balzac produce inmediatamente lo que el autor llama “la fantasía imitativa del lector”, que encuentra en el texto aquello que puede llegar a encontrar en la vida real.

Lukács también considera que en Balzac la presentación del ambiente no se limita jamás a la pura descripción, sino que casi siempre se traduce en acción: Para Lukács, la cuestión de la representación en la ficción es histórico-social y estética al mismo tiempo. No existe una “maestría” separada e independiente de las condiciones históricas, sociales y personales adversas para lograr un reflejo rico, vivo y amplio de la realidad objetiva. La inclemencia social²⁵ de los presupuestos y de las condiciones externas de la creación artística debe ejercer una acción deformante sobre las formas esenciales de la representación. Para Lukács, la descripción es un sustituto literario destinado a llenar la ausencia del significado épico. La extensión de la descripción como método dominante en la composición épica tiene lugar en un período en que, por razones sociales, se pierde la sensibilidad por los momentos esenciales, de la estructura épica. El autor retoma a Lessing para criticar la precisión del detalle de Zola, del realismo como estética. Para él, la descripción no ofrece la verdadera poesía de las cosas, sino que transforma a los hombres en seres estáticos, en elementos de naturaleza muerta: “Las aventuras más extraordinarias aparecen vacías y privadas de contenido si no revelan rasgos humanos esenciales, si no expresan las cambiantes relaciones entre los hombres y los hechos del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las instituciones sociales” (*idem*, 1936:10).

Colombi señala que en Machado es fundamental el detalle. Su estética, incluso, puede definirse como una *hipertrofia del detalle*, ya que “un elemento menor pasa a ser mayor en su narrativa.” (Colombi, 2008). El estilo machadiano pareciera ir en contra del verosímil realista, pues altera todos los parámetros que se suponen necesarios para construir ese verosímil o, por lo menos, los pone en jaque o desestructura las convenciones aceptadas por el público.

El rechazo de Machado hacia el Realismo como escuela literaria fue explícito y se evidenció tanto en sus reseñas críticas como en su obra misma. Sin embargo, si consideramos que Machado cita a Émile Zola como perteneciente a este grupo, en realidad, su crítica se dirige a lo que hoy denominamos Naturalismo o, al menos, una combinación entre ambas estéticas. La crítica al Realismo-Naturalismo se evidencia especialmente en su famosa crítica de la novela *O primo Basílio* de Eça de Queirós. Machado de Assis critica, principalmente, la excesiva cantidad de detalles con que el autor portugués representó las actividades adúlteras de Luísa y su primo. En este trabajo, Machado afirma que Eça es “um

²⁵ El autor sugiere como ejemplo de esta inclemencia social las obras de Flaubert y Zola, afirmando que ni uno ni el otro son defensores del capitalismo por sus opiniones subjetivas ni por sus propósitos como escritores. Sin embargo son hijos de su tiempo y su concepción del mundo sufre la poderosa influencia de las ideas de su tiempo; destacando que esto es válido sobre todo para Zola, cuya obra se resiente de los banales prejuicios de la sociología burguesa (*idem*, 1936:10).

autor, que não esquece nada, que não oculta nada”, lo que nos remonta al conocido cuento de Jorge Luís Borges, “Funes, el memorioso”, en la cual Borges, examina el fenómeno del autismo. El personaje, Irineo Funes, guardaba en la memoria todo el día: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”, por lo que “no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.

Es precisamente este el punto neurálgico de la crítica de Machado de Assis: la obsesiva acumulación de detalles, la exageración del pormenor ahogan al lector y no le permiten pensar. El detalle en Machado de Assis, al ser hipertrofiado, se diferencia del detalle realista. Aunque Machado se valga del elemento representacional del Realismo y utilice un narrador que, aparentemente, se empeñaba en ofrecerle al lector una narrativa objetiva de los hechos, el universo ficcional configurado en el texto no sigue el canon del Realismo, tampoco el del Naturalismo. La prosa machadiana produce un excedente de significado que pone bajo sospecha la realidad aparente, anulando la posibilidad de atribuir un sentido unívoco a las acciones y sentimientos humanos. De esta forma, el narrador, antes de “*revelar a verdade dos fatos*”, sugiere la existencia de una realidad mutable, que se oculta en las apariencias y convenciones sociales.

A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* y de *Papéis Avulsos*, la densidad temática de la prosa machadiana se consubstanciaba a la forma narrativa para dramatizar un dilema de la cultura brasileña: la fragilidad del sentimiento de identidad nacional que se confunde con la superficialidad, volubilidad y el anacronismo en el modo de absorción de los paradigmas civilizadores importados de Europa. Los análisis de Machado de Assis ultrapasan, entonces, el horizonte de los nexos con la vida social para lanzar una mirada, igualmente crítica, sobre la relación de la mentalidad brasileña con las teorías en boga. Se concentraba, principalmente, en las que circulaban bajo la forma de discursos científicos, filosóficos y político-ideológicos, prestándose, sobre todo, al diletantismo de una élite que prefería asumirlos por un valor antes ornamental que propiamente instrumental. Asimismo, la intelectualidad brasileña se servía de ideas importadas, no asimiladas críticamente, como tampoco buscaba, a partir de ellas, elaborar una razón pragmática que pudiera influir en el destino de la nación.

El compromiso crítico que asume Machado con la sociedad mediante su escritura, combate la prepotencia, el autoritarismo, la irresponsabilidad y la insensibilidad de los ricos y poderosos; obligándolos a salir de sus escondites ideológicos. A estas características, Schwarz

las bautiza de “*baixezas*”, cuyo vivo retrato es nada menos que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Leandro Konder, doctor en filosofía por la Universidad Federal de Río de Janeiro, compila y analiza los escritos de Schwarz, recalcando este compromiso del autor:

Machado não enxergava alternativa para a “escola da baixeza”; nem por isso, entretanto, se dispôs a cursá-la. A desfaçatez estava na sociedade; ele apenas (e nesse “apenas” está o enigma do poder da arte) re-criava, mimeticamente, a essência da realidade social. E, por meio dessa re-criação, realizava ao mesmo tempo uma façanha estética e uma vitória ética: nos proporcionava uma visão mais verdadeira de nós mesmos e a possibilidade de, com isso, assumirmos um compromisso mais crítico com a efetiva preservação da dignidade humana na nossa sociedade. (Konder, 1991)

En la fase consolidada de Machado de Assis, lo que emana de su obra es la propuesta de una verdad relativa en lugar de la concepción clásica de lo real, profundizando el contenido crítico de sus análisis de la sociedad brasileña. Tomando como microcosmo la sociedad *carioca* de la segunda mitad del siglo XIX, Machado de Assis expone las contradicciones de la vida nacional que, segundo Roberto Schwarz, se originaba en la discordancia entre el ideario liberal, adoptado por la elite, y la estructura socio-económica, heredada del Brasil colonial, basada en la esclavitud y en la práctica del favor. Contradicciones que se traducen en una ideología que propone un juego de máscaras como dinámica de la vida social, y que, “não raro, se instala na consciência dos indivíduos como um vácuo a ser preenchido com valores de ocasião, conforme as exigências de um mundo que é regido pela aparência” (Schwarz, 2003:15).

De esta forma, se concluye que el universo ficcional machadiano no está orientado por una verdad unívoca, sino hacia la problematización de la ambigüedad y de la ambivalencia como trazos de la sociedad y del hombre brasileño. Para atender a este propósito, Machado de Assis experimenta nuevas técnicas composicionales que demuestran ser adecuadas a la representación y análisis de la peculiar construcción social brasileña del siglo XIX. Sus procedimientos subvierten y renuevan el canon realista: “Trata-se de um autor cheio de recursos de vanguarda, mas cujo efeito geral é realista. Machado é um autor extraordinariamente mimético, sendo que ele usa recursos de uma literatura não-mimética” (Schwarz, 1982:317).

De esta manera, tratamos de exponer algunos de los elementos que sirvieron de referencia para la composición del universo ficcional machadiano. Consideramos que Machado no los utiliza con el objetivo de crear una obra que pretenda ser un “reflejo de la

realidad”, sino para sugerir que la trama narrativa se construye por medio de la conjunción de elementos históricos, ideológicos, económicos y sociales.

3.1.1 El cuento de Machado de Assis

El cuento literario, tal como lo concebimos hoy, es relativamente reciente. El americano, Edgar Allan Poe, en la primera mitad del siglo XIX, fue el primero en establecer directrices que sirvieron de referencia (tanto por su aceptación, como por su negación) a los cuentistas hasta la actualidad. Paralelamente, en Brasil, esta forma narrativa todavía no presentaba una calidad literaria que se destacara, ni consistencia temática o autonomía de forma, tal vez, consecuencia también de la falta de consolidación de identidad nacional. El género era más bien un intermedio entre el cuento y la crónica, cuyos precursores fueron importantes periodistas²⁶ de la época. Machado de Assis fue el primero en dar un nuevo rumbo a la incipiente trayectoria del cuento. Ya decía Alberto de Oliveira en el prefacio de la primera antología nacional del cuento, en 1922:

Se nosso conto literário não começou com Machado de Assis [...] firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhuma das outras anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse do tema e o alinho e cuidado do estilo. (Coutinho, 1986:47)

Aunque el cuento machadiano no nace de la tradición brasileña, en 1860, el autor ya publicaba en periódicos y revistas, o sea, Machado ya practicaba el cuento cuando Chéjov publicaba, con dificultad de aceptación, en periódicos chicos moscovitas. El ruso edita su primera reunión de cuentos después de 1884, catorce años después que Machado publicó *Contos Fluminenses*, por ejemplo. La gran diferencia que se produjo con respecto al reconocimiento de estos textos fue más geográfica que de calidad: mientras todo lo que se producía en Rusia era canalizado hacia la Europa Central, los intelectuales brasileños, periféricos, contemplaban de lejos tal privilegio.

La producción cuentística del autor rompe con cualquier expectativa de encasillarla en un *modus operandi* en cuanto a la forma o el estilo, por eso, es legítimo considerarlo un introductor de lo que la crítica contemporánea llama de “cuento moderno”. La modernidad de

²⁶ Los periodistas más destacados entre 1830-40 eran: Justiniano José da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho, Martins Pena, João José de Sousa e Silva Rio. Su producción todavía reproducía los moldes europeos (Coutinho, 1986: 46).

Machado se revela primero en el rechazo a los modelos preestablecidos. La variedad de historias viene acompañada por una amplia gama de procedimientos discursivos. En el cuento “A cartoamante” (publicado por primera vez en *Várias Histórias*), la temática es trivial: un triángulo amoroso que termina mal. El foco narrativo se concentra en los acontecimientos, tranquilizando el lector en diversas circunstancias, principalmente por medio de la intervención de la *cartoamante*, que consultada, afirma a los amantes que todo saldrá bien y terminan ambos muertos por el marido traicionado. Este cuento amerita atención por la maestría de la narración y por evocar uno de los temas decimonónicos: el adulterio. Otros, en nada se asemejan a este formato, así por ejemplo, “Missa do Galo” (*Páginas Recolhidas*) o “Conto de Escola” (*Várias Histórias*) que relata, en primera persona, algún momento del pasado, produciendo una acentuada ambigüedad en el discurso del narrador. Machado también establece discusiones en el interior del cuento, otro procedimiento moderno, sobre la naturaleza de la creación literaria, como la crítica al teatro romántico en “A chinela turca” (*Papéis Avulsos*) o la dificultad de la escritura en “O Cônego ou a metafísica do estilo” (*Várias Histórias*). También se vale de narradores con diferentes perfiles: en “Pai contra mãe” (*Relíquias da Casa Velha*) el narrador es heterodiegético, su grado de participación va desde la discreta presencia hasta la intrusión total, lo que acentúa la ironía, especialmente en este cuento; y en “Teoria do medalhão” (*Papéis Avulsos*) –una parodia de los ritos de pasaje en la cual el padre transmite al hijo los conocimientos de la vida para lograr notoriedad y reconocimiento social a través de las apariencias. El hijo lo escucha pasivamente, ejerciendo la función de narratario; además de la ácida ironía, se destaca el uso del género, eliminando la figura del narrador.

Pese a la extensión de su obra, apenas sus cuentos contabilizan una cifra de alrededor de 200²⁷ textos, muy variados en cuanto a la temática, la estructura y las estrategias de composición, sin embargo, el autor, mayor crítico de sí mismo, seleccionó apenas 76, publicados en siete volúmenes. También crítico literario, el Machado cuentista se posiciona frente a la pretendida facilidad que se atribuye al género:

É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que, muitas vezes, é credor. (Assis *apud* Mello, 2001:115)

²⁷ Se contabilizan entre 205 y 207 cuentos, no hay exactitud, pues muchos fueron colectados y publicados *post mortem*. Sus cuentos fueron publicados durante un período de 50 años, a partir de 1858.

Existe unanimidad entre los críticos de que a partir de la publicación de *Papéis Avulsos* (1882) se produce una ruptura con la fase romántica y pasaría a producir cuentos-teoría, como los denomina Bosi. Sin embargo, las innovaciones son notables ya desde la publicación de *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873), pese al gusto romántico en la construcción del enredo y la acomodación burguesa de los personajes, introduce la meta-narración, la convocatoria del lector y la ambigüedad. Para Bosi, en la primera fase, los cuentos expresarían una comprensión tibia de las variables históricas fuertes y mantendría los esquemas narrativos tradicionales, mientras que en la segunda, se expresa una comprensión más profunda de las mismas variables, generando, de esta forma, los cuentos-teoría. Según Eugenio Gomes, en “A arte do conto em Machado de Assis”, esta transformación se da a partir de los 40 años del escritor. Su argumento es que la estrategia narrativa que desarrolló Machado se debía a la necesidad de conformar el público, sobre todo del universo femenino, y que, una vez pasada esa fase, a mediados de la década de 70, cuando pasó a escribir en *A Época* y en la *Gazeta de Notícias*, pudo por fin, evolucionar e imponer otras marcas al cuento.

3.2 LA CRÓNICA COMO GÉNERO LITERARIO

Susana Rotker, en *La invención de la crónica*, desmitifica el surgimiento de la crónica, atribuido, erróneamente, a Tom Wolfe, Truman Capote y Norman Mailer bajo el nombre de Nuevo Periodismo. Para la autora, el nacimiento de la crónica sucedió en el paso del siglo XIX al XX, y en castellano, legitimado por las voces de escritores latinoamericanos como José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera. Poetas todos eran, a la vez, redactores y corresponsales en el extranjero, como Darío y Martí, claves en el desarrollo de la crónica moderna. En el caso de Rubén Darío²⁸ (1867-1916), cronista en uno de los matutinos más importantes de la lengua española, como *La Nación*, de Buenos Aires, el periódico le abrió paso para introducir las preocupaciones que vertebraron su actividad periodística y que propendían a la difusión de los valores latinoamericanos.

Darío nunca ocultó su compromiso político con todo lo que concierne la unión de las naciones latinoamericanas y sus tradiciones compartidas que son peculiares a su ideología. Ya Martí (1853-1895), corresponsal en New York, produjo una serie de crónicas sobre la vida

²⁸ El estilo dariano era totalmente novedoso en el género de la crónica, principalmente por la recurrencia del humor y de la ironía, trazos en común con Machado de Assis, por la forma de dirigirse al lector, por la proliferación de verbos—influencia de Martí—y los coloquialismos porteños.

norteamericana, redactadas durante más de diez años, sistemáticamente, para diversos periódicos hispanoamericanos (de 1881 a 1892) como *La Nación* de Buenos Aires, *El partido liberal* de México y *La Opinión Nacional* de Caracas, conocidas como “Las escenas norteamericanas”.²⁹ Este trabajo de José Martí se configura como una notable reflexión de la cotidianidad de una sociedad capitalista avanzada, marcando el lugar de escritura del intelectual latinoamericano frente a la modernidad (Ramos, 1989:15). Tal cual Darío, la crónica martiana se caracteriza como sitio privilegiado de la experimentación de la escritura moderna: es muy flexible y genéricamente ambigua, de modo que Martí, en ellas narra, describe, reflexiona y poetiza.

Conforme Rotker, el modernismo, fusión de la retórica romántica, la industrialización y el cosmopolitismo, provocó un sismo en lo tradicional, que estos autores reflejaron en sus obras, no solamente por medio de la poesía, sino también de la crónica. La producción de textos aparentemente perecederos, escritos para el cierre de alguna edición de diario o revista, resultaron obras fundacionales de la excelencia en la escritura periodística latinoamericana. Como José Martí y Rubén Darío eran, además de cronistas, poetas; Rotker propone como mínimo dos hipótesis significativas en el ámbito de la reiterada hibridez del género: la primera se refiere a que no habría rupturas tajantes entre los textos periodísticos y otros textos, ficcionales o poéticos, de un mismo autor; y la segunda, que tampoco habría, necesariamente, una oposición entre lenguaje informativo y lenguaje poético.

Según la perspectiva que aporta Julio Ramos en *Desencuentros de la Modernidad*, pareciera ser que los mismos poetas sostenían que sí, que habían notables diferencias entre el lenguaje informativo manipulado por los *repórters*³⁰ y el de ellos. Según Ramos, la fragilidad de las bases institucionales del campo literario finisecular había obligado a la literatura a depender de instituciones externas, como el periodismo, para consolidar y legitimar un espacio en la sociedad. La disputa por este espacio se generó, principalmente a partir del profesionalización de la literatura, que abrió dos frentes de lucha: la que se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, y la que reconoce en él, un medio de

²⁹ Desde el título “Escenas norteamericanas”, Martí otorga la prioridad a un espacio geográfico, los Estados Unidos de Norteamérica, a la vez que manifiesta la selección del término teatral “escenas”, denotando que su mirada de ese espacio se convierte en escenario: un espectáculo para ser contemplado y pensado por su lector. El poeta toma el lugar de observador, no es un testigo imparcial, Martí nunca adopta esa postura falsa, él juzga, opina y propone.

³⁰ Según Rotker, *Reporter* sería aquel que se expresa a través de las técnicas del realismo porque éste sería más acorde con la búsqueda de objetividad y con las tendencias científicas de la época en la que aparece como profesión u oficio dentro de los medios de comunicación.

subsistencia³¹ y un espacio democrático de legitimidad intelectual. Aunque el periodismo se había convertido en un medio de incorporar al otro, de racionalizar el trabajo, también generó fuertes disputas entre los poetas y los *reporters*, como comprueban las duras palabras de Justo Sierra: “El periódico es el matador del libro (el matador de Notre Dame), que va haciendo de la literatura un reportazgo, que convierte a la poesía en el análisis químico de la orina de un poeta” (Sierra *apud* Ramos, 1989:102) y Rubén Darío, quien marca una diferencia de calidad en la escritura de ambos:

La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero los celos de los periodistas. El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje; el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo. [...] En resumen: debe pagarse [...] al literato por la calidad, al periodista, por cantidad; sea aquélla de arte, de idea, ésta, de información. (Darío *apud* Ramos, 1989:102)

De esta manera, Ramos considera que la crónica modernista, más que un sinónimo de hibridez, se constituye en un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades por la autonomía. El literato se ajusta a las exigencias del periódico, informando con estilo o asumiendo la información como objeto privilegiado de reflexión, de esta manera, la crónica, formalmente, representa y hasta tematiza, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización), como los límites de su autonomía (la información). Según Rotker, ante una realidad irónica y contradictoria, el autor deja de ser un espectador que reproduce lo real. En vez de basarse en la imitación de la naturaleza, trata de alcanzar una universalidad a través de sus propios sentidos.

Julio Ramos en *Desencuentros de la Modernidad*, no lee la crónica modernista como una forma meramente suplementaria de la poesía o como un simple *modus vivendi* de los escritores; para el autor, la crónica es una mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma que proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana. (Ramos, 1989:12). Ramos pone énfasis también en la problemática composición de la crónica: la disposición de las noticias está ideológicamente sobredeterminada, precisamente porque la información era un modo de representación, como sugería Benjamin, que cristalizaba la problemática del orden y de la comunicación en la sociedad moderna. Al reescribir la fragmentariedad del periódico, el cronista trabaja con la temporalidad segmentada de la ciudad, en un plano estrictamente formal; por ello, se considera la crónica

³¹ Escribe Martí: “todo me ata a Nueva York [...] A otras tierras ya sabe usted por qué no pienso ir: Mercado literario no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo [...] Mis instrumentos de trabajo, que son mi lengua y mi pluma, o habrían de quedarse en el mismo encogimiento en que están aquí o habrían de usarse en pro o en contra de asuntos locales en que no tengo derecho ni voluntad de entrar” (Martí, 1946).

como una *voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna* que se semantiza en lo que podríamos llamar la retórica del paseo. La representación de la ciudad, este espacio utópico, lugar de una sociedad idealmente moderna y de una vida pública racionalizada, no solamente ha legitimado el discurso del cronista, sino también se transformó en un modo de dominarla, de reterritorializarla (Ramos, 1989:123).

Así como Rotker, Julio Ramos entiende la modernidad como una época fragmentaria, en la cual la crónica es la escritura que se instaure como una instancia ordenadora que narrativiza un entorno en proceso de profunda transformación. La crónica se convirtió en el testigo de la nueva experiencia urbana: una puesta de orden a la cotidianidad aún “inclasificada” por los saberes instituidos (Ramos, 1989:94). La crónica modernista (re)crea un espacio colectivo y hace del espacio urbano un lugar para habitar como ciudadano. Por medio de la palabra escrita, el cronista hace que la ciudad, en cuanto fenómeno latinoamericano, se haga visible y, desde entonces, pueda ser no sólo deseada o recorrida, sino también leída. De esta forma, la crónica buscaría, sistemáticamente, “rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos, buscando reconstruir la organicidad que la ciudad destruía” (Ramos, 1989:126).

Entre la multiplicidad de lugares que asume Rubén Darío, la de sujeto literario que experimenta la ciudad es uno de los más recurrentes, por ello, las crónicas parisinas se ven más como productos de la experiencia que de la información. El sujeto camina³² por la ciudad, mira, siente y cuenta. Esta es su forma de integrar las partes dispersas en el discurso, así la mirada del cronista focaliza varios núcleos que conforman el cuerpo de la ciudad. Esto es lo que Susana Rotker considera la irrupción del subjetivismo como recurso de autenticidad. Los cronistas modernistas como Rubén Darío y José Martí, habrían realizado la operación inversa a la práctica del realismo: acentuando el subjetivismo de la mirada tratando de alcanzar una universalidad a través de sus propios sentidos. No está de más, por esto, además de todas las funciones integradoras atribuidas al periódico, comprenderlo como una representación (en la superficie misma de su forma) de la organización de la ciudad, con sus calles centrales, burocráticas o comerciales, con sus pequeñas plazas y parques: lugares de ocio y encuentro. Aunque la heterogeneidad discursiva de la crónica dificulte la conceptualización del género, se constituye en un objeto privilegiado de información: literatura y periodismo se funden en un intento de recomponer el espacio, de articular la fragmentación.

³² Este hecho es denominado por Julio Ramos como la retórica del paseo.

Hay muchas formas de definir la crónica. Una de las más usuales es verla como el entrecruzamiento de los discursos literario y periodístico, cuyo vértice de confluencia es nada más ni nada menos que la crónica en sí. En *El relato de los hechos*, Ana María Amar Sánchez intenta definir el género sin encasillarlo. La autora alerta sobre los erróneos intentos de clasificación dicotómicas como verdad/mentira, ficción/realidad, o aún, del proceso de decantación que analiza sus características y lo clasifica de acuerdo a la dominante. Es un género que también suele ser definido por la negativa, o sea, por lo que *no* es, a la vez que se constituye de forma híbrida, ya que abarca lo periodístico y lo literario a la vez. El efecto de ambigüedad se produce en el tratamiento de los hechos reales, que aparecen ficcionalizados. Estos relatos que no respetan las leyes de la objetividad impuestas por el periodismo tradicional, a medida que se valen de artificios literarios tales como el monólogo interior, la descripción, las digresiones, la focalización del relato o distintos puntos de vista sobre el mismo objeto.³³

Si bien la crónica puede ser vista como una representación de la realidad, un retrato de la modernización latinoamericana, un hecho habitual descrito con la velocidad y la objetividad propias del periodismo, es sabido que no se puede dejar de lado el contenido literario presente en las mismas, cuyo logro es producto de una sobrerrealidad. Esta sería, quizás, otra forma de ver la crónica. En *El viaje imposible*, Marc Augé plantea la teoría del efecto de sobrerrealidad (Augé, 1998:23-32) como las representaciones sobre representaciones que llegarían a desrealizar lo real. La crónica engendra y exterioriza ese mismo efecto de superposición: representa y describe retratos de la sociedad, a la vez que ella misma es una representación, literaria, de un género, de una época, de un estilo y de la subjetividad del cronista. Vista bajo este aspecto, la crónica podría ser leída, como ocurría a menudo, como un cuento, desrealizando lo real.

Ana María Amar Sánchez también asocia otros puntos de inflexión con respecto a la crónica: el entrecruzamiento con otros discursos además del periodístico: el ideológico, el histórico, el antropológico, el cultural, y muchos otros, asociados a la subjetividad del escritor. Precisamente, la dificultad de definir la crónica reside en la imprecisión de sus límites y en la mezcla de discursos. El género complejiza dos elementos constitutivos, historia y literatura, que, en la práctica, se combinan. El resultado depende de cómo el hecho factual es tratado, si como hecho o como arte, determinado por las técnicas y por la intención literaria, o no, del autor.

³³ Marlyse Meyer identifica algunos elementos estilísticos de la crónica en las novelas de la segunda fase, como "o tom leve, chistoso e descompromissado" (Meyer, 1998:182).

Es el espacio literario que da cuenta de la permanente tensión conformada por lo real y lo ficcional, ya que en esta compleja relación es posible ficcionalizar lo real. El resultado es un juego de imposibilidades: los hechos ocurridos son del conocimiento del lector, luego le es imposible a la narrativa mostrarse únicamente como ficción, bien como transformarse en un espejo fiel³⁴ de los hechos. Lo real no es descrito tal cual sucedió: está implícita ahí la subjetividad del que monta, organiza y ficcionaliza. De esta forma, el género plantea problemas teóricos debido a la tensión que se establece entre la ficción y lo real, entre lo testimonial y su construcción narrativa. A la vez que el registro del argumento por medio de diversas técnicas debe ser respetado, su disposición en la narrativa pone en escena una nueva versión, regida por la lógica interna del texto montado. Las fronteras entre los distintos géneros terminan fundiéndose y generando un espacio intersticial.

3.2.1 Machado de Assis cronista

La mirada interdisciplinaria, que se transformó en una forma de indagación auto-reflexiva, es una forma pertinente de tratar al objeto literario, principalmente porque la escritura no se produce de forma aislada, dispersa y fraccionada. La pluralidad de perspectivas enriquece la base de la investigación, primordialmente porque el propio Machado de Assis, hábilmente, vincula su obra entre sí, en un incansable proceso investigativo de escrutinio del alma humana. Los críticos destacan el movimiento dinámico en la obra machadiana, ya que a lo largo de su obra, muchos argumentos, embrionarios en los cuentos, son tratados, posteriormente en las novelas, así como algunas crónicas inspiraron cuentos o viceversa. En el cuento “Miss Dólar”, por ejemplo, se encontraría el estado embrionario de la novela *Ressurreição*³⁵; a la vez que de esta misma novela nace del protagonista Félix, el prototipo de

³⁴ Incluso porque el espejo refleja la imagen invertida. Siempre habrá deformación en lo que se pretende expresar o contar objetiva y verdaderamente.

³⁵ Novela de la primera fase machadiana que trata de una relación un relacionamiento entre Félix, un hombre inseguro, y la viuda deseada, Lívia. En el cuento, Margarida, también viuda, tiene un final feliz. La imagen de la viuda es ampliamente usada por Machado de Assis, principalmente en los cuentos. Las protagonistas Eugênia, de “Confissões de uma viúva moça”; D. Mônica y D. Jucunda, de cuentos homónimos; Clara, de “Trina e una”; y Maria Luísa, de “O caso da viúva”, integran la fértil galería de viudas de la ficción machadiana. Si por un lado, estas figuras gozaban de mayor libertad social, en el ámbito ficcional canalizaban la liberación de sentimientos, actitudes, comportamiento, y de contestación a los rígidos preceptos sociales y morales de la sociedad brasileña de la época. Es también a través de la figura de la viuda que Machado de Assis perfecciona la construcción de los personajes femeninos. Según Mauro Rosso: “Machado como que ‘redime’ as mulheres: não mais a figura sensual, que impulsionada pelo desejo pode chegar à traição – como Capitu, Virgília, Sofia, Guiomar, Valéria, Marcela, mulheres péfidas, mais diretamente envolvidas com o pecado, mas a mulher proba, que pode ser amada é admirada, distante e alheia à tentação, ‘salvas do pecado’” (Rosso, 2008).

Bentinho, de *Dom Casmurro*³⁶, el cuento “Pai contra mãe” tiene su origen en una crónica; mientras que el cuento “A parasita azul” representaría un bosquejo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; y la trama del cuento “Teoria do medalhão” de 1882, vuelve a ser tema en una crónica del 13 de agosto de 1889. Esta estrategia no se restringe a la temática, es también muy común en la construcción del perfil psicológico de personajes, que fueron perfeccionados en las novelas, es también *un ejercicio constante del modo de narrar* y otras estrategias formales.

Si bien los cuentos presentan críticas al sistema, a las conductas sociales, a la sed de poder y de dinero y se prestan al ejercicio de la ironía, las crónicas, quizás por la proximidad con la cotidianidad, acentúan estas características. Retomando la habilidad del autor de relacionar su obra entre sí, podría decirse que tanto cuentos cuanto crónicas conforman laberintos que despliegan discursos ideológicos, socioeconómicos, políticos, religiosos, costumbrista, de indumentaria, urbanos, de léxico, de gramática, de música, múltiples aspectos, por los cuales van circulando lectores sincrónicos y diacrónicos. En esta complejidad discursiva, se trazan irónicos mapas de conducta social a la vez que se ilustra el pensamiento de la sociedad finisecular brasileña. De esta forma, Machado de Assis es reconocido por la crítica como el gran retratista de la sociedad brasileña finisecular.

En el Brasil del siglo XIX, la crónica nació con la aparición de los primeros periódicos y revistas. Recién después de 1860, surgieron escritores y periodistas que consolidaron este género literario por la calidad de sus escritos. Reconocido por su performance como escritor de narrativas ficcionales, Machado de Assis (1839-1908) también se destaca como figura relevante en el escenario literario brasileño por su producción como cronista. Periodista por excelencia, el autor se dedicó a la escritura de crónicas por más de 40 años, colaborando continuamente en varios periódicos prestigiosos y revistas: *Diário do Rio de Janeiro*, *A semana Ilustrada* (1860-75), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-78), *O cruzeiro* (1879). A partir de 1881, Machado de Assis empezó a escribir para la famosa *Gazeta de Notícias*, que existió hasta 1900. En este periódico figuran sus crónicas más primorosas, en una sección titulada *A semana*, que era publicada sin la firma del autor (Brayner, 1979:55).³⁷ “Comentários da semana”, “Ao acaso”, “Histórias de 15 dias”, “Bons dias”, “Balas de estalo” e “A semana” son algunos de los títulos que abarcan lo principal de su producción

³⁶ Ambas tramas giran alrededor de los celos y del miedo al adulterio femenino, sin embargo la inseguridad de Félix se potencia en *Bentinho*, cuyos celos se aproximan al delirio psicótico, donde el perdón no es una posibilidad. El personaje de *Ressurreição* obedece a las reglas de composición del modelo romántico, mientras que el de *Don Casmurro* es resultado de la aguda percepción de Machado. Helen Caldwell, en su *The brazilian Othelo of Machado de Assis*, fue la primera en señalar esta correspondencia.

³⁷ También publicado en Bosi *et alii*, *op. cit.*, p. 426-37.

periodística. En el ejercicio de esta profesión, el autor obtuvo, además de ingreso financiero,³⁸ una fuente de experimentación, una vez que éstas le sirvieron de “laboratorio de su ficción” (*ibidem*, p. 426). En un artículo muy substancioso, Sonya Brayner identifica en la crónica/cuento un lugar privilegiado como “laboratório ficcional” del escritor: “O contato cotidiano com o leitor historicamente datado, o trabalho sobre uma oralidade necessaria ao gênero, vão dar-lhe elementos para pesquisar a tessitura literária, cuja prática e progresso também é visible no conto” (*op. cit.*, p. 423). Machado de Assis aprovecha tales elementos en su narrativa ficcional, que era, además, “um instrumento de compromisso constante com o presente da vida brasileira” (Bosi, 1982:86).

Aunque relegadas a una posición secundaria, casi obscura, principalmente si son comparadas con la importancia atribuida por la crítica, primeramente, a sus novelas, y, luego a los cuentos del escritor, Bosi afirma que “as crônicas de Machado são, no mínimo, surpreendentes, pelo desvelamento do homem e do escritor, pelo compromisso que implicam com o cotidiano da vida social, política e cultural do país, pela verdadeira militância que traduzem em face dos problemas da época, pela atualidade de temas e ideais e finalmente, pelo trabalho formal e de composição e escritura (especialmente carnavalizada)” (Bosi, 1982). Por este motivo, nos parece relevante traer a la luz este material, que sirve al propósito de comparación de sus estrategias composicionales, las similitudes del narrador cronista con el narrador proteico de los cuentos, además de conferir a la lectura de la obra de Machado de Assis un carácter global.

En un artículo de 2006, intitulado “Das páginas dos jornais aos gabinetes de lectura”, Lúcia Granja traza un panorama de los estudios y ediciones de las crónicas de Machado de Assis, llamando, especialmente la atención, hacia las razones por el cual las crónicas se tornaron un tardío objeto de interés. Aunque hubo intentos de reunir las crónicas de Machado,³⁹ recién en 1986, John Gledson publica *Machado de Assis: ficção e história*, considerado un divisor de aguas en el campo de la crónica, que aporta un estudio detenido y serio sobre la serie “Bons Dias!”. En seguida, Gledson publicó dos ediciones de “Bons

³⁸ Esta no era la única fuente de ingresos de Machado de Assis. El escritor era también funcionario público.

³⁹ Las *Obras Completas* de la Editora Jackson, de 1937, incluyen más de 2 mil páginas de crónicas de Machado, lamentablemente aún incompletas, con muchos puntos dudosos y errores. En 1957, Aurélio Buarque corrige muchos de estos errores, principalmente en el caso de las crónicas de “A semana”. Aún en la edición de Jackson, algunas de las crónicas atribuidas a Machado en “Badaladas” (de la Semana Ilustrada) tenían colaboración de varios autores, por lo que el seudónimo Dr. Semana era colectivo. Recién en 1955, José Galante de Sousa, descubre a serie “Bons Dias!”, publicada por primera vez en 1956, por Raimundo Magalhães Jr., bajo el título de “Diálogos e reflexões de um relojoeiro” también con imprecisiones y fallas. La edición de Aguilar también es problemática, una vez que ignora por completo la producción del escritor de la década de 1860 y excluye las series “O Cruzeiro”, de 1878 y “Bons Dias” de 1888-1889.

Dias!”, con texto confiable, notas explicativas e introducción crítica,⁴⁰ muy necesarias para que el lector contemporáneo pueda comprender las ironías relacionadas al contexto. La autora sugiere dos motivos para el interés tardío de la crítica hacia las crónicas de Machado: la primera es que su lectura implica algunas dificultades de aprehensión de sentido de muchos comentarios, y la segunda es la valorización literaria de los textos periodísticos, aparentemente tan “*descartáveis*”, escritos “*ao correr da pena*”, para ser leídos “*ao correr dos olhos*”, como había escrito José de Alencar a meados de 1850.⁴¹ Lo cierto es que el mismo Machado de Assis, como gran crítico de si mismo que fue, no estaba seguro sobre la edición de todas sus crónicas. En 1910, Mario de Alencar seleccionó algunas crónicas de “A semana”, conforme su propio criterio, alertando a los lectores acerca de esta vacilación de Machado:

A Idéia de coligi-las nasceu do desejo de servir à memória do escritor, acrescentando-lhe às obras editadas em volume esta outra que tão bem caracteriza seu engenho literário, e que seria de lamentar ficasse esquecida ou ignorada. Ao próprio autor lembrei e pedi que as reunisse em livro e posto me objetasse às vezes com dúvida sobre o valor desses escritos, salvo um ou outro além dos já publicados em *Páginas Recolhidas*, não me pareceu que ficasse alheio ao pensamento de fazer a coleção. (Alencar, 1937)

Por las palabras de su amigo, es evidente la preocupación de Machado de Assis sobre si estos textos poseían suficiente *valor* para ser reunidos en libro: la historia detallada de la política y de los sucesos diarios haría que los textos envejecieran rápidamente. Además, como diría Antonio Candido, la crónica “essa moderna filha de Cronos, não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (Candido, 1993:23). De esta forma, las pocas crónicas seleccionadas por Machado en *Páginas Recolhidas* pueden ser interpretadas independientemente de su contexto inmediato. Machado de Assis primó, entonces, por la intemporalidad de la materia en su selección, al paso que Mario de Alencar, las eligió por su calidad literaria.

3.2.2 El periodismo: influencias de la modernidad en la autonomía del escritor

“Ganado tengo el pan: hágase el verso.”
José Martí⁴²

⁴⁰ En 1990, Gledson publica también crónicas de la serie “*Bons Dias!*” (1888-1889) del periódico *Gazeta de Notícias*; en 1996, publicó la tercera parte de “*A semana*” (1892-1897), del mismo periódico; y colaboró en la edición conmemorativa de los 100 años de la muerte de Machado de Assis.

⁴¹ La serie “*Ao correr da pena*” fue publicada en el *Correio mercantil* de 1854 a 1855 y, posteriormente, en el *Diário do Rio de Janeiro*.

⁴² Cf. “*Hierro*”, *Versos Libres* (1978:54).

Si por un lado, la diversidad cultural de fin de siglo, desordenada y fragmentada, encuentra en la crónica una sintaxis particularmente productiva, por otro, esa misma modernidad pone en jaque la posición del escritor. La pérdida de la autonomía en favor de un trabajo asalariado,⁴³ la demanda del mercado, y diversas cuestiones de orden práctica, estaban plenamente relacionadas con el amor por la escritura. En este supuesto desequilibrio, la crónica se constituyó en un espacio de condensación por excelencia, siendo la mezcla de una unidad singular y autónoma. En palabras de Zanetti:

El cronista se convierte, con la prensa moderna, en el promotor del aumento de las tiradas, mediante la búsqueda de noticias frescas para sobrevivir, al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la del poeta. (Zanetti, 2004:11)

Para Ugarte, el escritor era el traductor de la mentalidad de su tiempo. La nueva consigna que se formaba alrededor del escritor se concentraba en la autonomía y la profesionalización, determinados por la existencia de un mercado, sea editorial, de la prensa, o de las revistas.

Las musas no admitían soborno. Si alguien publicaba un libro por su cuenta quedaba descalificado. No cobrar en los diarios las colaboraciones era pasar por esquirol. Había que entrar a la literatura con todas las de la ley, por la puerta grande, con la colaboración de los editores consagrados, percibiendo un tanto por ciento o vendiendo en firme las obras. Tendencia sana y encomiable que cerraba la puerta del diletantismo y afianzaba la responsabilidad profesional. (Ugarte, 1951:48)

En esta selva, en donde el vértigo de la modernidad dictaba nuevas tendencias, la competencia para ser reconocidos o publicar sus obras era latente, el periódico se convirtió en un espacio de consagración- un espacio para difundir opiniones estéticas, formar lectores y consumidores del diario, pensar la opinión pública y participar de discusiones y debates.

En Brasil, la crisis de la modernidad se vio agravada por la liberación de los esclavos, que no significó la libertad, sino otra forma más sofisticada de mantener el control y priorizar la producción,⁴⁴ como bien explica Schwarz, en una clara tendencia capitalista. Súmese a esto

⁴³ Los escritores encontraban un lugar en los periódicos, que se convirtió en un espacio democrático, por el número de lectores que alcanzaba, mayor que el público de los libros, como también una posibilidad rentable, con apertura para avisos e información referente a la actividad mercantil y de exportación.

⁴⁴ En la crónica de 26 de junio de 1888, de la serie "Bons Dias!", el cronista asume el rol de un cínico oportunista que pretende el enriquecimiento ilícito mediante la venta de los esclavos recién libertos. Es una

numerosos cambios que abarcan todos los sectores: tecnológico, social, el sistema laboral, tanto para el escritor como para el obrero⁴⁵ inmigrante y en el sistema político - el Imperio sustituido por la República- terminó por instaurar el caos en la ya frágil estructura social brasileña. Para el escritor, tantos cambios podrían significar abundante materia para reflexionar no solamente sobre la sociedad en que estaba inserto, sino también su propia condición: el lugar de escritor, desplazado por el de empleado, con autonomía restringida por las opiniones directivas y del mismo lector, horario fijo y fechas límites de producción. Se podría decir que este era un mal necesario. El periódico, entonces, cumplió doble función: independencia económica y lugar de reconocimiento. En este espacio, el cronista pudo construir literatura y a la vez responder a las exigencias de una empresa capitalista.

Cabe destacar que Machado de Assis desarrolló una larga, consistente y prolífera actividad periodística, por lo que se hizo un escritor extremadamente conocido, seguido por muchos lectores. Según Cunha, fue “muitas vezes, através do jornal, esse nascente veículo de comunicação de massas, cuja importância souberam aquilatar com propriedade, que suas idéias chegaram ao público leitor de então” (Cunha, 1998:23). Con el objetivo de rescatar y actualizar la voz de Machado, se reproduce *ipsis litteris*, la opinión provocadora del autor sobre el periódico:

Tratemos do jornal, essa alavanca que Arquimedes pedia para abalar o mundo e que o espírito humano, esse Arquimedes de todos os séculos encontrou... A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento... é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções. O jornal apareceu trazendo em si o gérmen de uma revolução... O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete não a idéia do homem, mas a idéia popular, essa fração da idéia humana... O jornal, invenção moderna, mas não da época que passa, deve, contudo ao nosso século o seu desenvolvimento, daí sua influência. (Assis, Machado de. *O jornal e o livro*, 943-948)

El lector de Machado, es un lector acostumbrado al periódico, un lector cada vez más anónimo en el creciente núcleo urbano, de una sociedad cada vez más materialista, en que,

crítica demoledora a la forma en que las clases dominantes encuentran una fisura en el sistema para mantener ricos y prósperos.

⁴⁵ Machado defendía las condiciones de trabajo y producción, pero sin que por ello y el afán del lucro, se afectara las condiciones físicas, de salud y de la vida del trabajador. En Brasil, en 1860, no existía todavía una legislación que protegiera al trabajador.

gradualmente, va desapareciendo su vestigio individual frente a la multitud. Conforme la división propuesta por Julio Ramos (1989) de dos momentos en el modernismo, la escritura de Machado de Assis coincide con el primero: antiburgués, crítico y radical, como observamos en la crónica de 23 de octubre de 1859, “A reforma pelo jornal”:

Houve uma coisa que fez *tremar as aristocracias*, mais do que os movimentos populares; foi o jornal. Devia ser curioso vê-las quando um século despertou ao clarão deste *fiat* humano; era a cúpula de seu edifício que se desmoronava.

Com o jornal eram incompatíveis esses *parasitas* da humanidade, essas fofas individualidades de pergaminho alçado e leitos de brasões. O jornal que tende à unidade humana, ao abraço comum, não era um inimigo vulgar, era uma barreira... de papel, não, mas de inteligências, de aspirações. [subrayado nuestro]

3.2.3 Machado de Assis: una mirada tergiversada de la modernidad

En este contexto de profundas transformaciones políticas, económicas y sociales, Machado de Assis confronta literatura y realidad, por lo que la crónica representaba el espacio ideal para ello. Sin embargo, para el escritor, los sucesos frecuentes, que conformaban las noticias, eran apenas un punto de partida para expresarse literariamente. Así lo notó el crítico Gustavo Corção, uno de los precursores en el estudio de la crónica machadiana:

[...] de um lado teríamos as crônicas que se submetem aos fatos, e que pretendem fornecer material contemporâneo à peneira dos historiadores; e de outro teríamos aquelas crônicas que se servem dos fatos para superá-los, ou que tomam os fatos do tempo como pretextos para as divagações que escapam à ordem dos tempos. (Corção, 1986:328)

Para Corção, la crónica machadiana encaja en la segunda definición, justificando así, la trascendencia de sus escritos. Es también muy significativa la evocación de los términos “*fatos/historiadores*” y “*crônicas/divagações*”, pues sostienen una estrecha relación entre sí. La combinación del primer par, correspondería a un documento, un registro del tiempo; el segundo, a un texto literario, de carácter reflexivo. Este género da lugar a que el cronista se incline tanto a un estilo cuanto al otro. Machado de Assis encontró la fórmula justa: transita de eventos menores a la política, cosiendo en el texto las más complejas reflexiones filosóficas.

Gustavo Corção publicó en el *Diário de Notícias*⁴⁶ el primer estudio que, en el análisis de las crónicas machadianas, observa que la habilidad del narrador cronista en la técnica del desarrollo textual es la misma del narrador de la ficción: “vai de uma coisa aqui, para outra acolá, passa do particular para o geral, volta do abstrato para o concreto, desliza do atual para o clássico, galga do pequeno para o grandioso” (Corção, 1986:327).⁴⁷ Corção logró discernir en la escritura periodística de Machado de Assis la misma técnica narrativa de las novelas y cuentos, señalando la similitud entre los narradores y la transposición de la misma técnica a las distintas formas literarias. Identificamos otros procedimientos de construcción de la prosa de la ficción machadiana en la crónica, tales como la digresión/ divagación, la interacción con el lector, la fértil intertextualidad, los saltos temporales, bromas y desahogos melancólicos. De esta forma, la crónica para Machado de Assis, terminó constituyéndose en un campo excepcional de experiencias donde prueba y corrobora distintas fórmulas para captar el interés de su público lector y consolida su autenticidad como artista creador.

Tal cual el narrador de la ficción, el narrador cronista asume muchas máscaras, que recorren el escenario urbano de un extremo al otro: de atroz crítico social a fervoroso seguidor de la moda, ocultándose, bajo la ironía y una pluralidad de recursos literarios que otorgan el carácter intemporal a sus crónicas. En conflicto con la modernidad, el cronista de las “*coisas miúdas*”, aplica su propio arbitrio, fijando su mirada en cuestiones más universales, aparentemente, restándole importancia al brillo espectacular de la modernización urbana. Este estilo es recurrente, sobre todo en las crónicas de la etapa consolidada de Machado, como en las series “Balas de Estalo”, “Bons Dias!” y “A Semana”. Sin embargo, la modernidad fue objeto de interés y análisis profundo por parte del autor, aunque disimulada por lo frívolo y lo entretenido.

Pese el estilo fragmentario del narrador, las crónicas machadianas presentan gran cohesión y unidad en su conjunto. Ese tipo de texto establece una medida en que la supuesta distancia entre el artista y el hombre no existe. Machado de Assis era un escéptico por naturaleza, como lo comprueba su producción textual, sin embargo esto se vuelve más evidente en sus crónicas. Por más que el autor haya elegido la crónica para explayar toda su ideología, sabía también que este espacio era acotado: “Não; cuidemos só da semana. A

⁴⁶ El estudio intitulado “Machado de Assis cronista” fue publicado en dos partes: 28 de septiembre y 5 de octubre de 1958. Su análisis sobre las crónicas de “A Semana” sirvió de introducción para las *Obras Completas* de Nova Aguilar.

⁴⁷ Este estilo se intensifica principalmente con la publicación *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

simples ameaça de contar as minhas memórias diminuiu-me o papel em tal maneira, que é preciso agora apertar as letras e as linhas”.⁴⁸

En síntesis, el ejercicio de la crónica le proporcionó a Machado de Assis las herramientas en la construcción de su narrativa. Como dijo Brayner, este laboratorio de ficción que fue la crónica, le dio la medida para conocer los efectos de la retórica sobre el lector (la oralidad asume dichos y creencias de lo popular, sin embargo, nunca cae en lo vulgar), desarrollar un arsenal poético, perfeccionar la parte formal y estructural del texto, valiéndose de una adjetivación insólita, predicados dislocados, citas eruditas, metáforas e ironías, formas paradójales y paródicas también son su especialidad. El producto son textos maleables, fluidos, comunicativos e interesantes, listos para ser asimilados por cualquier público lector.

3.2.4 La escritura en acción

Las crónicas pueden ser vistas como fuente de información, materia, testimonio o composición literaria, que es, precisamente, lo que nos interesa: la escritura en acción. Entre los múltiples mecanismos utilizados por Machado de Assis en su producción periodística la vinculación de los sucesos de la semana a sus acotaciones políticas o reflexivas son muy frecuentes: determinada costumbre social, la mayoría de las veces irrelevante, le sirve de eslabón para introducir un comentario ácido. Es el caso de la crónica de 15 de agosto de 1876, por ejemplo, en que el cronista se refiere a las corridas de caballo, hábito consumadamente burgués, comentando la aversión que le causa este “*elegante perverso*” animal, tan distinto del burro, “*manso e filantrópico*”. Entonces, el cronista cambia de tema: “e⁴⁹ por falar neste animal [o burro], publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabe ler”. Instáurase así, una metáfora irónica en que el burro, pasivo/pacífico, asume las características del pueblo brasileño, mientras el elegante caballo de corridas, representa un lujo que solamente las élites pueden ostentar. Si por un lado el narrador cronista asume la máscara de crítico político, valiéndose de una excusa para informar lo que realmente le interesaba, por otro, también abre paso para demostrar su saber enciclopédico.

⁴⁸ Crónica de 23 octubre de 1892, publicada en “A Semana”.

⁴⁹ El uso de la conjunción aditiva “e” atribuye a la crónica un aspecto oral.

El cronista también subvierte este orden: primero hace la reflexión, para después introducir el acontecimiento: los eventos le sirven como pretexto para demostrar su vasto conocimiento del mundo occidental. En la crónica de 16 de noviembre de 1861, el narrador circula por entre los siglos, discurre acerca de la Biblia, de la cultura clásica y literaria.

Dizia um filósofo antigo que as leis eram as coroas das cidades. Para caracterizá-las assim deve supor-se que elas sejam boas e sérias. As leis más ou burlescas não podem ser contadas no número das que tão pitorescamente designa o pensador a que me refiro.

Esta reflexión se refiere a la ley de condecoraciones del ministro del Imperio, el senador José Ildefonso de Souza Ramos. Como se puede observar, la inversión del orden de los enunciados crea una atmósfera hiperbólica que deja entrever en lo banal, un rastro de ironía. Lo que se constata en las crónicas machadianas es el alejamiento gradual del lastre documental, a medida que el cronista pone énfasis en las reflexiones.

Tal como el narrador de los cuentos, el cronista también se dirige al lector e instaura un diálogo. En la crónica de 1º de Octubre de 1893, se observa la misma dinámica que en “Miss Dollar”: el cronista lanza una oración intrigante para inmediatamente recurrir a las digresiones:

Leitor, o mundo está para ver alguma coisa mais grave do que pensas. Tu crês que a vida é sempre isto, um dia atrás do outro, as horas a um de fundo, as semanas comendo os meses, os meses formando os anos, os anos marchando como batalhões de uma revista que nunca mais acaba. Quando olhas para a vida, cuidas que é o mesmo livro que leram os outros homens, — um livro delicioso ou nojoso, segundo for o teu temperamento, a tua filosofia ou a tua idade. Enganas-te, amigo. Eu é que não quero fazer um sermão sobre tal assunto; diria muita coisa longa e aborrecida, e é meu desejo ser, se não interessante, suportável. [subrayado nuestro]

A continuación, afirma que su deseo es ser soportable, sin embargo vuelve a reiterar el mismo procedimiento: “Este é, aliás, o dever de todos nós. Sejamos suportáveis, cada um a seu modo, com perdigotos, com charadas, puxando as mangas ao adversário, dizendo ao ouvido, baixinho, todas as coisas públicas deste mundo — que choveu, que não choveu, que vai chover, que chove. Este último gênero é o do homem discreto. Antes mil indiscretos; antes uma boa loja de barbeiro, uma boa farmácia, uma boa rua. Mas, enfim, cada um tem o seu jeito peculiar. Pela minha parte, não farei o sermão. Esto brevis. Vamos ao ponto do começo.” De breve la crónica no tiene nada, redundante y sistemáticamente, el cronista

vuelve a sus reflexiones, y su gran promesa, avistar algo grave, resulta ser una conclusión disparatada acerca del clima, demostrando total desconsideración hacia el lector.

La vieja dicotomía entre la apariencia y la esencia es una cuestión subyacente también en la crónica. Si por un lado la crónica machadiana se presenta bajo el disfraz del entretenimiento y del texto humorístico, por otro, sugiere una invitación a la reflexión, disimulada por innumerables estrategias narrativas, de las cuales la ironía es la más utilizada por el cronista. En el caso de la crónica de 19 de Mayo de 1888⁵⁰, por ejemplo, publicada en la sección “Bons dias!” en la cual nos deparamos con otra faceta del cronista: la de severo crítico social. Machado de Assis, pinta un crudo retrato del sistema brasileño, a la vez que relativiza la libertad otorgada a los esclavos por la princesa Isabel: individuos marginados socialmente y económicamente, que no tienen otra opción más que seguir sumisos a la voluntad de su señor.

Esta crónica también reproduce el habla del esclavo, como índice de su falta de escolarización y precariedad: “— Artura não qué dizê nada, não, senhô...”. La fluidez en las crónicas machadianas, advienen de la oralidad. Este es un recurso lingüístico necesario al cronista, que transcribe directamente el habla del *carioca*⁵¹ de fines de siglo XIX, también como forma de caracterizar la época. Su uso estilístico, crea una tensión entre narrador y lector, así como es un indicador del lenguaje popular, caracterizador de niveles sociales, en la recreación de diálogos entre personajes, por ejemplo.

En la crónica del 27 de agosto de 1893 afloran dos temáticas pertinentes al género, la primera, conforma la situación de la salud pública, por lo que nos remite a la vida cotidiana del Río de Janeiro urbano del siglo XIX, y la otra, el uso de recursos literarios a fin de intensificar el mensaje. Cuenta el narrador: “Quando eu cheguei à rua do Ouvidor e soube que um empregado do correio adoecera do *cólera*, senti algo parecido com susto, se não era ele próprio. Contaram-me incidentes. Nenhum hospital quisera receber o enfermo”.

Se refleja ahí la deficiencia sanitaria y la falta de información del pueblo, situación que, pasado más de un siglo, no presenta cambios significativos. A la vez que el cronista asume un compromiso social⁵², por hablar de una enfermedad que era causa de muerte en la

⁵⁰ Analizamos esta crónica más detenidamente en comparación con el cuento “Pai contra Mãe”.

⁵¹ *Carioca* se le dice al nacido en la ciudad de Río de Janeiro.

⁵² En las ciudades cosmopolitas de Brasil el modelo colonial se mantuvo hasta mediados del siglo XIX y las reformas urbanas sólo se iniciaron a finales de dicho siglo, aunque en algunos casos con precedentes desde mediados del ochocientos. Al igual que en las ciudades europeas y norteamericanas, las mejoras urbanas en Brasil durante la segunda mitad del siglo XIX fueron también impulsadas por los problemas higiénicos, así como por la necesidad de adaptar la trama urbana a las nuevas condiciones de la circulación y a las exigencias de refuncionalización del espacio y segregación social. La reforma de los centros urbanos tiene que ver también con

población, ironiza. Cuenta que en el *bond*, un hombre le comenta que alcanzaron a ver el “*bacilo*” y “foi o diabo para matá-lo. Ele corria, abaixo e acima, no ar, no chão, nas paredes, metia-se por baixo das mesas, nos chapéus, nas malas, em tudo”. Impresionado, el cronista sueña con la bacteria, pero al estilo de Dante, instaurando la intertextualidad, otro recurso muy usado por Machado también en la prosa: “Com efeito, sonhei que era esganado por uma vírgula, um bacilo, o próprio bacilo da cólera, tal qual o descrevera o homem do bond. Morto em poucos minutos, descí ao inferno. [...] No inferno, depois de atravessar vários círculos, fui dar a um, cujo ar espesso era povoado das mais infames criaturas que é possível imaginar.” El cronista se burla de la ingenuidad del pueblo, pero en tono serio: “Examinei bem o homem, que podia ser um debicador, mas não era. Tinha a feição pura do crédulo eterno”.

La máscara del cronista frívolo se refleja en la crónica de 11 de junio de 1893, publicada en *A Semana*, en la cual trata de la moda en ocasión de un baile. El nivel de comicidad aumenta a medida que el cronista va describiendo lo absurdo de las vestimentas:

Os cem convidados tinham acabado de dançar uma polca e passeavam pelos salões as suas casacas alugadas. Vi então uma coisa única. Metade das casacas não se ajustavam aos corpos. *Vi corpos grossos espremidos em casacas estreitas; outros, magros, nadavam dentro de casacas infinitas.* Alguns, de pequena estatura, traziam abas que pareciam buscar o chão, enquanto as golas tendiam a subir pelos lustres. Outros, de tronco extenso e pernas compridas, pareciam estar de jaqueta, tal era a exigüidade das abas. E jaqueta curta, porque mal passava da metade do tronco.

El cronista tiene ímpetus de intervenir: “Deu-me vontade de apitar, como nos teatros, quando se faz mutação à vista, a fim de ver trocadas as casacas e restituída a ordem e a elegância; mas nem tinha apito comigo, nem era certo que a troca das casacas melhorasse grandemente o espetáculo”. Hasta este momento, prevalece el tono superficial, incluso cuando, sorpresivamente, el cronista invoca a Jesús, parodiando el discurso bíblico: “Condoído desse melancólico espetáculo, Jesus achou um meio de corrigir os desconcertos, removendo deste mundo para o outro a esperança das casacas justas. Bem-aventurados os mal encasacados, porque eles serão vestidos no céu!” Sin embargo, no falta la dosis de ironía, y se revela en la última frase el motivo de la invocación: “Profetas há, porém, que entendem que o mal do mundo deve ser curado no próprio mundo”. Dura crítica a los dogmas de la iglesia, se lee en las entrelineas el famoso dicho: “Aos pobres pertence o Reino dos Céus”. Con este final, el narrador que parecía frívolo ya no lo es.

La nueva dinámica que instauró la modernización, impulsó cambios de hábitos sociales, acarreó una efervescencia en el escenario social, muchas veces atentando contra el buen gusto, dando lugar a la adhesión de modismos impuestos por los medios y por el teatro. Por este motivo, Machado, ridiculiza estos modismos, buscando sobreponerse a ellos: “Uma pedrinha, uma folha seca, um fiapo de pano, tem dessas virtudes de exclusão e absorção!”. En el cuento “Linha reta, linha curva”, de 1866, Machado ya daba la pauta de sus preferencias en cuanto al arte de vestirse. Emilia, otra de sus tantas viúdas, poseía “essa elegância natural que é outra elegância dos enfeites” y agrega: “já tive a ocasião de escrever esta máxima: Que há pessoas elegantes e pessoas enfeitadas”.

Según Eugenio Gomes, si existe una crítica social diseminada a lo largo de su obra, directa o indirectamente, se relaciona directamente con la reacción deliberada contra el lujo y lo superfluo, en cualquier manifestación. Para Machado, la simplicidad era el principio estético que le agradaba, y es revelador en sus reacciones frente a la “*toilette*” femenina. De esta forma, “o antigo colaborador de jornais de modas não entra absolutamente em choque com o romancista, apoiado numa concepção da moral e do mundo, que o levara a ironizar o gosto de luzir, a paixão do arruído e a fatuidade” (Gomes, 1958:76). El crítico también relaciona la vestimenta con “*a alma exterior*”, pues la formalidad social nada más es que un juego de apariencias para persuadir al prójimo.

Como discípulo de Balzac, el escritor brasileño no puede hacer a un lado reflexiones tan pertinentes a la urbanidad, como las hechas por Balzac: “O homem se veste antes de agir, de falar, de caminhar, de comer” (*idem*, p. 68). En definitiva, el análisis de Machado de Assis es tan metódico que no pasa por alto ni la vestimenta, pero no como crítico de la moda, sino como pensador metafísico, que relaciona este simple gesto con el alma exterior del hombre, sin el cual, no será comprendido, ni asimilado por la sociedad.

Si la crónica moderna asumía como tradición la exposición de los acontecimientos relevantes de la época, sobre todo los de orden pública y social, adquiere un nuevo significado en la pluma de Machado de Assis. El autor instaura, en el limitado espacio del periódico, un lugar para la reflexión, para la literatura misma. En la crónica de 16 de Octubre de 1892, de *A semana*, el autor explota el evento de la inauguración de los *bonds* eléctricos, al cual no comparece, para crear una fábula filosófica sobre la modernización.

Adentro de un *bond* común, el cronista relata su primera impresión:

Para não mentir, direi o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu *bond*, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o *bond* elétrico, mas a própria eletricidade.

La mirada que el cronista proporciona del espectáculo, lejos de exaltar el progreso, recae en la actitud del hombre, en la sensación de superioridad, la misma que siente hoy aquél que anda en su auto nuevo y echa un vistazo esquivo a la gente que recurre al colectivo. Sin embargo, después de la mordacidad, se retracta: “As glórias de empréstimo, se não valem tanto como as de plena propriedade, merecem sempre algumas mostras de simpatia. Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho para lhe dar em troca?” La actitud orgullosa del funcionario encaja a la perfección con la de la máquina moderna que conquista la capital. Constante en el humor irónico y sarcástico, el cronista, a fin de presentar el punto de vista de lo que va quedando opacado por lo nuevo, introduce un diálogo absurdo entre los burros que tiran los *bonds*.

El cronista, bajo el pretexto de dominar la lengua de los Houyhnhnms, en referencia intertextual a la obra *Gulliver's Travels* de Swift, relata la conversación entre ellos. La insólita pareja debate sobre la inminente libertad y las mejorías ilimitadas que prometía la tecnología. Como grande escritor que es, Machado crea niveles en estructura discursiva: de la hoja del periódico a la que se atiene el lector, vuelve a las calles, pasa al mundo de la fábula, y en esta instancia, se insertan las leyes laborales,⁵³ y no casualmente aplicables solo a los burros:

— Nós somos bens da companhia. Quando tudo andar por arames, não somos já precisos, vendem-nos. Passamos naturalmente às carroças.

— Pela burra de Balaão! exclamou o burro da esquerda. Nenhuma aposentadoria? nenhum prêmio? nenhum sinal de gratificação? Oh! mas onde está a justiça deste mundo?

— Passaremos às carroças — continuou o outro pacificamente — onde a nossa vida será um pouco melhor; não que nos falte pancada, mas o dono de um só burro sabe mais o que ele lhe custou. Um dia, a velhice, a lazeira, qualquer coisa que nos torne incapaz, restituir-nos-á a liberdade...

⁵³ Sarcástica referencia del cronista a las leyes del trabajo y al imperialismo inglés: “Burro magro não tem força; mas, levando pancada, puxa. Sabes o que a diretoria mandou dizer ao antigo gerente Shannon? Mandou isto: “Engorde os burros, dê-lhes de comer, muito capim, muito feno, traga-os fartos, para que eles se afeiçoem ao serviço; oportunamente mudaremos de política, *all right!*” La crónica del 23 de octubre de 1883 (*Gazeta de Notícias*) también evidencia dura crítica al imperialismo inglés, que objetive el lucro por sobre todas las cosas. El cronista crea una parodia en la que inventa personajes y propone que trabajen monos en lugar de los *chins*, ya que éstos no gastan en ropa y no tienen los ojos en la patria.

Está latente ahí la deshumanización del trabajador. Los burros concluyen que el establecimiento del “*bonde elétrico*” les concedería una falsa libertad, visto que en realidad, habría un cambio de dueño, y que en la vejez serían inútiles, viviendo “*de migalhas de capim de rua*”, hasta que murieran, se pudrieran y fueran trasladados por otro burro, cerrando así, el ciclo. La crónica, parece trivial, cuenta una fábula, pone en escena los logros de esta sociedad, sin embargo es cruda, trae en sus entrelineas el maltrato del animal y del hombre, indefensos frente al sistema, que se renueva y los descarta como basura. El texto machadiano tiene múltiples facetas, pues todo esto se da en la atmósfera de la comicidad. Del diálogo entre los burros, aparentemente inocente, el lector puede concluir que el progreso no es para todos, aflorando el tan citado escepticismo del escritor: “*mas como dizia o burro da esquerda, ainda agora: — Onde está a justiça deste mundo?*”

El enfoque de la observación de Machado reside en el impacto causado por la modernización en el funcionamiento y en el imaginario de la ciudad. Este cambio vertiginoso se refleja aún en otras crónicas, bajo una mirada irónica, a veces mordaz, como en la crónica del 23 de Octubre de 1892, de “A semana”, en que el cronista sugiere una ley en que las víctimas de atropellamiento deberían indemnizar a las empresas por perturbar el tránsito. Testigo de cómo lo tradicional va siendo remplazado por lo moderno, el cronista destaca la falta de preparación en muchos aspectos para adherir al nuevo estilo de vida, por ejemplo en las leyes mismas:

Há terras, onde as companhias indenizam as vítimas dos desastres (ferimentos ou mortes) com avultadas quantias, tudo ordenado por lei. É justo; mas essas terras não têm, e deviam ter, outra lei que obrigasse os feridos e as famílias dos mortos a indenizarem as companhias pela perturbação que os desastres trazem ao horário do serviço. Seria um equilíbrio de direitos e de responsabilidades. Felizmente, como não temos a primeira lei, não precisamos da segunda, e vamos morrendo com a única despesa do enterro e o único lucro das orações.

El panorama no es alentador, para el cronista la modernidad no será una abanderada de la igualdad. Machado de Assis, antagónico a la oleada epidémica de elogios en torno de la inauguración del “*bonde elétrico*”, deliberadamente eligió otro camino. Para el cronista, “às coisas que requeriam uma atenção desmedida, devia-se relegar o riso, relativizando-as com leveza e uma pitada de zombaria, pois rir-se delas era extrair-lhes o brilho” (Corção, 1959:329). Sus crónicas ponen el dedo en la llaga de un país subdesarrollado, en las incoherencias de la sociedad moderna.

Otro vestigio de la comicidad irónica del cronista se plasma en la crónica de 4 de Julio de 1883, de la serie “Balas de estalo”. El cronista arma un decálogo para los usuarios de los *bonds* do Río de Janeiro, a fin de empadronar el interior del bond, estableciendo la normalidad de las conductas y reafirmando su distanciamiento del orgullo nacional de la modernidad. Para esto, se vale de uno de sus recursos favoritos: la parodia.⁵⁴ La intención propuesta por la crónica es introducida en tono sentencioso, sin embargo contrasta con el tono cómico-serio, con que se burla de los valores preestablecidos y gastos de la institución social para exprimir la *realidad democrática*: “Ocorreu-me compor uma certas regras para uso dos que freqüentam bonds. O desênvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático! Exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros”. Como

⁵⁴ Machado de Assis fue el primer escritor a adoptar sistemáticamente este procedimiento en la literatura brasileña. Las estructuras más parodiadas por él son los sistemas filosófico y bíblico, también los estilos literarios; como prácticamente no existe página machadiana sin ironía, podría decirse que el conjunto de su obra forma una enorme parodia de la existencia. Tenemos en cuenta para la definición de parodia a Linda Hutcheon (*Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática*, 1981) y Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) y Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 1993). Para Hutcheon, la parodia no se define como un fenómeno intratextual, sino como una modalidad del canon de la intertextualidad. La parodia realiza una superposición de textos y al nivel de su estructura formal, el texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo en lo nuevo. Según la autora, los géneros literarios que le otorgan un tropo privilegiado a la ironía son la parodia y la sátira, destacando que la ironía es esencial al funcionamiento de ambos. Hutcheon desvincula la ridiculización y la comicidad de la parodia moderna, porque entiende que, aunque tradicionalmente han sido frecuentes la intención ridiculizadora y la presencia de lo cómico en la parodia, no constituyen un requisito *sine qua non*. También considera que la parodia no puede tener como blanco nada que no sea un texto o una convención literaria y que su definición estructural es una síntesis bitextual, funcionando siempre de manera paradójica, a fin de marcar una transgresión. Para Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) el término *parodia* arrastra demasiadas connotaciones, por esto acuña distintos neologismos a fin de precisar el sentido exacto de cada tipo de *transtextualidad*, es decir, las relaciones manifiestas o secretas entre textos. Establece cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* («la presencia efectiva de un texto en otro»); la relación que mantiene un texto con su *paratexto*; la *metatextualidad* (la relación «que une un texto a otro que habla de él sin citarlo»); la *hipertextualidad* y la *architextualidad*, relacionada con la percepción genérica y el horizonte expectativas del lector. Genette se detiene en la *hipertextualidad*, definida como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Tanto Genette como Hutcheon definen la parodia como una relación formal o estructural entre dos textos. La parodia, según Bajtín, es un discurso en el que el autor no sólo se relaciona con la palabra ajena, sino que habla conflictivamente a través de ella al darle un sentido que no tenía originalmente. “La segunda voz, al anidar en las palabra ajena, entra en hostilidades con el dueño primitivo y lo obliga a servir a sus propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. [...] en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad.” (Bajtín, 1993:270). Para que una parodia sea exitosa, entonces, es necesario que el público conozca el contexto de la palabra original –sus rasgos estilísticos, su sentido original, su contexto de producción, su ideología implícita, las fronteras que establece, los sujetos que define– De lo contrario no será comprendida y la parodia será interpretada sólo “como una mala obra” (Bajtín, 1993:258). Retomando las definiciones de ambos Genette y Hutcheon, aceptamos la postura de que la parodia sea un mecanismo de transformación textual que se inserta en el juego da intertextualidad, produciendo una deformación en el texto parodiado. Sin embargo, consideramos esencial incluir también el concepto de parodia de Bajtín, que además de tener en cuenta el público para que la parodia sea reconocida, la ve como una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, lo carnavalesco. De esta forma, las tres definiciones de parodia son productivas al análisis de la obra machadiana.

Horacio Quiroga escribe el decálogo del perfecto cuentista, Machado de Assis entabla el decálogo del comportamiento en el espacio público:

Art. I - Dos encatarroados

Os encatarroados podem entrar nos bonds com a condição de não tossirem mais de três vezes dentro de uma hora, e no caso de pigarro, quatro. Quando a tosse for tão teimosa, que não permita esta limitação, os encatarroados têm dois alvitres: -ou irem a pé, que é bom exercício, ou meterem-se na cama. Também podem ir tossir para o diabo que os carregue: Os encatarroados que estiverem nas extremidades dos bancos, devem escarrar para o lado da rua, em vez de o fazerem no próprio bond, salvo caso de aposta, preceito religioso ou maçônico, vocação, etc., etc.

En la construcción del decálogo se cruzan varios discursos: es evidente la prescripción humorística, por la exposición abrupta de algunos comportamientos recurrentes que bordean lo grotesco, por lo que está presente el discurso institucional parodiado, el discurso del ejercicio médico (*têm dois alvitres: -ou irem a pé, que é bom exercício, ou meterem-se na cama.*), mezclado al discurso de las creencias populares y recetas caseras, pues no usa un lenguaje técnico, y la oralidad en forma de *cliché* (*Também podem ir tossir para o diabo que os carregue.*), a fin de causar un impacto humorístico.

A medida que siguen los artículos, el decálogo se va tornando más cómico, por lo absurdo de sus indicaciones, infringiendo el límite del discurso serio. El cronista ejercita el contra-sentido, sin embargo, parece cómodo al enunciar las nuevas reglas, invirtiendo las posiciones de la normalidad. Siguen: *Da posição das pernas, da leitura dos jornais, dos quebra-queixos, dos amoladores, dos perdigotos, das conversas, das pessoas com morrinha, da passagem às senhoras, do pagamento.*

Esta crónica, escrita más de cien años atrás, resulta muy actual, pues no importa dónde, las personas actúan transformando el espacio público en una extensión de si mismos, a veces, olvidando el otro. Retomando el eje de la modernidad, la crónica permite una reflexión acerca de la incomodidad que experimentaban las personas al verse forzadas a tamaña cercanía con desconocidos.

Las estrategias en la escritura del Machado cronista no se limitan al contenido, también encuentran expresión en la forma. En la crónica de 15 de julio de 1883, Machado transforma la publicación de una nota de agradecimiento en una epopeya burguesa. Estructura la crónica en V cantos parodiando el género épico/ heróico. El efecto humorístico se da entre la grandilocuencia del lenguaje y la banalidad del tema: la devolución de 10 mil- réis de un comprador al dueño de un comercio de ropas que se equivocó en las cuentas.

Como vimos, las crónicas proporcionan una descripción de la vida cotidiana, de lo que se ve en las calles de Río de Janeiro, sus *bonds*, los cambios políticos, los eventos de toda índole, los acontecimientos en el mundo artístico, cultural, que le sirvieron de argumentos para ponderar la realidad de su época. Sin embargo, lo más importante fue su mirada sobre el hombre, cómo se movía en el ambiente urbano, qué intereses tenía, estilo predominante de Machado, que proclama por el universalismo. Como dijo Corção, quién lo supo interpretar muy bien: “A atualidade merece atenção curiosa, mas não merece todo o empenho da alma míope que vê coisas maiores nas coisas menores” (Corção, 1959:329).

La ironía con que trata el clientelismo, el fraude electoral y la hipocresía social, asociados a la destreza de Machado, conformaron mordaces retratos de su época. Pero este no fue su objetivo último. Lo importante en la producción literaria machadiana es su nítida intencionalidad en instigar a sus lectores contemporáneos, la reflexión, la concientización social y el espíritu crítico sobre todo lo que sucedía a su alrededor. Esta intemporalidad en sus escritos, perdura de tal forma, que aún actualmente, casi un siglo después, pone el lector en el mismo lugar.

Atrapado entre la Historia y el hombre, una vez más, es en el cruce discursivo que se define la elección del cronista, que puede convertirse en narrador, cuentista, historiador, sujeto político, crítico social. La máscara que asume depende de la intencionalidad del narrador. Machado de Assis ha trazado su ideología y ésta se ubica en el terreno de lo relativo; desde el lugar del narrador cronista, pone en cuestión los comportamientos, conceptos y valores preestablecidos, sin nunca asumir el lugar de juez. Para él, la norma es la relativización: “*Ora, cada um ri com a boca que tem*”, por lo tanto pone en escena una verdad ambivalente a la que todo y todos estamos expuestos.

Analizados diversos aspectos de la crónica machadiana, y sabiendo que el cronista es un pintor de su época, no deseamos estar en el lugar-común y equívoco de ver en la realidad urbana observada por Machado una mera narrativa de costumbres, como se suele considerar la picaresca española o algunas novelas costumbristas del siglo XIX. Definitivamente no. La sociedad, para él, no es nada más que un escenario en donde se cruzan los “hombres y sus indefectibles y eternos defectos”.

3.2.5 Auto-definición y escritura

Feuilleton, o *folhetim*, corresponde a una sección en el periódico, creada en 1800, por el *Journal des Débats et loix du pouvoir législatif, et des actes du gouvernement*. El estigma de la marginación del género se evidencia ya en el espacio que le dedicaba el periódico, pues mientras que otras secciones ocupaban un espacio central en la página, el *feuilleton* se ubicaba en el rodapié (el *rez-de-chaussée* del periódico), separado por una línea horizontal que lo separaba nítidamente del resto de la página. También con respecto a la temática, se le restaba importancia, una vez que los temas versaban sobre el teatro, anuncios de espectáculos, efemérides políticas y literarias o noticias sobre moda. De esta manera, el lector que se refugiaba en las noticias del *feuilleton* no buscaba, por lo menos al principio, familiarizarse con debates políticos. Así, el *folhetim* se constituye en un suplemento autónomo que, aunque inserto en el interior de las páginas principales, estaba separado del resto del periódico: físicamente –por su disposición horizontal– y temáticamente.

En Brasil, es Justiniano José da Rocha, redactor de *O cronista*, quién introduce la novedad en la prensa brasileña. En la edición de 5 de octubre de 1836, inaugura la sección con la intención de:

Fazer aparecer em nossa população a primeira necessidade da civilização moderna – o desejo de ler – dar-lhe incremento, e fomentá-lo, oferecer leitura que distraia das lidas da existência, das amofinações dos trabalhos, dos tédios da inocupação, eis o que temos em vista, eis o que esperamos conseguir. (Rocha, 1836:2)

Aunque tratara de distintos aspectos de la ciudad, el *folhetim*⁵⁵ era un espacio destinado al entretenimiento del día-a-día y a la difusión de los más variados eventos, principalmente los relacionados al teatro. Sin embargo, gradualmente, se fue independizando, construyendo una nueva modalidad textual: abandona la característica de mero vehículo de divulgación para transformarse en un espacio de producción discursiva, que abarcaba novelas, poesías, cuentos y crónicas. A la vez que este espacio híbrido le posibilitara al *folhetinista* una escritura más flexible, seguía condicionada al gusto del lector, al número de laudas y demás conveniencias preestablecidas. Es con José de Alencar que el género adquiere contornos más

⁵⁵ Especulo que el término, más allá de su parentesco con el francés *Feuilleton*, tenga relación filológica con *folha* (hoja). Tiene doble significado: espacio físico del periódico que ocupa la parte inferior de una página y/u obra literaria publicada en serie (por fragmentos, cuya función es prender la atención del lector), “romances *folletinescos*”.

nítidos, principalmente a partir de la serie “Ao correr da pena”, que llega a su ápice con la escritura de Machado de Assis, quién aprehendió la esencia y la función del cronista como nadie:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil. O parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Esses dois elementos, arredados como pólos, heterogéneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. (Machado, 30/10/1859).

El propio cronista va de un extremo a otro en su autodefinition de cronista, de cierta forma, ya dictaminada por la sociedad y por el espacio que el periódico le proporciona; dicotomías unidas (agua /fuego, útil/ fútil, serio/ frívolo) en su heterogeneidad para edificar el género y legitimar al escritor. El artesano literario, construye su narrativa con un discurso liviano, coloquial, pero culto, cuyo contenido se refiere al día a día urbano y humano de la ciudad de Río de Janeiro, sus relaciones sociales y políticas, con un toque muy particular a Machado, el *humour*. Machado de Assis es un irreverente. El fragmento abajo sintetiza su perspectiva histórica, estilo, de su concepción de sociedad y también de la propia crónica:

Mais dia, menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmeras, à rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias.

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, a final de contas, mais do que um contador de histórias. Por que a diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que passou é só fantasiar. (Machado, 15/03/1877)

En el fragmento citado se nota la conciencia del doble rol del ficcionalista: el que narra una historia (su parte subjetiva), con la supuesta precisión/ objetividad del historiador. Juega con las palabras *historiador* y *contador de historias*, reasignándoles un nuevo contenido semántico, cuya síntesis tiene como producto el cronista mismo (*un contador de historias*) y todas las cargas que ello implica: un trabajo asalariado (*demitome deste lugar*), pendiente de las acciones cotidianas de la ciudad (la calle del *Ouvidor*, por ejemplo era el paseo público de Río de Janeiro por donde circulaban muchas novedades). Es destacable también, en dicho fragmento, una acentuada oralidad, el diálogo con el lector, los comentarios escépticos y la marcada diferencia entre el pueblo y el hombre erudito. Concluye, trayendo a

la superficie cuestiones profundamente arraigadas al difícil arte de narrar, que confrontan, una vez más lo subjetivo con lo factual (*contar o que passou é só fantasear*).

La tendencia de la crítica actual⁵⁶ es atribuirle más importancia a las crónicas machadianas, en la medida que prometen revelarse como fuentes de información sobre Machado de Assis, su pensamiento sobre la vida política, social e intelectual, y, necesariamente, sobre su “*fazer literário*”.

⁵⁶ Alfredo Bosi se sumó a esta tendencia y publicó en 2005 un estudio sobre las crónicas machadianas intitulado “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis.”

PARTE II

4 COMPETENCIAS DEL LECTOR Y DEL NARRADOR EN MACHADO DE ASSIS

4.1 EL LUGAR DEL LECTOR

“Sólo hay arte por y para los demás.”
Jean Paul Sartre

Es complementario a este estudio agregar algunos aspectos de la Estética de la Recepción para introducir la entidad del lector, pilar clave en esta teoría, a quién Machado de Assis alude deliberada y constantemente. Esta teoría es fundamental también para iluminar algunos aspectos del proceso receptivo de la obra machadiana: ¿Por qué la obra de Machado de Assis, tras más de un siglo, permanece actual? ¿Cuál era el panorama del lector de la época? ¿Qué relevancia tenía la literatura nacional en el contexto social brasileño? A partir del cambio de foco que suscitó la Estética de la Recepción, renovando el panorama ocupado por las corrientes imanentistas, la contextualización de la obra es esencial, especialmente tratándose de Machado de Assis, pues es sabido que la obra machadiana estrecha profundos vínculos con su tiempo. Tales vínculos se reflejan en la irónica crítica a la estructura política y social de la época, a la incipiente modernización, a la inmensa distancia entre la clase burguesa y la esclavitud, cohabitantes del mismo Brasil: un país dividido entre el progreso y el retraso. Todos estos temas tratados a lo largo de la obra de Machado, están arraigados a su contexto, aunque él los sumerja en el sentido universal: develando dramas y arrancando máscaras burguesas.

A lo largo del capítulo analizaremos en qué instancias el narrador y el lector se enfrentan y se complementan, apelando a los intersticios en la obra machadiana: los interpretativos y los irónicos, pues consideramos que la ironía es un procedimiento que necesita, más que otros, de la competencia del lector para ser entendida. Si pensamos que la obra se escribe para un lector: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para

um destinatário concreto” (Krauss *apud* Lima, 1979:9), también la ironía machadiana se dirige hacia él, dependiendo de su competencia para ser concretada.

Nos detuvimos en trazar un panorama del lector del siglo XIX, el contexto en que estaba inserto, las tasas de alfabetismo del país, a fin de evaluar el probable público lector de la obra machadiana, cómo evolucionó e impulsó el mercado editorial en Brasil, y finalmente, cómo Machado de Assis entabló un vínculo con dicho lector.

4.2 BREVE PANORAMA DE LA RECEPCIÓN

En los años 60, concomitante a diversos cambios en la estructura de la sociedad occidental, la teoría literaria también sufre modificaciones en el funcionamiento de su dinámica: paralelamente al énfasis estructuralista y semiótico en el “texto” artístico como punto de partida de la experiencia estética, se destaca, desde diversas perspectivas, la importancia de la interpretación en cualquier proceso estético. Esta nueva teoría, que construye sus bases sobre los postulados de la hermenéutica de Hans- Georg Gadamer, es la Estética de la Recepción. Sus mayores difusores son los alemanes Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, ambos miembros de la Escuela de Konstanz, quienes desarrollan, en el campo de la teoría y de la crítica literaria, una orientación metodológica que subraya el papel central del público receptor en la formación de la historia literaria. En esta corriente teórica, la literatura es vista como un sistema comunicativo, de la cual el lector forma parte, no siendo más considerado una entidad extrínseca al texto.

Uno de los primeros escritos que refleja este cambio de paradigma es el manifiesto de Jauss “La literatura como provocación”, de 1967, que buscaba atribuir nuevos significados a las obras de arte. El primer paso a favor de esta renovación estética fue refutar la pretendida objetividad positivista que disociaba historia de literatura y el conocimiento histórico del estético: “Uma renovação da historiografia da literatura deve destruir os preconceitos do objetivismo histórico e dar à estética tradicional da produção e da representação, uma base científica apoiada na estética da recepção e na sua efetividade” (Jauss, 1967:40). Esta escisión provocada por la actitud positivista entre historia y estética se ha traducido, finalmente, en la desconexión entre la sociología de la literatura y la teoría de la interpretación inmanente. Jauss, al enfocarse en la historiografía literaria, rescata el contexto en que la obra es

concebida, dejando a un lado el elitismo de las teorías inmanentistas,⁵⁷ lo que marca una nítida división entre las corrientes literarias, como un renovado interés por el área de la comunicación, antes olvidada, en contraste con el área privilegiada de la textualidad. A partir de este marco teórico, Jauss empieza a escribir un nuevo capítulo: la historia de la literatura del lector. La inserción del contexto en el proceso receptivo surge en el marco de la creencia de que las normas estéticas estaban entrelazadas con las normas sociales:

[...] todo el material ideológico debe materializarse. Todo material ideológico expresa y condensa a los seres culturales que le han producido. Todo material ideológico posee significación, sentido y valor intrínseco. Por esto, ningún material ideológico puede estudiarse fuera de su proceso social de producción (y de recepción) que le aporta su sentido de totalidad. (Vindas, 2008)

El procedimiento crítico de las estéticas vigentes, como el formalismo ruso y el estructuralismo, se concentraba en la relación autor-texto, excluyendo, automáticamente, el contexto en que se produjo y negándose al estudio del lector, y relegándolo a otras áreas como historia o sociología de la comunicación literaria. Mientras refinaban sus métodos estructurales de análisis, consideraban la inserción social del producto literario como un esfuerzo rancio e incluso subversivo. No obstante, para Jauss, concebir la realización literaria como un organismo cerrado prescinde de una dimensión de la literatura, fundamental, dado su carácter estético y su función social: la dimensión de su recepción y los efectos que ella causa.

Posteriormente, en “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Anthesis e Katharsis” (1977) el autor plantea la reubicación de la experiencia estética en la historiografía literaria, basándose sobre todo, en las actividades **productiva, receptiva y comunicativa del arte**, como también afirma que las cuestiones canónicas, legado de la metafísica platónica de lo bello, siempre fueron los objetos centrales de su reflexión.⁵⁸ Jauss vuelve su mirada hacia la famosa poética de Aristóteles y la estética de Kant, que censuraba el subjetivismo y fundamentaba la experiencia estética en lo bello como consenso del juicio de reflexión, y afirma que de ambas, lo que prevaleció sobre la experiencia estética, repercutió negativamente o no daban cuenta de lo que ésta representa. Con la intención de rescatar y reelaborar el valor del rol de la experiencia estética en el arte, Jauss se concentra en el aspecto receptivo y comunicativo que ésta ejerce. Con este objetivo, vuelve sobre las nociones

⁵⁷ Entre los independientes de la estilística que consideraban a obra como un organismo cerrado estaban el formalismo ruso (a excepción de Tynianov e Bakhtin), el *new criticism* y el estructuralismo francés (que nunca absorbió del todo la vocación etno-antropológica de Lévi-Strauss).

⁵⁸ La polaridad entre arte y naturaleza, la asociación del bello con el bien y la verdad, la congruencia entre forma y contenido son algunas de esas cuestiones.

aristotélicas de *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis* a fin de asignarles un nuevo significado. La praxis histórica y social consideraba la *poiesis* como el aspecto más importante, por ser el de la creación, por lo cual representaría la parte activa en el proceso comunicativo, sosteniendo una mirada tradicional sobre la obra, analizada bajo conceptos de originalidad, fuente e influencia y la función ideológica que cumplía. La teoría de Jauss invierte el eje de atención, concentrándose más en la *aisthesis* y *catarsis* (*categorías que conciernen al lector*), mientras que la *poiesis* es redefinida en términos de un autor en función del lector: “Designamos por *poiesis* [...] o *prazer* ante a obra que nós mesmos realizamos” (*idem*, p. 79).

Aunque sostengan posturas que no son totalmente homólogas, Wolfgang Iser y H. R. Jauss direccionan su interés cognitivo hacia un cambio paradigmático, que muestra al lector como producto de un momento histórico. Jauss se interesa por la recepción de la obra, en cómo es o debería ser recibida, al paso que Iser, propone una teoría sobre la recepción de los textos ficcionales y se concentra en el efecto (*Wirkung*) que causa, es decir, en la relación que se establece entre el lector y el texto literario (dotado de un horizonte abierto). Entonces, la teoría de Jauss converge en la caracterización de la experiencia estética, mientras que Iser amplía una concepción literaria que recae en una concepción de recepción ficcional. “A indeterminação resulta da função comunicativa dos textos ficcionais, e como esta função é realizada por meio das determinações formuladas no texto, esta indeterminação, a medida que é textualmente ‘localizável’,⁵⁹ não pode deixar de ter uma estrutura” (Iser, 1976:106). Para Iser, la única función reconocida para el texto literario es la de cuestionar el saber previo del lector.

4.3 RECEPCIÓN Y LECTOR

“Descíframe o te devoro.”
Machado de Assis (II cap. de *Memórias Póstumas*)

Wolfgang Iser, en *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*⁶⁰ (1976), complementa un aspecto de la teoría de la recepción: formula una teoría del efecto estético, direccionada a la formación del sentido textual por el lector y que describe la ficción como

⁵⁹ Que pertenece al grupo culto de la burguesía del occidente. La separación entre experiencia estética y teoría, basada en la experiencia, es una necesidad para la descolonización de los que no se quieren “europeizados”.

⁶⁰ El original está titulado *Der Akt des Lesens*.

una estructura comunicativa. La lectura, actividad comandada por el texto, une el procesamiento del texto al efecto sobre el lector. De esta influencia recíproca se originaría la interacción. La relación interactiva en el mundo social deriva de la contingencia de las normas de conducta en que las situaciones y convenciones funcionan como reguladores de la imposibilidad de controlar y aprehender la experiencia ajena. De la misma manera, en la relación texto-lector, tal asimetría se debe a los “vacíos” y a la “negación” y como no existe sentido preestablecido en una obra, dicho sentido se concretiza en cada acto de lectura y con cada lector de una manera nueva e inesperada. Cada texto inscripto, implica la presencia de un lector implícito, que por ende, no es cualquier lector, sino aquel capaz de rescatar el significado de la obra conforme un horizonte de exigencias y expectativas históricamente vinculados, similares al del propio autor, por lo que este lector no es “ideal”, sino “localizable”.

Conforme Iser (1972), los textos literarios son distintos de los no literarios, especialmente de los científicos, por la presencia de “vacíos” o “intervalos” que son llenados por la “disposición individual del lector”.⁶¹ Los textos literarios permiten una lectura de atribución de significados, mientras que los textos no literarios posibilitan al lector una lectura de extracción de significados.⁶² La estructura del texto es lo que permite los distintos modos de interpretación, que están ligados al contexto, tiempo histórico y público receptor. La obra de arte es un producto cultural que debe ser comprendida históricamente. Por ello, su receptor, consciente de las normas y tradiciones, se vale de su capacidad de reflexión para interpretarla: este horizonte de expectativas puede estrecharse o ampliarse, pero lo fundamental es que le permite situar las cosas en su ámbito. Cuando la obra pertenece al pasado la “conciencia histórica del lector se desplaza a horizontes históricos, ello no significa un traslado a mundos extraños desvinculados con el nuestro, sino que ellos forman ese gran horizonte móvil que abarca la profundidad histórica de nuestra autoconciencia por encima de las fronteras del presente [...]. El pasado propio y ajeno a los que se dirige nuestra conciencia histórica forma

⁶¹ El origen de este modelo se debe a Román Ingarden, quién crea el concepto de concretización, en la cual el lector sería responsable por llenar los puntos de indeterminación propios al extracto de la obra.

⁶² Vilson Leffa, en “Aspectos da leitura: uma perspectiva psicolinguística” (1996), atribuye al lector dos comportamientos básicos: de extracción y atribución de significados. Cuando leer es extraer sentidos, el proceso se dirige del texto hacia el lector, contrariamente, cuando leer es atribuir sentidos, el movimiento “põe a origem do significado não no texto, mas no leitor” (*op. cit.*, p. 14). De esta forma, la lectura de atribución de significados le permite al lector la utilización de sus conocimientos previos, para así, llenar las lagunas encontradas en el texto. Por ello, según Leffa: “Ler é, neste caso, preencher essas lacunas deixadas pelo escritor” (*idem*, p. 16). Bajo esta perspectiva, el autor se aproxima al enfoque teórico que la Estética de la Recepción atribuye al lector. Leffa considera aún, que la lectura, para ser plena, debe incluir, además del vínculo entre el lector y el texto, un tercer elemento, responsable por esta interacción entre ambas entidades: la comprensión; que, para la Estética de la Recepción, equivaldría a la experiencia estética, ya que el proceso de comprensión acarrea, por lo general, un cambio en la visión del mundo del sujeto-lector.

parte de ese horizonte móvil del que vive siempre la vida humana y a la que determina como su origen y tradición”. El horizonte histórico se integra al horizonte del lector actual y su comprensión es la fusión de estos horizontes: la comprensión de la tradición que la cual venimos. Aún así, la recepción no disipa la tensión existente entre la obra y el presente. La comprensión no se da igualando ingenuamente esta tensión, sino extendiéndola conscientemente. La realización controlada de tal fusión es tarea de la conciencia de los efectos históricos y su incorporación a la corriente tradición.

La interpretación está relacionada a factores externos (grupo social) e internos (experiencia de lectura). Es el lector quien debe construir sus conexiones, la síntesis que individualiza el objeto estético. De esta forma, esta teoría valora su imaginación creativa. Si la lectura proporciona una experiencia estética, con espacios a ser llenados por el lector, otros tipos de arte no abren este espacio, por lo menos no de la misma manera. Al asistir a la adaptación de determinada obra literaria en el cine, por ejemplo, el receptor se depara con una imagen formada; mientras que la lectura demanda imaginación por parte del lector.⁶³ Durante el acto de lectura el lector es persuadido a crear las imágenes, los escenarios, a construir los personajes, la dinámica de las acciones, y las interpreta conforme su propia experiencia de lectura. Es exactamente por esto que cada lectura es única. Aunque se lea, repetidas veces, determinada obra, cada lectura será diferente, pues el lector ya es otro, y su horizonte de expectativas también.

4.3.1 Recepción y sociedad

Vimos que la Estética de la Recepción trata de abarcar el proceso de producción y recepción de la obra relacionando los tres elementos: autor-obra-lector. Al concretar el acto de lectura, el lector llena los “puntos de indeterminación”, de acuerdo con su mundo referencial, actualizándola. Esta actualización forma parte del diálogo que se instaura entre obra y lector. De todas formas, en la obra de Machado de Assis, la dinámica entre el lector y la obra es más compleja. No se limita a proporcionar la oportunidad para que un lector más o menos competente llene vacíos, no. Lo atrapa, dialoga con él, le tiende trampas, oculta sus

⁶³ En *Mimesis*, Auerbach plantea precisamente que el procedimiento descriptivo en la ficción reproduce un efecto mimético congruente. La descripción de las cualidades físicas y morales de los personajes y de su entorno deben ser coherentes, lo que produciría lo que Auerbach denomina de “la fantasía imitativa del lector”. Barthes, en “El efecto de lo real” afirma que el detalle no es ornamental, más significativo para la trama de la obra y cumple la función mimética del efecto de lo real.

verdaderas intenciones a través de la ironía o tejiéndole falsos elogios, para censurarlo. El impacto final de sus cuentos y crónicas, casi siempre, le resulta incómodo al lector, como si flotara en el aire un aspecto moralizante, aparentemente dirigido a su conciencia como ciudadano. No obstante, bajo una mirada más atenta, este tono se revela paródico, irónico, oscilando entre darle la razón y ridiculizarlo. Se trata de la característica ambigüedad machadiana, que por un lado invita al lector a reflexionar sobre la problemática social, relacionándolo al contexto en que está inserto, y por otro, introduce la ironía como artificio literario, lo que bajaría el tono de este llamado, poniendo en duda su seriedad.

El crítico Antonio Candido (1976) también comprende la literatura como un proceso comunicativo. Según Candido, el lector es un elemento imprescindible en la formación de la tríada: autor, obra, público. Estos tres elementos de la comunicación artística están indisolublemente ligados e interactúan dinámicamente, en la medida en que la obra —que refleja los valores sociales— exige un artista creador —responsable por transmitir tales valores— absorbidos por el público. Al hablar de valores, se rescata inevitablemente a la sociedad, una vez que ésta determina cuales valores serán incorporados a su estructura, y es responsabilidad del artista tanto contestarlos como consolidarlos. Por esta razón, arte y sociedad sostienen un vínculo estrecho y dialéctico. Candido, sin embargo, no se detiene exclusivamente en el texto literario; amplía su análisis a la recepción del arte en general, sin perder el foco sociológico que emana de la relación obra-lector. La sociología de la lectura tiene por objetivo estudiar el público como factor activo del proceso literario, una vez que hay registros de cambios en el gusto y en las preferencias, que terminan por influir en la circulación y consecuentemente en la fama y en la producción. Este punto de vista viene a fortalecer la idea de Candido, ya que para él: “o artista se ajusta às normas e exigencias da recepção” (*op. cit.*, p. 35).

De esta forma, la tríada está formada, así como el movimiento dialéctico concretado: el texto machadiano reflexiona sobre sí mismo y sobre la “realidad” de la sociedad de su época, interpelando al lector. Machado de Assis promueve la multiplicidad informativa, desplegando un abanico de posibilidades interpretativas al lector. Su narrativa es auto-reflexiva, auto-interpretativa, auto-referencial y auto-representacional. Por lo tanto, su obra funciona como un referente histórico y es actualizada tanto por el público lector cuanto por la crítica literaria. La obra machadiana está estrechamente relacionada a la situación histórico-social y a la constitución de costumbres, modos e identidades nacionales. En este sentido, sus cuentos y crónicas pueden vincularse, productivamente, tanto con la teoría de la recepción, una vez que su obra refleja/contesta los valores sociales asimilados por el artista creador, como con la autoridad interpretativa del lector, pues el narrador instauro un diálogo con su

lector, repetidas veces, bajo las más variadas circunstancias. Veremos cómo se da esta dinámica más adelante, al analizar el corpus compuesto por los siguientes cuentos: “Miss Dóllar”, “Teoría do medalhão”, “A Igreja do Diabo” y “Pai contra Mãe”.

4.4 NARRADOR Y LECTOR: UN JUEGO DE PODER

Ampliando el aspecto de la recepción, Beatriz Sarlo hace sugestivas formulaciones sobre el comportamiento y funcionalidad del lector con base al texto, que convergen con la teoría de Jaus:

El texto literario no es un lleno sino un espacio globular, atacado por intersticios, blancos, fisuras, saltos, elipsis, silencios que ponen al lector en la obligación de realizar una serie de operaciones, no para restituir una unidad que nunca ha existido, sino para construir un sentido que no yace absolutamente inerte en el texto. (Sarlo, 1985:8)

Nuestro Machado es especialista en el arte de crear blancos, fisuras, intersticios y elipsis. Sus narradores siembran estas circunstancias, disfrazadas en el relato, a la vez que desnudan las relaciones, los valores y las convenciones, exigiéndole al lector una lectura detenida, que depende exclusivamente de su percepción para ser actualizada. En el cuento “Casada e viúva”, por ejemplo, el narrador transmite el poder de decisión interpretativa al lector: “Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que se não vem há muito”. De esta forma, el narrador machadiano abre una especie de elipse temporal, un corte en el texto que deberá ser llenado por el lector; encargándolo de la concreción de toda una escena. El narrador alude al hecho, sin describirlo, pues esta será la función imaginativa y creativa que atribuye al lector.

En el cuento “Miss Dollar”, el narrador sugiere explícitamente la existencia de diferentes tipos de lectores y lecturas posibles: “se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue”; pero, si “o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma Miss Dollar totalmente diferente da outra”. Este juego que se instaurará entre el lector y el narrador podría ser explicada por Umberto Eco en *Obra Abierta* (1985) por medio del concepto de “apertura”, que caracteriza la multiplicidad de interpretaciones a que toda obra de arte está expuesta: “la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje

artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo” (*idem*, p. 37). Esta ambigüedad se instaura gracias a “una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal” (*ibidem*, p. 98).

Afrânio Coutinho observa que en el diálogo con el lector, este *narrador entrometido* distingue diferentes tipos de lectores: los diferencia por el sexo, edad y los califica por su personalidad. En *Memórias Póstumas*, el narrador se dirige a un “leitor circunspecto”, “pacato”, y de “alma sensível”; en *Quincas Borba*, a un lector “desorientado” y en *Dom Casmurro* (844; 915), a un “leitor grave” y otro “obtuso”. En la crónica de 5 de abril de 1888, Machado da una lección de *manipulación* del lector:

Bons dias!

Hão de reconhecer que sou bem-criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho.

Es decir, cada vez que le reproche algo al lector, no será al que lo está leyendo es este momento, sino, como en este caso, a su vecino. En la crónica de 14 de marzo de 1893, publicada en *A Semana*, el narrador se refiere a un “leitor esperto” anunciando una fórmula para evitar las agresiones de los *capoeiras*⁶⁴ en las calles:

Já o leitor adivinhou o meu medicamento. Não se pode falar com gente esperta; mal se acaba de dizer uma coisa, *conclui logo a coisa restante*. Sim, senhor, adivinhou, é isso mesmo; não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que não se dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos. (*op. cit.*, p. 444)

De esta forma, constatamos que el narrador machadiano se relaciona con distintos lectores y los involucra en el proceso de construcción de la obra. A veces, va más allá y la entrega al lector, como vemos en la “Advertencia” de *Papéis Avulsos*: Machado escribe que “O livro está nas mãos do leitor”, frase que encierra un intencional de doble sentido: literal,

⁶⁴ Son los practicantes del arte marcial conocida como *capoeira* que consiste en una expresión cultural afrobrasileña. Se originó como forma de resistencia de los esclavos, que parecían estar bailando a los ojos del señor de las tierras, cuando en realidad estaban practicando una lucha.

(lo tiene entre sus manos) y figurado (está en las manos de su interpretación). En su diálogo con el lector, también le da la opción de elegir que leer, como en *Memórias Póstumas* cuando le dice en el capítulo VII titulado “O Delírio”: “Se o leitor não é dado a contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração”.

En el cuento “A chinela turca”, el narrador “muda as regras do jogo na própria cara do leitor” (Schwarz, 1990:23), cuando lo lleva a cruzar el tenue límite entre la realidad y el sueño. La trama de este cuento consiste en que el *bacharel* Duarte se prepara para ir a un baile a encontrarse con su novia Cecília, con quien mantiene una relación desde hace poco tiempo, cuando le anuncian la visita del Major Lopo, un antiguo amigo de la familia. A Duarte le causa incomodidad la hora de la visita, pero para colmo de su desesperación el mayor le anuncia que va a leerle el manuscrito de un drama que escribió- de ciento ochenta páginas. Duarte empalidece. Al fin de preparar el lector, el narrador dice:

Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros... De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odiandos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete... autor e drama tinham desaparecido. Por que não fez ele isso há mais tempo?

El lector puede pensar que, claramente, el joven pudo haberse dormido, de allí el enojo de el Major Lopo. Acto seguido, el narrador anuncia:

Mal tem tempo de suspirar com alegria, quando o empregado vem anunciar-lhe outra visita. Era a polícia! Era acusado de furtar uma chinela turca, preciosa. Duarte suspeitou que o homem fosse doido ou um ladrão. Não teve tempo de examinar a suspeita, viu entrar cinco homens armados, que lhe levaram. Meteram-no à força em um carro e partiram.

A partir de este momento, el personaje vive las más alucinantes aventuras: acusado de robo es secuestrado, obligado a casarse, a escribir su testamento, dejándole toda su fortuna a una joven parecida a Cecilia, para después tomar un veneno, pero un cura, que en realidad es un teniente del ejército, lo salva. Entonces, ingresa el hilo narrativo nuevamente, y el mayor Lopo, quien exclama repentinamente: “Fim do último quadro. Duarte olhou para ele, e esfregou os olhos, respirou à larga. O major pergunta-lhe: ‘Que tal lhe parece?’ ‘Ah! Excelente!’ Respondeu o bacharel, levantando-se. ‘Paixões fortes, não?’, pergunta-lhe o Major. ‘Fortíssimas’, responde Duarte”.

Cuando el Mayor se despide de Duarte, el narrador agrega:

Duarte respirou fundo, foi até a janela e disse para si mesmo: - “Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me *salvaste de uma ruim peça com um sonho original*, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o *melhor drama está no espectador e não no palco*. [subrayado nuestro]

Este cuento demuestra que el lector está a merced del narrador, cuya estrategia es la “*indisfarçada intenção de confundir*”. De este modo, el lector debe reconocer que su anterior intuición –atribuir el enojo del Major Lopo por el repentino adormecimiento de su oyente, es un error, ya que todo se ha tratado de un sueño. Cuando el lector piensa que el mayor se enoja y se va porque Duarte se duerme, se equivoca, también esto era parte del sueño. Este tipo de estrategias obligan al lector a mantenerse en “un estado de sobreaviso total, ou de máxima atenção, próprio à grande literatura” (Schwarz, 2004:32).

Si por un lado el narrador entrega la obra al lector, en sus términos, confundiéndolo, engañándolo, por otro, se constata la presencia de cierta *autoridad autoral* en la obra machadiana, aunque el narrador interactúe con el lector, algunas veces, éste le quita la libertad que le otorgó anteriormente. Esto está muy claro en “Dom Casmurro”, cuando el narrador reafirma su poder de decisión sobre el texto: “Quanto às puras economias de dinheiro, direi um caso, e basta”.⁶⁵ También en *Memórias Póstumas* el narrador da muestras de esta autoridad, guiando el lector, cuando antes le daba autorización para saltar un capítulo, ahora le propone: “Aqui devia ser o meio do livro [...]. Agora não há mais que [levar a narração] a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo” O aún en *Esau e Jacó*, cuando reprime a su lectora: “Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e comendo um livro que esta sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente”, afirma el narrador en el capítulo XXVII.

Lo que se observa es que algunas de las estrategias narrativas de Machado de Assis nos empujan a reconocer la autoridad del narrador, como el lenguaje metanarrativo, la narración en primera persona, el texto organizado como *memoria* y, también, la narrativa homodiegética. Aún así, frente al embate entre narrador y lector, en el despliegue de estrategias de escritura, lo que se enuncia es una *pseudo posición privilegiada del narrador* por sobre el lector, pues, todas estas, se revelan como intentos del narrador para convencer a su lector de la fidelidad de su

⁶⁵ Cf. Capítulo CVI: Dez Libras Esterlinas.

narrativa. En definitiva, el narrador conoce la preciosa lección que encierra el cuento “O segredo do Bonzo”: “Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. [...] Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, *não há espetáculo sem espectador*” [subrayado nuestro].

Hasta el momento se ha tratado de la relación que mantiene Machado de Assis con su lector contemporáneo. Pero ¿qué pasa con el lector futuro? Otro tiempo histórico, otras costumbres, ideologías, otro sistema político, un mundo dominado por la tecnología, donde no se ven más los *bonds* en que paseaba Machado, en que se celebraba la incipiente urbanización, aunque fuese síntoma de una población que crecía desordenada, en que los paseos por la *rua do Ouvidor* eran sinónimo de moda y coqueteo. El distanciamiento no es solamente temporal, es incluso lingüístico. De acuerdo con Jauss, el texto siempre es recibido e interpretado diferentemente por los lectores en diferentes épocas. Ser lector implica una gran responsabilidad: llenar los espacios dejados por el escritor, atribuir sentido al texto, establecer las relaciones intertextuales, aprehender la ironía, apreciar el *efecto* del cuento, para así actualizar la obra y concretar la experiencia estética. Sabemos que el proceso de recepción ocurre de dos formas: “aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo” y “reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos” (Jauss *apud* Lima, 1979, p.46). Así, como ya lo dijimos anteriormente, los horizontes histórico y actual del lector se funden posibilitando la comprensión, el efecto y el juicio estético.

De acuerdo con Augusto Meyer, quien observó la dinámica del lector en la obra machadiana, uno de sus grandes encantos es la “*vaguidade sedutora*” que a todo momento solicita la colaboración directa del intérprete y parece coquetear con sus lectores, para, posteriormente, dejarlos, rendidos del otro lado de la puerta:

Há um fundo permanente de verdade nessa caricatura do leitor ideal que é, em essência, um colaborador, um segundo autor, a completar as sugestões do texto e a encher de ressonância os brancos da página. O leitor nunca inventa, apenas descobre, mas inserindo nessa descoberta a sua ressonância pessoal, consegue tocar nos limites da invenção. Neste sentido modesto, inventamos sempre o que descobrimos. E se não houvesse em nós uma correspondência pronta a vibrar, uma receptividade capaz de compreender e completar, como poderíamos descobrir alguma coisa? (Meyer, 1958:149-157)

Más allá del rol del lector, Antonio Candido señala la relación entre el exhibicionismo filosófico del narrador y el estado de la cultura nacional. “Poder-se-ia dizer que Machado de Assis lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico.”⁶⁶ Es sabido que Machado de Assis fue un autor bastante solicitado por el público lector de la época. Nos interesa elucidar cómo se articulan los engranajes de la recepción, por lo tanto, hay que observar el conjunto: la industria del libro en el Brasil del siglo XIX, la capacitación de los lectores, el contexto sociohistórico.

4.5 LIBROS Y LECTORES

Laurence Hallewell (2005)⁶⁷ en *O livro no Brasil*, señala diversos aspectos sobre la industria del libro en Brasil: su desarrollo en el contexto histórico, un levantamiento estadístico de librerías, las publicaciones más populares, tipos de encuadernaciones, ofreciendo también, un panorama del público lector del siglo XIX. Desde finales del siglo XVIII, Brasil quería ser un país francés. Su literatura pretendía ser francesa y los lectores querían leer literatura francesa.⁶⁸ Esto se debe al hecho de que Brasil, en el auge de su sentimiento nacionalista, responsabilizara a Portugal por el retraso nacional, identificando todo lo francés como moderno y progresista. En este contexto, llega Pierre François Plancher a Río de Janeiro, en el inicio de 1824, y en apenas tres meses recibe de D. Pedro I el título de “*Impressor Imperial*”. Las primeras impresiones eran confeccionadas por artesanos portugueses con maquinaria inglesa, por lo tanto, bastó la llegada de un “competente profissional francês das artes gráficas, para que elas fossem remodeladas à la française” (*op. cit.*, p. 142).

Francisco de Paula Brito fue el sucesor de Plancher como principal editor *carioca* y se volvió el *livreiro* preferido de la élite intelectual brasileña. Alrededor de 1840, la “*loja*” de Paula Brito era el punto de encuentro literario más prominente de la ciudad de Río –aunque no estuviese situado en el ambiente más elegante de la ciudad, como la calle del *Ouvidor* –donde se ubicaban las librerías francesas. Hallewell considera casi un milagro tanto éxito, dado que Brito

⁶⁶ Cf. “Esquema de Machado de Assis”, p. 19

⁶⁷ Laurence Hallewell, autor del primero y más completo panorama histórico de la industria editorial brasileña.

⁶⁸ Rodrigo de Avelar Breunig, en “Vosmecê assim fica cego: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis”, informa que en los 207 cuentos machadianos 30% de lo que leen los personajes es literatura francesa.

era un autodidacta, mestizo y de origen muy humilde. Casualidades aparte, es Paula Brito⁶⁹ quién le da trabajo al joven Machado de Assis y lo inicia en su carrera literaria como colaborador efectivo de la revista femenina *Marmota Fluminense*. El primer trabajo literario de Machado fue el poema “*Ela*”- publicado el 12-01-1855, a sus 16 años. En este ambiente, el autor se integra a la sociedad *Lítero-Humorística Petalógica*, haciendo amistades que perdurarán durante su existencia, con algunos de los más importantes escritores brasileños; a saber: Joaquim Manoel de Macedo,⁷⁰ Manoel Antônio de Almeida,⁷¹ José de Alencar⁷² y Gonçalves Dias.⁷³

Paula Brito fue un editor atento al naciente público lector femenino. Su primer volumen de publicaciones destinado a las mujeres fue “*A mulher do simplício*”⁷⁴ y “*A fluminense exaltada*”, de 1832. Los historiadores señalan este significativo cambio en el contexto social brasileño:

Muita coisa havia mudado no Brasil no intervalo entre a independência e a maioria de D. Pedro II. [O historiador] João Camilo de Oliveira Torres chegou a dizer que esse período testemunhou progressos sociais mais importantes que qualquer outra coisa ocorrida nos cem anos seguintes. O maior deles, no que diz respeito a publicação de livros, foi a valorização da condição da mulher, criando um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado.

⁶⁹ Cuando fallece Paula Brito, Machado de Assis lo honra con un homenaje en la crónica de 24 de diciembre de 1861 en *A Semana*: “*Mais um! Este ano há de ser contado como um obituário ilustre, onde todos, o amigo e o cidadão, podem ver inscritos mais de um nome caro ao coração e ao espírito. Longa é a lista dos que no espaço desses doze meses que estão a expirar, tem caído ao abraço tremendo daquela leviana, que não distingue os amantes, como diz o poeta. Agora é um homem que, pelas suas virtudes sociais e políticas, por sua inteligência e amor ao trabalho, havia conseguido a estima geral. Começou como impressor, como impressor morreu. Nesta modesta posição tinha em roda de si todas as simpatias. Paula Brito foi um exemplo raro e bom. Tinha fé nas suas crenças políticas, acreditava sinceramente nos resultados da aplicação delas; tolerante, não fazia injustiça aos seus adversários; sincero, nunca transigiu com eles. Era também amigo, era, sobretudo, amigo. Amava a mocidade, porque sabia que ela é a esperança da pátria, e, porque a amava estendia-lhe quanto podia a sua proteção. Em vez de morrer, deixando uma fortuna, que o podia, morreu pobre como vivera graças ao largo emprego que dava às suas rendas e ao sentimento generoso que o levava na divisão do que auferia do seu trabalho. Nestes tempos de egoísmo e cálculo, deve-se chorar a perda de homens que, como Paula Brito, sobressaem na massa comum dos homens*”.

⁷⁰ Su obra más expresiva es *A moreninha* (1844); fue la primera novela que alcanzó éxito de público y un hito en el Romanticismo brasileño.

⁷¹ *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852) fue su única novela, aunque escribió crónicas, artículos y teatro. La trama se da en la clase baja y media; poco usual para la época, en que se retrataba el ambiente aristocrático. Director de la *Tipografia Nacional* desde 1858, apadrinó a Machado de Assis.

⁷² Autor de la trilogía indianista: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874). Escribe también importantes novelas urbanas, trazando un perfil de mujer, como: *Lucíola* (1862), *Diva*, (1864) y *Senhora* (1875); además de novelas que mapearon el espacio geográfico brasileño: *O Gaúcho* (1870), *O Sertanejo* (1875) y *O tronco do ipê* (1871).

⁷³ Se desarrolló en el Indianismo y fue autor de poemas como: “*Canção do exílio*” (1843), “*II – Juca- Pirama*” (1851) y “*Os timbiras*” (1857). Por su ascendencia mestiza, la familia de Ana Amélia Ferreira rechazó su pedido de casamiento.

⁷⁴ Ésta fue la primera revista femenina del país, impresa por su viejo maestro, Plancher. Fue publicada periódicamente hasta 1846 y luego sustituida por *A Marmota*, que duró de 1849 hasta 1864, tres años después de la muerte de Paula Brito.

Sigue la cita:

Até então, o Brasil tinha seguido os costumes impostos pelos mouros a Portugal durante a Idade Média. As senhoras raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 1820 – e muito mais tarde nas províncias –, o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! (Hallewell, 2005:160)

Aún así, quedaba un largo camino por recorrer en la formación de un público lector brasileño. El primer censo del Imperio, en 1872, por ejemplo, reveló un país prácticamente sin lectores: 83,3% de la población no sabía leer, ni escribir. El empadronamiento de 1890 reveló que en todo el siglo XIX los alfabetizados no llegaron ni a un 30% de la población. En 1872, 18,6% de la población *libre* y 15,7% de la población total (incluidos los esclavos) sabía leer, mientras que sólo 16,9% de los niños en edad escolar frecuentaban las escuelas. De los casi doce millones de habitantes, doce mil frecuentaban la educación secundaria y ocho mil eran *bacharéis*.⁷⁵ En el segundo censo, el de 1890, el número de alfabetizados disminuyó, registrando que 85,2% de la población seguía analfabeta. Cuando en 1876, se divulgaron los resultados del primer censo nacional, una bomba cayó en la sociedad letrada brasileña. Hasta este momento, había un consenso entre “los hombres de las letras” de que la baja receptividad del público lector se debía “à indiferença e ao despreço geral pela literatura, assim como à concorrência desleal da produção estrangeira” (Guimarães, 2004:67), en especial la francesa. Estos datos revelaban, por el contrario, que el problema de la literatura era el analfabetismo de la nación.

Hélio de Seixas Guimarães en “Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX” presenta estas estadísticas oficiales referentes a la alfabetización en el país y las compara con Estados Unidos y Europa: 70% de la población en Inglaterra era alfabetizada, 77% de los franceses sabían leer y en Estados Unidos, 90% de la población blanca estaba alfabetizada y los escritores vivían exclusivamente de los derechos autorales de sus obras. De esta manera, Seixas registra que no hubo cambios sustanciales en el perfil o en la profusión del lector brasileño en la transición del siglo XVIII al XIX.

No obstante, la ciudad de Río de Janeiro en que vivió Machado de Assis era una excepción en Brasil y era una ciudad de lectores. Al menos de lectores posibles. Según

⁷⁵ El término portugués *bacharel* equivale a la titulación española de licenciado/a; por lo general en Derecho.

Alessandra El Far (2004), el índice de analfabetismo en Río era el menor del país, pues casi la mitad de la población era capaz de leer. En 1890, de los casi 522 mil habitantes, 270 mil eran, oficialmente, competentes para leer, de los cuales 57,9% eran hombres y 43,8%, mujeres. Cuando Machado de Assis publicó *Relíquias de Casa Velha*, en 1906, el número de lectores posibles llegaría a 400 mil.

Hélio de Seixas Guimarães investiga a fondo la obsesión con que el narrador machadiano, en el ámbito de la novela, se dirige a lectores imaginarios, defendiendo que la etapa consolidada de Machado de Assis, o sea, la posterior a 1880, se debe al descubrimiento de que, en realidad, los lectores no existen: “*os narradores passam a impressão cada vez mais aguda de que a platéia é ilusão*”. Hélio revela, progresivamente, como la relación entre el narrador machadiano y el lector se va modificando en el transcurso de sus novelas. De una “*postura agressiva*” en *Ressurreição* que busca quebrar, continuamente, las expectativas de un lector que conserva estigmas románticos, al cambio de estrategia en *A mão e a luva*, en que “*a narração assume um tom mais ligeiro e aparece despojada do clima algo sombrio do romance anterior*”. Los cambios siguen en las novelas consecutivas; en *Helena e Iaiá Garcia*, Machado parece retroceder y retomar el camino romántico, aunque, en realidad, lo está destruyendo por adentro. En *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, el lector es fustigado, exaltado y engañado por el exuberante y póstumo narrador, mientras que en *Quincas Borba*, aquél es atraído, introducido en el lugar del narrador, volviéndose una especie de cómplice.

Conforme lo dicho más arriba, Río de Janeiro era la ciudad de la excepción y de los contrastes. Aunque la ciudad crecía vertiginosamente, buscando seguir el modelo europeo, su contra-cara revelaba falencias sociales: “En el Río reformado circulaba el mundo belle-époque fascinado por Europa, avergonzado de Brasil, en particular, del Brasil pobre y negro” (Carvalho *apud* Zanetti, p. 271). La ciudad modernizada inaugura edificios relacionados a la cultura, como La Escuela de Bellas Artes (1908), El Teatro Municipal (1909) y la Biblioteca Nacional⁷⁶ (1910), copiando además de las fachadas, el gusto por lo cultural:

La ostentosa Avenida Central de Río de Janeiro, inaugurada en 1904, sepulta simbólica y materialmente en el pasado el centro colonial de la Ciudad Vieja para convertirse en metáfora y vitrina del Brasil moderno, con las imponentes fachadas a la francesa de los edificios públicos y de los destinados al comercio. (Zanetti, 2002:265)

⁷⁶ La Biblioteca Nacional do Río de Janeiro fue fundada en 29 de octubre de 1810 con el nombre de “Real Biblioteca de Río de Janeiro”. A fines de 1807, la corte portuguesa se trasladó al Brasil y con ella los fondos de la “Real Biblioteca da Ajuda”, creada por D. José I en substitución de la “Biblioteca Régia”, destruida por el terremoto de 1755.

En este movimiento de “civilización” al que se dirige la sociedad *carioca*, destacamos la opulencia de los edificios de las bibliotecas nacionales, lo que “patentiza no solo la importancia dedicada al libro sino sobre todo el rol que se le asigna como institución” (*idem*, p. 265). Aunque las bibliotecas estaban destinadas al archivo universal unido al de la propia cultura nacional, Zanetti señala que la realidad era bastante más modesta: “su funcionamiento tenía un horario reducido y era poco atractiva la oferta de materiales de lecturas” (*ibidem*, p. 266). La biblioteca operaba como una enorme fuerza persuasiva de espacio privilegiado del conocimiento, de templo del saber. Esta nueva sensación estimula la oferta de colecciones en series, que se escudaban en la autoridad de la biblioteca y en la fuerza de las empresas comerciales que podían ofrecer al público precios más accesibles. Esta proliferación en las publicaciones fomentó la concreción de un lectorado moderno “cuyas instancias de aculturación y transculturación están atravesadas por la diversidad de propuestas y luchas sobre los modos de dirigirlo, surgida de la fractura de las élites de distinto alcance, según los centros” (*op. cit.*, p.267).

Hasta esta nueva moda, impresionaba la escasez de bibliotecas residenciales, como afirmó la viajera norte americana Elizabeth Agassiz en su relato de viaje:⁷⁷ “nada impresiona tanto al extranjero como esta falta de libros en las casas brasileñas”, posteriormente substituida por el afán del coleccionista moderno. Aunque las novelas extranjeras ocuparon durante gran parte del siglo XIX el centro de las publicaciones, el desarrollo de la prensa y la necesidad de la representación de las cuestiones nacionales impulsaron a que los escritores brasileños conquistaran un lugar en el escenario literario. Esto no significó el desplazamiento de los grandes novelistas europeos, sino un panorama literario más completo y equilibrado, además de impulsar un mercado más amplio.

También en la obra de Machado de Assis se registran pocos frequentadores de bibliotecas. Apenas en el cuento “Sem olhos” de 1976, ambientada en 1850, el personaje Damasceno las frecuenta habitualmente: “velho médico que costuma ler de pé e sai de casa apenas para ir comer a uma casa de pasto da vizinhança ou ler duas horas na biblioteca pública”. En apenas otros dos cuentos, los personajes demuestran algún tipo de interés por ella, como el “lunático” José Maria, en el cuento “A outra vida” (1884) quien donó “vinte mil contos de réis” a la Biblioteca Nacional y Marcondes, joven *bacharel* del cuento “O carro nº13”, que dice: “Indo daqui para Botafogo, não há motivo nenhum que me impeça de entrar no Passeio Público ou na Biblioteca Nacional”.

⁷⁷ Cf. *Viagem ao Brasil* (1865-1866).

Como referencias a la biblioteca, encontramos a Biblioteca de Alejandría, del “Conto Alexandrino” (1884) y la biblioteca de un rey imaginario, del cuento “O dicionário” (1899). Las demás referencias aluden a bibliotecas personales, como la de Magalhães en “Felicidade pelo casamento” (1866), la biblioteca que oculta una fortuna detrás de una hilera de libros falsos en “O anjo Rafael” (1869), la biblioteca de Simão Bacamarte en “O alienista” (1882): “*a mais rica biblioteca dos domínios ultramarinos de Sua Majestade*”.

4.5.1 El poder del lector

La emergencia de un público lector, en el sentido moderno, fue fomentada inicialmente por la prensa y luego por una industria editorial. La influencia del lector se hizo sentir en la literatura a partir de las publicaciones folletinescas, paralelamente a la creciente autonomía del periódico. A medida en que empezó a articularse como un público, el lector obtiene un poder todavía no comprendido en su real dimensión. Al principio, una interferencia sutil, más bien una situación condicionante. El hábito de acompañar las publicaciones de narrativas por la imprenta fue decisivo en la aproximación entre lector y autor, sin embargo, el lector no se había convertido aún en una extensión de este narrador, participante de la selección de los recursos estéticos; es todavía, el lector de la tradición romántica.

Los escritores pasan a tener en cuenta la entidad del lector. Su status se modifica y adquiere un nuevo rol: de meros receptores, se convierten en jueces, modificadores y alteradores del proceso creador de la obra en sí, entregada al dominio público y a la posteridad. Es evidente que las bases de la sociedad, de esclavitud, pobreza y desinformación, eran más acentuadas en el resto del país que en la corte, en la cual existía un pequeño grupo de intelectuales, educados, en su mayoría en el exterior, que podrían superar, al menos, el nivel plano de la lectura en la obra machadiana. Éstos lectores podían identificar niveles de ironía, crítica social y la intertextualidad con los grandes clásicos. La obra de Machado siempre reivindicó *lectores-intérpretes*, gracias a lo cual, aún hoy, el entendimiento de su obra se va profundizando y descubriendo nuevos niveles de interpretación. Los sentidos más complejos de la obra machadiana fueron menos explorados por los lectores sincrónicos, sea por el bajo nivel de instrucción en aquel entonces, o por el horizonte de expectativas, que elucidó nuevas herramientas interpretativas al lector diacrónico, como la evolución de la teoría crítica, numerosos estudios sobre diversos aspectos de la obra de Machado de Assis y la

misma distancia histórica. La ambigüedad en el discurso de la novela *Don Casmurro* (1899), por ejemplo, expuesto por Helen Caldwell, en *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de 1960, pone en duda, por primera vez, la verdad del narrador. La autora toma las confesiones de Bento Santiago como una versión personal de sucesos dramáticos, sujetas, por lo tanto, a omisiones voluntarias o casuales, así como a deformaciones preconcebidas, muy probablemente, guiadas por el interés de una autodefensa del narrador frente su consciencia. Tras sesenta años de la publicación de esta novela, surgió una nueva interpretación posible a la eterna pregunta: ¿Finalmente, Capitu, le fue infiel o no a su marido?

Frente a la imposibilidad de respuestas concretas, lo único que podemos decir es que los autos de este proceso datan de 1900 y los lectores todavía continúan divididos. Aunque los lectores de la época no hayan percibido muchas de las ambigüedades de la obra machadiana, colaboraron a consolidar el nombre de Machado de Assis porque la obra se actualiza y canoniza a partir de la lectura. Por otro lado, pese a la distancia crítico-temporal a que está expuesto el lector diacrónico, que le facilitó la identificación de incontables artificios literarios, que van desde la estructura de la obra a las máscaras del narrador, estamos convencidos de que la obra de Machado aún nos reserva muchas sorpresas más.

En el inicio de su producción, el diálogo de Machado de Assis con su "*caro leitor*", manifestaba alusiones y referencias a su contexto sociocultural. Sin embargo, más que un simple artificio retórico, se volvió un elemento constitutivo de su narrativa: lo introdujo y lo utilizó como uno de sus pilares estructurales. Este recurso no es un lugar-común en su obra, ni un mero mecanismo con la intención de ganar espacio para las digresiones del narrador. Al principio, su narrativa reflejaba las expectativas del lector romántico, aunque ya sometidas a un proceso de evaluación irónico. Sin embargo, gradualmente, Machado transforma el lector en partícipe ficcional, estructural y estructurante de su creación literaria, reforzando la característica dialogante/ dialógica de la obra. La narrativa supera el carácter circunstancial, para ocupar un espacio formal de contrapunto y extensión del narrador, que a su vez se apropia del lector artificialmente construido para direccionar el diálogo, (independiente y sin condicionamientos) lo que no implica necesariamente una ruptura con el lector histórico (real).

En sus primeras novelas, el diálogo con el lector servía al propósito de establecer sintonía entre los interlocutores, a fin de estimular la aceptación social de la obra. En el auge del romanticismo, el lector real también poseía una función estructural, de ligar texto y contexto. Sin embargo, la función del lector machadiano evolucionó, de una interlocución fáctica, de cuño retórico social, a ser parte integrante e indispensable en la obra (o elemento

constitutivo del texto) de naturaleza estructurante. Este mecanismo refleja la complejidad en la instancia narrativa, revelada en distintas voces y conductas. En sintonía con este lector, el narrador no es coherente, entero y definido, no: representa la multiplicidad de roles y el carácter fragmentario. La progresión de la narrativa se realiza en un grado de tensión elevada o deformada, en la cual se hace indispensable la figura creada de este lector, para reforzar, contrastar, etc el discurso diluyente del narrador. El dinamismo de la ironía proporciona el surgimiento de un *narrador variable, inquieto y múltiple*, además de acentuar la característica de la obra que aglutina sus diferencias y fragmentos, su carácter dialogante. La versatilidad irónica del narrador, incita un movimiento interpretativo y relacional por parte del lector, a fin de asimilar esta ironía.

4.6 IRONÍA: COMPETENCIA DEL LECTOR

“La ironía es la última fase de la desilusión.”
Anatole France

En el marco teórico del estudio del narrador en la cuentística machadiana, la ironía es más que un elemento retórico, en realidad, es un procedimiento estilístico de construcción literaria y estructurante en la obra de Machado de Assis. La ironía machadiana fue un principio revelador en su forma de ver el mundo, cuyos efectos, asociados a la parodia o no, desestabilizan los discursos dominantes –político, científico y filosófico– de la época del autor, a punto de subvertirlos. La atmósfera irónica creada por Machado, envuelve narrador, personajes y situaciones; variable en intensidad, se transformó en la marca indeleble de la creación machadiana. No obstante, la ironía ultrapasa el nivel ficcional de la narrativa, trasciende al lector, quién la reconoce y actualiza. Al considerar la profusión de teorías que abarcan este concepto, privilegiamos aquellas que son pertinentes a la obra machadiana y su recepción. Aunque las teorías atienden a distintas necesidades de interpretación en determinado momento histórico, todas son productivas y aportan distintos enfoques y sentidos al concepto, a lo largo de la tradición literaria.

Nuestra intención no es presentar una exhaustiva evolución semántica del término que, según Muecke (1995, p. 22), se logró por acumulación de acepciones, limitándonos a contextualizarla. La palabra griega *eironeia* proviene de “simular” y, especialmente, “disimular

que se ignora algo". El irónico o simulador (*ieron*) finge ignorar aquello que conoce, por lo que asume, más bien, un carácter negativo. El primer registro del vocablo se encuentra en la *República*, de Platón. La ironía es la primera de las fórmulas utilizadas por Sócrates en su método dialéctico. La actitud auto-despreciativa que adoptaba en el trato con sus contrincantes⁷⁸ como la falsa modestia, la simulación del no saber, en realidad, era una estrategia que los confundía y los dejaba expuestos, exactamente como quería su interlocutor. Frente al desconocimiento que alegaba Sócrates, su contrincante manifestaba su opinión, dándole lugar, a partir de su lógica argumentativa, para destruirla, haciendo conciente a su interlocutor (o discípulo) de su propia ignorancia.

Si bien Aristóteles no estudia la ironía específicamente, la analiza en el interior de la teoría de las virtudes, considerándola una desviación de la verdad, una actitud extrema con respecto al equilibrio. Cicerón, a su vez, no le atribuye a la ironía la connotación negativa heredada de la acepción griega, aunque conserva el término, la vierte a "*simulatio*" o "*disimulatio*". Según él, el proceder específico del recurso irónico se refiere a las agudezas de los discursos, que pueden estar basadas en hechos (anécdota, parodia, por ejemplo) o en las palabras. Tal distinción se reconoce hoy como "ironía situacional" e "ironía verbal".

Para el retórico Quintiliano, la ironía es:

aquella (alegoría) en que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras se denomina ironía (en latín *illusio*): lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; puesto que, si hay desacuerdo entre uno de los elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa que la que dice. (*apud* Ballart, 1994:56)

Quintiliano reitera, entonces, su status de "*figura verbal*", agregándole el sentido de "*figura de pensamiento*". En todas las definiciones de ironía se instaure un juego intelectual entre apariencia y realidad que se define entre el que presume (*ieron*) y el atento interlocutor/lector.

A partir de fines del siglo XVIII y principio del XIX, la ironía asimila nuevas acepciones, que de ninguna manera excluyen las anteriores. En esta época, surge la ironía romántica⁷⁹, cuyo principal teórico fue Friedrich Schlegel (*Fragmentos*, 1797-1800). Es la literatura moderna la que inventa y descubre la ironía, sin expresarla explícitamente. Para Schlegel, la ironía es más que una figura retórica, es una actitud pensante que lo impregna todo.

⁷⁸ Cf. Platão, 1964.

⁷⁹ Para algunos críticos, la ironía romántica, como forma literaria, nace del constante apelo por parte del narrador hacia el lector. Esta visión se basa en la actitud jocosa en la cual el narrador se divierte con el juego de (des) construcción o manipulación del lector (Ferraz, 1987:38).

Su entendimiento de la condición humana como metafísicamente irónica se traduce en que el hombre, ser finito, trata de comprender una realidad que lo trasciende, acaso “¿no se ha formado este mundo infinito por medio del entendimiento partiendo de la incomprendibilidad y del caos?” (Schlegel apud Onetto, 2003). Esta brevísima recapitulación histórica indica que la ironía es un tropo muy antiguo, polémico y apto a múltiples interpretaciones.

Linda Hutcheon en “Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática” (1981) señala tres instancias fundamentales sobre la ironía en situación comunicativa. La primera se refiere a la complejidad de la intencionalidad del que enuncia, la segunda cuestión es sobre la competencia del lector y la tercera, la polaridad manipuladora del autor. Si la ironía escapa a la comprensión del lector, el texto será leído como cualquier otro. Para que esto no suceda, se exige una triple competencia por parte del lector: lingüística, genérica e ideológica. Según la autora, la competencia lingüística juega un papel fundamental en el caso de la ironía, en el cual el lector debe descifrar lo que está implícito.

La competencia genérica prevé, por parte del lector, el conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, el patrimonio institucionalizado de la lengua y literatura. La última, y más compleja, es la competencia ideológica que estaría vinculada a cierto elitismo del discurso irónico-paródico y que transmite la sensación de exclusión del lector que no puede seguir el juego paródico, y, por lo tanto, no puede decodificar en el texto la ironía. La ironía existe virtualmente en el texto y se actualiza cuando el lector, competente lingüísticamente y con formación adecuada, logra comprenderla. De esta forma, se garantizaría su inclusión en el sistema.

En el año 2000, la autora reelabora estas afirmaciones en *Teoria e Política da Ironia*. Contrariando los estudios tradicionales, de cuño taxonómico, Linda Hutcheon no considera la ironía sencillamente un instrumento retórico estático, al estilo de Quintiliano –cuando de la emisión de un enunciado se da a entender, de forma intencional, su opuesto–, sino como algo que sucede en el interior del discurso: una estrategia discursiva. Al enfatizar las dimensiones sociales e interactivas del funcionamiento de la ironía, la autora pone en evidencia su naturaleza transideológica, ya que ésta “funciona táticamente a serviço de uma gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (Hutcheon: 2000, 26-7). Es por ello que la ironía no debe ser analizada aislada de su contexto (textual e intertextual) de atribución.

Al partir de este presupuesto, Hutcheon define la escena de la ironía como política y social, de modo que sus análisis se vuelven hacia “as relações dinâmicas e plurais entre o texto

ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador, e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (*ibidem*, p. 27).

Desde esta perspectiva, la autora se opone a la teoría de Wayne Booth, objetándole el simplificar el funcionamiento de la ironía, pues atribuir al interpretador la tarea de rescatar el sentido “real” (en este caso, irónico), subyacente a lo declarado, es limitarla, como si su función se limitara al develamiento de un sentido oculto que se realiza conforme la competencia del interpretador. Para Hutcheon, lo esencial a destacar es el “*caráter inclusivo e relacional da ironia*”:

O “sentido irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito: ele é sempre diferente – o “outro do” dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de um 'significante: um significado' e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação do sentido irônico (Hutcheon, 2000:30).

La ambigüedad de la ironía se ve, entonces, en la superposición estructural de contextos semánticos que infiere un significante y dos significados. Según la perspectiva de la autora, la ironía se convierte en una estrategia que vincula concomitantemente significados “*ditos e não ditos*” y personas creadoras de significados. Así, antes que sustituir el uno por el otro, como prevé el modelo tradicional, perifrástico— se despliega “uma percepção alternada e concomitante de significados plurais e diferentes” (*idem*, p. 102). De este modo, a partir de la conjunción de conceptos que, si bien son diferentes, no son de todo opuestos; se origina algo nuevo.

De esta forma, concluimos que Hutcheon, encarrila por un camino contrario al de los estudios convencionales sobre la ironía —que la comprende, muchas veces, como un instrumento retórico estático—, considerándola un fenómeno que se da en el interior del discurso. Esta concepción, que tiene en cuenta el marco político de la ironía, sostiene y fundamenta la idea de que ésta no puede ser analizada aislada “dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de atribuição” (*ibidem*, p. 36). Con respecto a los referidos contextos, la autora incluye bajo tal denominación las llamadas comunidades discursivas o “normas e crenças que constituem a compreensão anterior que trazemos à elocução” y lo que alega ser el “ambiente mais especificamente circunstancial, textual e intertextual da passagem em questão” (*idem*, p. 205-6).

Este ambiente circunstancial, que se identifica con el concepto de contexto presentado por la teoría comunicativa de Jakobson (1975:122), es de naturaleza social y física. El contexto textual es aquel que proporciona el encuadramiento para la atribución de la ironía; trátase de la obra como un todo, mientras que el contexto intertextual se refiere a “todas as outras elocuções relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução e questão” (Hutcheon, 2000:207).

En este último contexto, introduce la definición de parodia, interpretada como el mecanismo que actúa, en el nivel textual, de forma análoga a la ironía en el nivel semántico, es decir, de la misma forma que la ironía se rehúsa a la univocidad semántica, la parodia se rehúsa a la unitextualidad estructural. Si bien la parodia es uno de los mecanismos textuales que se inserta en el ámbito de la intertextualidad, produciendo una deformación en el texto parodiado y se vale frecuentemente de la ironía como estrategia discursiva, ambas son estrategias evaluativas que exigen el ejercicio de la interpretación.

4.6.1 La ironía machadiana

Linda Hutcheon, en *Teoria e Política da Ironia*, afirma que ironía e interpretación son dos conceptos que no pueden estar desvinculados: “A ironia não é ironia até que seja interpretada como tal pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia, alguém faz a ironia “acontecer” (op. cit., p. 22) En relación a Machado, esta teoría se aplica desde la perspectiva que su narrador demanda la participación del lector. Por ejemplo, en la crónica de 26 de febrero de 1893, publicada por Machado en *A Semana*, la ironía del narrador se concreta cuando el lector comprende que en el fragmento seleccionado, la situación descripta significa exactamente lo contrario:

O que mais me encanta na humanidade é a perfeição. Há um imenso conflito de lealdades debaixo do sol. O concerto de louvores entre os homens pode dizer-se que é já música clássica. A maledicência, que foi antigamente uma das pestes da Terra, serve hoje de assunto a comédias fósseis, a romances arcaicos. A dedicação, a generosidade, a justiça, a fidelidade, a bondade, andam a rodo, como aquelas moedas de ouro com que o herói de Voltaire viu os meninos brincarem nas ruas de El-Dorado.

Si el lector puede interpretar que la perfección no es una realidad de la humanidad, que los adjetivos usados por Machado (*a dedicação, a generosidade, a justiça, a fidelidade, a*

bondade), significan precisamente lo opuesto, porque sabe y ve a diario crímenes, estafas, infidelidades, injusticias, entonces la ironía se concreta. Y es lo que va a probar el narrador contando otros casos de la *perfecta armonía* social, instaurando así la ironía al substituir el estado real (presente) por una situación ideal (ausente). Además, hay otro nivel de lectura interpretativa que corresponde a la relación intertextual con *Candido*, de Voltaire, que también se convierte en una herramienta irónica, pues la idealización sugerida por Machado asociada al “mejor de los mundos posibles”, fue cantada por el Dr. Pangloss, quien afirma repetidamente: “*tout est au mieux*” (todo sucede para bien) y que vive en “*le meilleur des mondes possibles*”, lo que torna clara la opción por la interpretación irónica. De esta introducción, el narrador, siguiendo este estilo, denuncia una serie de injusticias y aberraciones sociales, en un movimiento que oscila entre lo universal y lo local:

A paz aí está, completa, universal, perene. Vede que magnífico espetáculo deu ela a todos os municípios do estado mineiro, fazendo uma eleição tranqüila, sem as ruins paixões que corrompem os melhores sentimentos deste mundo.

Machado se refiere a una serie de sucesos políticos⁸⁰ que culminaron en manifestaciones violentas de los jacobinos *mineiros*⁸¹ por la defensa de la República como un ejemplo de paz, un *magnífico espetáculo* “sem as ruins paixões”, cuando todos sabemos que una confrontación de esta naturaleza genera odio y otros sentimientos extremos. Sin embargo, el narrador irónico está decidido a seguir su descripción de la perfección humana:

Mas a perfeição maior, a perfeição máxima, é a de que nos deu notícia esta semana o cabo submarino. O grão-turco, por ocasião do jubileu do papa, escreveu-lhe uma carta autografada de felicitações acompanhada de presentes de alta valia. Não se pode dizer que sejam cortesias temporais. O papa já não governa, como o sultão da Turquia. A fineza é o chefe espiritual, tão espiritual como o jubileu. Já cismáticos e heréticos tinham feito a mesma coisa; faltava o grão-turco, e já não falta. Alá cumprimentou o Senhor, Maomé a Cristo. Tudo o que era contraste, fez-se harmonia, o oposto ajustou-se ao oposto. *Ondas e ondas de sangue custou o conflito de dois livros. A cruz e o crescente levaram atrás de si milhares e milhares de homens. Houve cóleras grandes.* [subrayado nuestro]

En esta instancia, el narrador sobrepasa el límite de la ironía, es mordaz. Hace nítida referencia a una de las guerras más cruentas de todos los tiempos: entre moros y cristianos,

⁸⁰ Los voluntarios mineros que se unieron a los batallones patrióticos de Benjamim Constant trataron de tomar la ciudad de Niterói el 9 de febrero de 1893. A partir de esto se generó un violento conflicto armado que cesó apenas en 1899 (Costa, 2006:7-27).

⁸¹ Oriundo de Minas Gerais.

que costó “*Ondas e ondas de sangue*” por el conflicto entre dos libros: la Biblia y el Corán, sagrados, respectivamente, para el catolicismo e islamismo. Todo fue atenuado por los valiosos regalos que recibió el papa, cuando la tradición cristiana del Jubileo el evangelista Lucas le transmite en nombre del Señor un mensaje a los pobres, una promesa de libertad y esperanza para los pobre y oprimidos. El narrador alude a toda la situación histórica y a la actualidad, sugiriendo que todos tienen un precio y venden sus ideales. El mensaje irónico se articula en el desafío que lanza al lector: encontrar la bondad, la justicia, la fidelidad y la generosidad que afirma dominar el mundo en las situaciones que presentó. En la crónica de 19 de julio de 1888, de la serie “Bons Dias!” el blanco de la ironía machadiana es la Cámara, tema tratado frecuentemente por él dentro de la esfera política:

Sejamos justos. A Câmara, não fazendo sessão aos sábados, obedece a um alto fim político: – imitar a Câmara dos Comuns ingleses, que nesse dia também repousa. Deste modo, aproxima-nos da Inglaterra, berço das liberdades parlamentares, como dizia um mestre que tive e que me ensinou as poucas idéias com que vou acudindo as misérias da vida. Dele é que herdei *a espada rutilante da justiça*, – o *timeo Danaos*, – o *devolvo-lhe intacta a injúria*, e outros *vinténs* mais ou menos magros.

En el ámbito político, el narrador critica irónicamente algunos de los vicios del pueblo brasileño, como la pereza de los políticos que no trabajan los sábados, a la vez que los excusa, reafirmando la nobleza de su gesto que se aproximaría así a la cámara inglesa, que también reposa este día. Quizá sea esta la única similitud entre ambas. Crítica también otro tema que no es menor: la imitación ciega de los brasileños, que deseosos de adquirir un *status* mediante la implantación de las prácticas europeas, lejos de aproximarse de Inglaterra, “*berço das liberdades parlamentares*”, lo que practican realmente son largos discursos retóricos, vacíos ideológicamente y poblados de expresiones resplandecientes como “*a espada rutilante da justiça*” que valen pocos “*vinténs*”. Esta crítica de Machado hacia tales costumbres brasileñas se traduce en un procedimiento irónico

La obra machadiana ataca ferozmente los valores y costumbres de la sociedad brasileña, pero sin acudir jamás a la necesidad de articular directamente esta crítica. A partir de una ironía mordaz, la intención evaluativa se comunica al lector, sin que Machado lo haya predicado, ni siquiera enunciado. En el otro extremo, se encuentra la sonrisa de reconocimiento del lector, que percibe el juego paródico: crítico y lúdico.

El cuento “O segredo de Augusta” se inicia explicitando algunas de las actividades triviales de la alta sociedad carioca: las compras:

Neste ponto Augusta [...] servia aos interesses de alguns mercadores, que entendem ser uma desonra abater alguma coisa no preço de suas mercadorias. O fornecedor de fazendas de Augusta, quando falava a este respeito, costumava dizer-lhe:

— Pedir um preço e dar a fazenda por outro preço menor é confessar que havia intenção de esbulhar o freguês. *O fornecedor preferia fazer a coisa sem a confissão.* [subrayado nuestro]

La ironía es evidente en la última frase del narrador, que alude a los precios abusivos y al engaño hacia el consumidor, sin embargo, destaca una actitud típicamente burguesa: las señoras de alta sociedad no piden descuentos en lo que compran, esta actitud no condice con su posición social; pagan el precio, y cuanto más caro, más superiores y más bien vestidas se sentirán. La apariencia en la vida social era muy importante, veamos la tensión que el narrador instaura entre apariencia y esencia:

Os leitores ficarão conhecendo esta nova personagem [Carlota] com a simples indicação de que era um segundo volume de Augusta; bela, como ela; elegante, como ela; vaidosa, como ela. Tudo isto quer dizer que eram ambas as mais afáveis inimigas que podem haver neste mundo. [subrayado nuestro]

La expresión “*afáveis inimigas*” caracteriza la ambigüedad irónica, conciliando sentidos opuestos. El narrador reincide en esta actitud al presentar el marido de Augusta: “Vasconcelos era um homem de quarenta anos, bem-apeado, dotado de um maravilhoso par de suíças grisalhas, que lhe davam um ar de diplomata, coisa de que estava afastado umas boas cem léguas” (*op. cit.*, p. 82). Pese a la apariencia de diplomático, el comportamiento de Vasconcelos no era digno del cargo, pues era aficionado a la bohemia, no trabajaba y su única ocupación era despilfarrar la herencia recibida. La pérdida de la fortuna en amantes y fiestas, lo lleva a buscar un enlace matrimonial de la hija de quince años con un amigo en mejor posición. Machado ironiza brutalmente esta forma de ser burguesa, acaparando varias temáticas propias al siglo XIX: el adulterio, el matrimonio por interés y como salvación de una casta, la aversión burguesa por el trabajo, el ser versus el parecer, pues esta familia *parece* rica, *parece* feliz y su realidad es otra. Así, la ironía machadiana cumple la función de intencionalmente debilitar los planos social y literario, valiéndose del carácter contestatario y subversivo de la ironía.

Conforme la apreciación de algunos críticos machadianos, la ironía se relaciona al paradigma social. Es el caso de Massaud Moisés que en *Machado de Assis: ficção e utopia* (2001) le dedica un capítulo especial a la ironía de los cuentos machadianos:

O resultado é uma comédia humana carioca nos seus momentos mais característicos. Desenhada, porém dum tal modo que nela se contemplam os *paradigmas da sociedade burguesa da época*. E não só: na sondagem do cidadão miúdo, por vezes suburbano, Machado surpreende arquétipos universais, como se o Rio de Janeiro do seu tempo fosse o microcosmos onde se espelhava o ser humano de outras paragens e outros tempos. *E tudo com o fino humor e a sutil ironia que constituíram as forças motrizes da sua cosmovisão*. (Massaud, 2001:119) [subrayado nuestro]

Para el autor Ivan Teixeira, en *Apresentação de Machado de Assis* (1988), la ironía es el elemento constitutivo del humor:

Contra o humor não há argumentos. Através dele, Machado de Assis reescreve a Bíblia, altera a filosofia oriental, corrige a ciência, atribui poder humano às aranhas, faz os mortos falarem, transforma mendigos em reis, inocenta vagabundos e incrimina poderosos. (*op. cit.*, p. 78).

De acuerdo con este autor, la función del humor es alterar, corregir, regresar cada cosa a su debido lugar, sin embargo, esta también es la función de la prosa irónica. El ironista es un individuo con sed de justicia, que a través de la ironía denuncia lo que está errado, acorde a su visión de mundo. Por lo tanto, la función crítica de la ironía se incluye en la del humor, aunque haya diferencias en la forma de efectuar la crítica: mientras el humor concilia, la ironía opone. Según el autor, el humor machadiano se funde con el pesimismo, y quizá “essa talvez seja a melhor definição de ironia a que podemos chegar: humor acrescido de pessimismo” (*idem*, p. 78). Por lo que se concluye que, en la obra machadiana, la ironía cumple también un efecto de crítica cultural.

5 EL NARRADOR

“Quien habla (en el relato), no es quien escribe
(en la vida) y quien escribe, no es quien existe.”
Roland Barthes (1972)

El término narrador deriva del vocablo latino “*narro*” que significa “dar a conocer”, “tornar conocido”, el cual proviene del adjetivo “*gnarus*”, que significa “sabedor”, “que conoce”, por lo tanto, el narrador forma parte de la instancia de la narrativa que transmite un conocimiento, un saber. La narratología es la disciplina que se ocupa del estudio del discurso narrativo y de la narratividad, en sus aspectos formales, técnicos y estructurales, constituyéndose en un amplio campo de conocimiento que integra cualquier género narrativo. Aunque tiene una larga tradición anterior, los mayores avances en el campo de la narratología se deben al estructuralismo, que considera los textos narrativos como medios, regidos por reglas, en las cuales los seres humanos re(crean) su universo.

Segundo Gerald Prince (1994), de la misma manera que el lingüista pretende establecer una gramática descriptiva de la lengua, el narratologista tiene como objetivo describir el funcionamiento de la narrativa y demostrar sus mecanismos. El primero a proponer esta nomenclatura fue Tzvetan Todorov,⁸² en 1969, a fin de designar la ciencia del relato. Según el autor, un texto narrativo es aquel que representa una sucesión de acciones en el tiempo. Todorov define la secuencia narrativa prototípica en cinco proposiciones, siendo la primera una *situación inicial*, que presenta un espacio y un tiempo determinados, los personajes y los antecedentes de los que surge la acción; seguida de un *nudo* o *complicación*, que consiste en una progresión ascendente de incidentes y episodios que complican la acción y mantienen la intriga del relato. Las *reacciones* o *evaluación*, es la tercera proposición, en que los sucesos pueden ser valorados por el narrador o por otros personajes; el *desenlace*, que introduce el cambio de situación y la resolución del conflicto y la *situación final*, que muestra el nuevo estado que resulta de las acciones sucedidas.

Paralelamente a la problemática que involucra el universo narratológico, se ve afectada también la figura del narrador, objeto de estudio de diversos teóricos, que asume

⁸² Los trabajos en que se inspira Todorov para formular esta teoría están desigualmente repartidos en el tiempo y no sostienen vínculos entre sí, al menos hasta recientemente. Estas teorías narratológicas abordan el estudio de los textos narrativos desde distintas perspectivas: destacan los estudios estructurales de relatos literarios iniciados con los formalistas rusos (Vladimir Propp – 1928), seguidos por la escuela francesa (A. J. Greimas – 1966 y Gérard Genette – 1983), el análisis del relato conversacional llevado a cabo por William Labov (1972) y los trabajos que desde la psicolingüística conciben la narración como un tipo de estructura mental y un mecanismo de procesamiento (Walter Kintsch y Teun A. Van Dijk – 1978, M. Fayol – 1985). Cf. *Diccionario de Términos Clave – Centro Virtual Cervantes*.

múltiples roles y funciones, por lo que abarca una infinidad de definiciones: la expresión de un *yo* exterior, el narrador dios, que todo conoce, el que elige qué contarnos, una figura alejada, el narrador cámara, el narrador personaje, el intra/extra/homo/heterodiegético, el intruso, el que habla con el lector, el objetivo, un ser de papel y hasta un narrador difunto, como lo es, entre otros casos, en *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

El narrador es lo más importante en cualquier narrativa: es él quien comanda el juego, quien guía el lector por el enmarañado de hilos que tejen el texto, quien controla la progresión del texto, revelando los enigmas de la narración en la primera línea, paulatinamente o solamente al final; lo cierto es que contra él, nada podemos. El narrador machadiano, diferentemente al de Flaubert, quien prefería mantenerlo lo más oculto posible, *llama la atención sobre sí* en cada oportunidad, sea por la *constante convocatoria* hacia el lector, con la intención de hacerlo participar, sea por sus *intromisiones en la narrativa*, a fin de molestarlo: tales artificios permiten que ambos, lector y narrador, recorran un mundo de ambigüedades, piérdanse en devaneos y digresiones, tornándose cómplices. De esta forma, el narrador machadiano entabla un diálogo íntimo con el lector, gracias al cual se siente cómodo para criticarlo y *manipularlo*, poniendo en escena su saber del mundo y su competencia en la ironía. En este proceso, cuando el narrador machadiano, califica al lector de curioso, impertinente, conspicuo, grave y superficial; éste se convierte en el espejo del narrador, refractando, cada vez, su nueva imagen.

Me propongo construir un análisis interpretativo de la compleja relación entre narrador y lector en la obra machadiana, identificando las innumerables máscaras que asume y estrategias que adopta para instaurar, por ejemplo, la ambigüedad textual y la ironía, que lo terminan por caracterizar como un *narrador proteico*. Para este objetivo, se hace necesario retomar presupuestos teóricos entre los cuales, nos servirán de referencia, Gérard Genette, Roland Barthes, Georg Lukács, Tzvetan Todorov y Mieke Bal.

5.1 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN: TRABAJO DEL NARRADOR

“El relato sin narrador, el enunciado sin enunciación,
me parecen puras quimeras y, como tales, ‘infalsificables’.”
Genette (1983:70)

A través de la selección de elementos narrativos significativos y de la recuperación del criterio metodológico de expresivos teóricos, tratamos de componer algunos aspectos pertinentes a la narratología, concentrándonos en la figura del narrador. El lingüista Todorov,

en “Las Categorías del Relato Literario” (1966), sostiene que el narrador es el sujeto de la enunciación que dispone de ciertas descripciones antes que de otras. Es quien nos hace ver las acciones por los ojos de tal o cual personaje, o por los suyos, sin que para ello necesite aparecer en escena, optando por contarnos peripecias por medio de diálogos de dos personajes o mediante una descripción objetiva. El autor reflexiona sobre la ambigüedad que circunda la figura del narrador: “tantas informaciones deberían permitirnos captarlo con precisión, pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera” (*op. cit.*, p. 30).

Lo que nos cuenta el narrador se refleja directamente en el lector, que va construyendo sus impresiones y conclusiones respecto de la trama y de los personajes involucrados en la historia. La apreciación de cada parte de la historia comporta una apreciación moral, según Todorov, y la ausencia de una significación representa una toma de posición igualmente significativa. En este caso, Todorov llama la atención sobre los silencios del narrador, pues lo no dicho puede ser más significativo que lo dicho y exige un mayor esfuerzo interpretativo por parte del lector. Nuestras apreciaciones iniciales sobre la historia o los personajes, si son atractivos o no, si son seres dotados o no de moral, no se relacionan con la lógica interna del libro, sino con un código de principios y reacciones psicológicas que son comunes a lector y narrador. De esta forma, habría una aproximación entre ambas entidades, por esto, Todorov distingue dos interpretaciones morales de carácter totalmente distintos: la del interior del libro y otra que dan los lectores sin cuidar la lógica de la obra.

Por otra parte, Roland Barthes,⁸³ en *Análisis estructural de los relatos* (1972), retoma las tres definiciones clásicas de narrador, para, a continuación, rechazarlas. Según el autor, estas categorizaciones del narrador son molestas porque consideran el narrador y los personajes como si fueran “vivos” –indefectible fuerza del mito literario que instaura el relato–; además, destaca que el relato no se determina originalmente en su nivel referencial. La primera definición dice que el relato es transmitido por una persona real –el autor– que mezcla el arte y la personalidad del individuo en una expresión del *yo* exterior. La segunda concepción hace del narrador “una suerte de conciencia total” que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios: es interior porque sabe todo lo que pasa con sus personajes y exterior, puesto que jamás se identifica más con uno que con otro. La tercera, oriunda de

⁸³ Su punto de vista se apoya en la metodología de la lingüística que aporta al análisis de los relatos un concepto decisivo: el nivel de descripción. El autor establece una comparación entre ambas áreas: así como una frase puede ser descrita lingüísticamente a nivel fonético, fonológico, gramatical, contextual, y estos niveles se van integrando en perspectivas jerárquicas que generan significación a medida que se integran, también los relatos pueden ser analizados según unidades segmentadas que se integrarán en otra unidad, de jerarquía superior, que es el sentido.

observaciones de Henry James y Sartre, señala que el narrador debe limitar su relato a lo que conocen los personajes, como si cada uno fuera emisor del texto. Barthes considera que el narrador y los personajes son seres con existencia textual, seres de papel. Por esto, el autor considera que el relato no tiene la función de “representar”, sino de montar un espectáculo. El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede dominarnos al leer una novela no es la de una “visión”, la de un sentido, es sensorial.

Lo que sucede en el relato no es, desde el punto de vista referencial, literalmente nada; “lo que pasa”, es sólo una manifestación del lenguaje. Barthes va más allá de la función representacional del arte, pues considera que escribir ya no es *contar*, sino decir *que se cuenta* y remitir todo el referente a este acto de elocución. Retomando la forma platónica, el autor confronta *logos*, lo que se dice, a *lexis*, la forma de decir, para afirmar que la literatura no sería ya, en gran parte, descriptiva, sino transitiva, esforzándose por lograr en la palabra un presente tan puro que todo discurso se identifica con el acto que lo crea. Para cerrar, interesa destacar que Barthes considera que en la literatura se pueden encontrar otras fuentes de significado y relevancia, puesto que el significado no está dado por el autor, éste debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual.

A partir de 1972, la obra de Gérard Genette, *Figuras III*,⁸⁴ que se había volcado al estudio de las estructuras y técnicas narrativas, sentó bases sobre las cuales se han desarrollado ampliamente nuevas teorías en todo el mundo. Tras una década de reflexiones, Genette publica el *Nuevo Discurso del Relato* (1983), con el fin de proponer una relectura crítica de su método, complementando o refutando los resultados de importantes investigadores de la narratología. Con el objetivo de actualizar la información pertinente al análisis del narrador, ambos libros nos servirán de apoyo. En la introducción de *Discurso de la Narrativa*, Gérard Genette se refiere a la ambigüedad inherente al concepto de *narrativa*, por lo cual distingue tres perspectivas del término.

La primera es un “enunciado narrativo” que corresponde al discurso oral o escrito, en la segunda, se entiende por narrativa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que constituyen el objeto de este discurso y sus relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, y la tercera, puede ser definida como el “acto de narrar tomado en sí mismo”, es decir “un acontecimiento”: no aquello que se cuenta, sino aquel en que alguien cuenta algo. Siendo la narrativa la enunciación de un discurso que relata acontecimientos o acciones, para definirla, se hace necesario tener en cuenta la historia que cuenta y el discurso narrativo que la

⁸⁴ El capítulo a que me remito en el análisis que sigue es *Discurso de la Narrativa*, cuyo título original es “Discours du récit”.

enuncia. Por ello, Genette define historia como el conjunto de acontecimientos que se cuentan, relato, el discurso, oral o escrito, que la cuenta y la narración, el acto ficticio que produce este discurso, es decir, el hecho en sí de contar. En síntesis, el concepto de historia corresponde al contenido narrativo, narrativa, al significante o discurso o enunciado y narración a la simbiosis entre el acto de producir la narrativa y el contexto. La preocupación de Genette en dar distintos nombres a los distintos aspectos del texto narrativo denota el enfoque estructural que el teórico dispensa al estudio de la narrativa. Para el autor, “Discours du récit” reposa sobre el supuesto de esta instancia enunciativa que es la narración, con su narrador y su receptor, ficticios o no, representados o no, silenciosos o parlantes, están “siempre presentes en lo que para mí es, me temo, un acto de comunicación” (Genette, 1983:69).

Tal cual Todorov, Genette distingue grados de complejidad en la historia: nudo, peripecia, reconocimiento y desenlace, además sugiere “dejar su elección a los géneros, las épocas y los públicos” (*op. cit.*, p. 17). Toda historia se desarrolla en el eje del tiempo – espacio y cada relato posee su propia duración que es perfectamente mensurable. Sin embargo, el autor señala que, a veces, la historia avanza, retrocediendo. No toda descripción supone una pausa, pero “por otro lado, ciertas pausas son, más bien reflexivas, extradiegéticas y del orden del comentario y la reflexión, más que de la narración” (*op. cit.*, p. 27). Lo seguro es que su presencia modifica el ritmo narrativo. Al contrario de lo que sostienen autores que se ocupan de la problemática de la representación, como Barthes y Auerbach, Genette sostiene, al igual que Lukács,⁸⁵ que no toda descripción genera un efecto de realidad y, recíprocamente, no todo efecto de realidad es descriptivo (*op. cit.*, p. 35).

Mieke Bal, en *Teoría de la Narrativa* (1998), busca darle mayor concreción a la noción de narrador y recupera la discusión sobre la descripción. La autora refiere un concepto compuesto de narrador: “el “yo” visible y ficticio que interfiere en su narración tanto como le place, o que incluso participa como personaje en la acción, no es más que una versión específica del narrador, una de sus múltiples posibilidades de manifestación.”, y lo reformula, bajo la teoría lingüística, a fin de evitar confusiones como: “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto” (*idem*, p. 67). La autora disocia el narrador de la focalización, pues considera que si la focalización formara parte de la narración, “habremos

⁸⁵ Ver los estudios de Georg Lukács “¿Narrar o describir?” (1936) y “Prólogo a Balzac y el realismo francés” (1966); el de Roland Barthes, “Efecto de lo real”; y de Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), de los cuales trabajamos algunos aspectos en el tercer capítulo.

dejado de hacer una distinción entre los modelos lingüísticos –textuales–, y el propósito –el objeto– de su actividad” (*ibidem*. p. 68).

Bal afirma que durante el acto de narrar, el narrador puede optar por la primera o tercera persona, sin embargo, considera que en cualquiera de los casos ambas se refieren a un “yo”, pues el discurso narrativo está siempre precedido por “Yo narro:” Además, el uso del lenguaje implica la existencia de un locutor que lo articule, por lo que será, forzosamente un “yo”. Con respecto a su lugar en la narrativa, la autora categoriza dos tipos de narrador: un “narrador externo” y un “narrador personaje”, conforme se sitúen adentro o afuera de la historia. La autora considera aún, que aunque parezca que los pasajes descriptivos son de importancia secundaria en los textos narrativos, “son, de hecho, necesarios tanto lógicamente como prácticamente” y, según ella, cumplen las funciones de delimitación y motivación; posteriormente las subdivide en seis clases: descripción referencial/enciclopédica, retórica-referencial, metonimia metafórica, metáfora sistematizada, metáfora metonímica y la serie de metáforas.

5.1.2 La narración y la representación

Para Genette, el problema de la distancia se remonta a Platón, tratado en el tercer libro de la *República*. El filósofo habría diferenciado el modo narrativo en que “el poeta habla en su nombre, sin buscar hacernos creer que es otro el que habla”–lo que Platón habría llamado de “narrativa pura” o diégesis– de aquel que “se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla” –la imitación o *mimesis*. Según Genette, Aristóteles consideraba tanto la “narrativa pura” como la narrativa del habla de los personajes como variedades de la *mimesis*, atenuando un poco esta oposición platónica, que sería, posteriormente, retomada por Henry James y sus seguidores.

En el ensayo “El arte de la novela”, Henry James presenta una concepción realista de arte y afirma que la condición *sine qua non* de la novela es representar la vida, a través de la impresión personal y directa, siendo que su valor se mide acorde a la intensidad expresiva de esta impresión. Para el escritor, la forma, en la novela, está subordinada a la realidad. “*el principio y el fin*” (*ídem*, p. 19) del arte del novelista se concentraría en su capacidad de transmitir la impresión de la realidad y la ilusión de la vida, que una obra adquiere al ser ilustrativa. El receptor, a la vez, tendría la sensación de estar tocando la verdad, excepto que

perciba los mecanismos de funcionamiento de la obra rompiéndose así, el encanto de la ilusión y el efecto realista. Wayne Booth se manifiesta sobre el problema de la distancia en “A retórica da ficção”, en que analiza las teorías basadas en la estética realista y aplica las ideas de Henry James como regla general a todas las obras, mostrando la diferencia entre el contar (*telling*) y mostrar (*showing*).

Para Booth, cada manera de narrar ejerce funciones específicas: tema, estructura y técnica a ser usadas en determinada obra literaria dependen de las nociones de finalidad, función y efecto a ser causado en el receptor. Por esto, cada obra exigiría un patrón diferente, lo que demuestra la arbitrariedad de la división contar *versus* mostrar cuando se elige una como procedimiento superior. Genette está de acuerdo con la lectura de Booth y agrega que la noción de mostrar es ilusoria, pues ninguna narración puede mostrar o imitar la historia que cuenta, una vez que ésta es ficticia y no tiene vida propia fuera del texto, no pasa de un “fato de linguagem”.

Así, Genette propone la sustitución de las nociones de contar por “*narrativa de acontecimientos*” y de mostrar por “*narrativa de habla*” (*op. cit.*, p. 160). Wayne Booth afirma aún que si el *mostrar* alcanza efectos significativos, como la aproximación del receptor con el texto, con los personajes y sus acciones, bien como la ilusión de la neutralidad y de que la historia es *real*; el *contar* puede abandonar la pretendida neutralidad a favor de una ficcionalidad asumida. Por esto, podría instituirse la aproximación entre lector y narrador, lo que puede parecer tan atractivo para el receptor cuanto la ilusión de la realidad, en función del carácter dramatizado que, incluso un narrador heterodiegético puede asumir; en este caso, atribuyéndose aires de personaje que aumentarían el compromiso emocional del lector.

La narrativa transmite un mensaje, que está inserto en un intervalo de tiempo, a través de un código comprensible al receptor. Parte de un determinado punto y se encamina progresivamente al cierre. Ficticio o no, el mundo en que se desarrolla la narrativa, siempre es concebido como real, por ello, provisto de organicidad y lógica internas. Según Genette, la ficción consiste en esta simulación que Aristóteles llamaba mimesis. En la ficción, esta situación narrativa real es falsa, (o simulada, en la mejor traducción del griego *mimesis*) “por lo que son perfectamente indisociables” (Genette, 1983:13).

Precisamente por ello, el autor considera que diégese no es la historia, sino el universo en que ocurre. Se remite a la teoría platónica de los modos de representación en la que se opone a la mimesis de la representación dramática. Es el relato puro, sin diálogo. La historia corresponde a un encadenamiento de acciones, es el paso de un estado anterior a uno posterior porque hay, necesariamente, transformación. Si la obra de arte es un reflejo de la sociedad o

no, depende de cómo uno comprende la ficción. El autor finaliza su reflexión considerando que “un relato de ficción está ficticiamente elaborado por su narrador y efectivamente por su autor (real); entre ambos, no trabaja nadie y cualquier tipo de resultado textual debe atribuirse a uno u otro, según el plan adoptado” (Genette, 1983:96).

5.2 LA TIPOLOGÍA DEL NARRADOR

Para Genette, el narrador es la voz que enuncia el texto, el que cuenta la historia. Esta entidad ficticia es creada por el autor, a fin de ser el emisor del discurso, por lo que no puede ser confundido con él. El autor pertenece al mundo empírico, mientras que el narrador, así como el narratario y los personajes, son seres virtuales, cuya existencia se restringe al texto. En este punto, Genette coincide con Barthes, quien afirma que el narrador es un sujeto con existencia textual, así como los personajes, que son seres de papel. Diversos teóricos han elaborado una tipología de narrador, ocupándose de clasificar quién cuenta la historia y bajo qué perspectivas. Gérard Genette, en el “Discurso del relato” denomina *voz* el aspecto de la acción verbal, relacionándola a la enunciación, que se refiere al sujeto involucrado en la actividad narrativa.

De acuerdo con Genette, la clasificación de los narradores a partir de las categorías gramaticales de primera y tercera persona, conforme las categoriza Dorrit Cohn (1981 *apud* Genette, 1972) es inadecuada, pues el narrador siempre está presente en la narrativa como cualquier sujeto de enunciación en su enunciado, puede intervenir en cualquier momento, por lo que para Genette, “*toda narración es, por definición, en primera persona*”. Además, Genette agrega que la opción del autor no se reduce a dos clases gramaticales, sino a dos actitudes narrativas: “hacer contar la historia por uno de los personajes o por un narrador extraño a esta historia” (Genette, 1972:243). Al considerar que el pensamiento también forma parte de la actitud narrativa, Dorrit Cohn considera que la perspectiva entre discurso y pensamiento asume tres formas: el “psicorrelato”, análisis de los pensamientos del personaje que son asumidos por el narrador; el “monólogo citado”, equivalente a la cita literal de estos pensamientos, tal como los verbaliza el discurso interior, el “monólogo interior” variante más autónoma y el “monólogo narrado”, es decir, el referido por el narrador en forma de discurso libre, regido o indirecto.

Genette recategoriza estas instancias, aunque no las considera tan productivas para designar el discurso indirecto: el “psicorrelato” de Dorrit corresponde a su “discurso narrado”, el “monólogo citado”, a su discurso narrado y el monólogo narrado, a su “discurso transpuesto”. Genette prefiere tratar el discurso o el pensamiento como un suceso, tomando el consejo de Flaubert, de *contar* las palabras de los personajes secundarios. Es complementaria a la cuestión, la teoría de Elvira Arnoux quien sostiene que el habla de los personajes se da en dos modalidades: discurso directo,⁸⁶ que marca la separación entre la voz del narrador y del personaje y simula “reproducir el discurso de este” o indirecto, que integra las palabras del narrador a las del personaje, a través del uso de subordinantes, borrando sus rasgos estilísticos. La autora relaciona la preocupación por diferenciar ambas voces, al deseo de intensificar el efecto de veracidad en la narrativa, o aún, a una estrategia del narrador de “no comprometerse con lo dicho” (1998:21). La preferencia discursiva por una u otra, denotaría en qué el narrador quiere enfocar su atención: si en el interlocutor o en el objeto, por la cual, la autora considera la forma de contar –directa o indirectamente– orientadores en la lectura.

Con respecto a la tipología de narrador, Genette distingue dos tipos de narradores, ausentes o presentes como personajes en la historia que cuentan. “Nombro al primer tipo, por razones evidentes, heterodiegético, y el segundo homodiegético” (Genette, 1972). La presencia del narrador tiene sus grados, por lo que Genette procede a la distinción de dos categorías de narrador homodiegético: el narrador testigo, que narra los hechos desde la periferia y el narrador protagonista, dominado por él de *autodiegético*, pues como indica el nombre, narra desde su propia diégesis.⁸⁷ En cuanto a la categoría de voz, Genette establece una diferenciación al que llama de nivel, pues hay narrativas que se sitúan dentro de otras que las enmarcan. Según Genette, la instancia narrativa de una narrativa primera o de primer grado, se denomina *extradiegética*, mientras que una de segundo grado, *intradiegética*, en la cual los sucesos narrados son metadieгéticos.

Sin embargo, esta clasificación es válida únicamente cuando la narrativa se divide en dos niveles. Entonces, Genette define el estatuto del narrador por su nivel narrativo y, a la vez, por su relación con la historia, configurándose en cuatro tipos fundamentales: *homodiegética*, relato en primera persona en que se está obligado a justificar cómo lo sabe, pues cuenta su propia historia, la *heterodiegética*, así como la *homodiegética*, se refiere al hecho de relación de *persona*, que cuenta una historia que no es suya, imita el relato histórico

⁸⁶ Para profundizar este tema, consultar Mieke Ball, en el capítulo de los “Niveles Narrativos”.

⁸⁷ Para Genette, diégesis no es la historia, sino el universo en que ocurre. Se remite a la teoría platónica de los modos de representación en la que se opone la mimesis de la representación dramática.

y la omnisciencia forma parte de su contrato (lo que no sé, adivino, lo que no adivino, invento), *extradiegetico*, definida por el nivel, o sea, no está incluido en la diégesis, narrador fuera de la diégesis aunque sea personaje y, finalmente la *intradiegetica*, ejemplificada por Genette a partir de *Las Mil y una noches*: Sherezade es una narradora *intradiegetica*, porque antes de abrir la boca es un personaje dentro de un relato que no es el suyo, pero al contar una historia que no es suya, se convierte en narradora *heterodiegetica*. Genette finaliza considerando que *Las Mil y una noches* es un metarrelato, o sea, una historia que se cuenta dentro de otro relato.

Genette sigue clasificando las posibles combinaciones de su tipología. Para él, el narrador extra y heterodiegetico narra la historia que enmarca la narrativa segunda, y de ella está ausente, mientras que el narrador homo/autodiegetico también narra la historia que se sitúa en el primer nivel, pero participa o es su protagonista. El narrador intra y heterodiegetico ya es personaje de una narrativa primera, cuando procede la narración de una historia que no participa, la narrativa segunda. Finalmente, el narrador homo/autodiegetico también es un personaje situado en el primer nivel narrativo, pero narra un episodio del cual no participó, que se constituye en el segundo nivel.

Los diferentes puntos de vista a partir de los cuales el mismo acontecimiento puede ser narrado son llamados por Genette de *modo*. Este sería una especie de “regulación de la información narrativa” (*op. cit.*, p. 160), cuyas modalidades esenciales son la distancia y la perspectiva, ya que el narrador puede mantenerse más cerca o más distanciado de los sucesos que narra, así como transmitirlos bajo distintos ángulos. Los distintos puntos de vista que el narrador puede asumir al narrar son considerados por Genette una cuestión de modo y no de voz. Es decir, para el autor, antes de saber quién es el narrador, cabría observar bajo el punto de qué personaje se orienta la perspectiva de la narrativa. El teórico cita como ejemplo de la confusión que genera la mezcla de estas categorías a Norman Friedman, quien categoriza ocho tipos de narradores, siendo que en algunos enfatiza la voz (narrador protagonista y narrador testigo), y en otros, el modo (omnisciencia selectiva y multiselectiva y narrador cámara).

Lo que era punto de vista para Booth, para Genette es focalización: vista por él como una restricción de campo, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*. Genette considera esta acepción absurda, pues en la ficción pura, el autor no tiene que saber nada, puesto que *todo lo inventa* (*op. cit.*, p. 51). Por ello, sugiere sustituirla por *información completa*, pues con ellas, es el lector quien se hace omnisciente. La focalización es una selección de información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia y puede ser interna o externa. En la focalización externa, el centro se halla

situado en un punto del universo diegético, elegido por el narrador, fuera de todo personaje, y que excluye toda información sobre el pensamiento de cualquiera.

Genette se basa en Jean Pouillon y Tzvetan Todorov para proponer una tipología de focalización. Esta tipología se divide en tres partes, siendo la primera la narrativa no – focalizada también conocida por *focalización cero*, para Genette una *focalización total*, que en realidad, corresponde a la “*visión por atrás*”⁸⁸ de Pouillone y a la fórmula Narrador > Personaje, o sea, el narrador dice más de lo que el personaje sabe, de Todorov. De esta forma, se manifestaría el narrador heterodiegético omnisciente, predominante en la narrativa clásica. La segunda es la focalización interna, o la “*visión con*”, expresada por Todorov mediante la siguiente fórmula: Narrador = Personaje, que se traduce como que el narrador dice únicamente aquello que el personaje sabe.

La focalización interna es *fija* cuando toda la narrativa se transmite al receptor por medio de un solo personaje; *variable*, cuando se presenta el punto de vista de un personaje y, luego la perspectiva cambia y es substituida por el de otro u otros y *múltiple*, cuando muestra la perspectiva de más de un personaje con respecto al mismo acontecimiento, como sucede frecuentemente en las novelas epistolares. El autor añade en *Nuevo análisis del discurso* (1983) que el cambio de foco “va claramente acompañado de un cambio de narrador” (*idem*, p. 46). Finalmente, el tercer tipo es la narrativa de focalización externa, que representa la “*visión de fuera*” de Pouillon y la fórmula Narrador < Personaje, de Todorov, en que el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. Es este el tipo de narrativa objetiva, en que el lector no se entera de los pensamientos o sentimientos de los personajes, excepto por lo que es extremadamente visible.

5.3 EL NARRADOR PROTEICO DE MACHADO DE ASSIS

“Nem descuido, nem artificio: arte.”
Machado de Assis⁸⁹

Como vimos, el narrador es el punto de partida para la comunicación en el texto literario, no obstante, su acto enunciativo no se concreta sin la presencia de un receptor. Si el

⁸⁸ Este narrador es el que sabe más que su personaje y no se cuida de explicarnos cómo lo sabe. Su superioridad se evidencia por ejemplo en el conocimiento de los deseos secretos de alguno, que él mismo ignora.

⁸⁹ Cf. *A nova geração*: 1 de diciembre de 1879. En: *Revista Brasileira*.

emisor es el agente, parámetro o centro organizador de la enunciación, se hace necesario privilegiar el estudio del narrador en el marco teórico de la narrativa, analizando la relación comunicativa que establece con el receptor, que, no solo es una de las principales características de este acto individual, sino que determina la forma de transmisión del contenido y la manera cómo debe ser interpretado. Por ello, este eje investigativo entre lector y narrador es fundamental en la aprensión de los sentidos textuales e identificación de estrategias machadianas, como la ironía, la parodia, los intersticios, la ambigüedad, la intertextualidad y la manipulación del lector.

Asociamos el narrador machadiano a la concepción de Todorov (1966), una vez que éste se presenta como una *imagen fugitiva* y se *reviste constantemente de máscaras contradictorias*. En cada cuento, el narrador elige qué máscara ponerse: en “O espelho”, por ejemplo, el narrador anuncia un tono confesional en la piel del alférez Jacobina, quién pierde su alma exterior al no encontrar quién halague su puesto, la narración está en primera persona y se estructura en la estrategia de Machado de desnudar cierta discontinuidad entre la apariencia exigida por la opinión pública y la esencia más íntima del individuo, en “Conto de escola” el narrador se convierte en un niño que aprende la lección de la corrupción y delación en la escuela, en “Confissões de uma viúva moça”, el narrador es una mujer de la sociedad burguesa, vanidosa de su belleza, que cuenta por carta a una amiga el motivo de su aislamiento social tras la muerte de su esposo: su infidelidad al marido y el descubrimiento de que el amante era un libertino.

Para Schwarz, este estilo de narración es una regla en la composición de la narrativa machadiana y una estilización de una conducta propia de la clase dominante burguesa. El autor considera las *innumerables identidades asumidas por el narrador*, sus provocaciones, intromisiones, y elocuencia satírica extremadamente original, que lo caracterizan como “un narrador voluntariamente inoportuno e sem credibilidade” (*op. cit.*, 1990 p. 18). Observaremos algunas de las máscaras del narrador y sus estrategias de manipulación del lector más detenidamente en los cuentos “Missa do galo” y “O relógio de ouro”.

En el cuento “O relógio de ouro” (1873) publicado en *Histórias da Meia-Noite*, se nota la elaboración del discurso machadiano y sus efectos sobre el lector. Este cuento presenta dos artificios interesantes, el primero es la introducción brusca del relato y la segunda, el objeto mismo, que al enfocar en algo no-humano, desorienta las expectativas del lector, sin embargo, ya en el primer párrafo, el narrador cambia el foco de su atención, dislocándose del reloj a la figura humana.

Veamos:

Agora contarei a história do relógio de ouro. Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão dos seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantado, como ele, do lugar e da situação.

Este es el único narrador de la recopilación *Histórias da Meia-Noite* que se presenta como un “contador de historias”, por lo que se inscribe en la tradición oral,⁹⁰ y, por ende, en la escenificación virtual de su platea: “*Agora contarei a história do relógio de ouro*”, y cómo todo relato que empiece, tiene un final: “*Assim acabou a história do relógio de ouro.*”, lo que denota un proceso circular –focalizado en el objeto reloj– que podría asociarse al típico “Érase una vez” de los cuentos de hadas. Pero esta postura del *narrador contador de historias* es abandonada a favor de otros recursos típicamente machadiano: el engaño y la manipulación. Habilmente, el narrador introduce el lector en la decodificación de los actos de los personajes y en el develamiento de sus aspectos psicológicos y morales:

— Que é isto? disse ele tirando do bolso o fatal relógio e apresentando-lho diante dos olhos. Que é isto? repetiu ele com voz de trovão.
 Clarinha mordeu os beijos e não respondeu. Luís Negreiros esteve algum tempo com o relógio na mão e os olhos na mulher, a qual tinha os seus olhos no livro. O silêncio era profundo. Luís Negreiros foi o primeiro que o rompeu, atirando estrepitosamente o relógio ao chão, e dizendo em seguida à esposa:
 — Vamos, de quem é aquele relógio?
 Clarinha ergueu lentamente os olhos para ele, abaixou-os depois, e murmurou:
 — Não sei.

Esta escena pinta un marido celoso y furioso, como se observa en la reiteración de la pregunta “— Que é isto?”, en los adjetivos “*fatal relógio*” y en el tono de la voz “*de trovão.*” Frente al violento arrebató del marido, la respuesta de la esposa es débil, se articula en el silencio y en los gestos: “*mordeu os beijos e não respondeu*” y “*Clarinha ergueu lentamente os olhos para ele, abaixou-os depois, e murmurou: — Não sei*”. Claros indicios de culpabilidad, ya que finalmente, la mujer cargaba consigo el estigma de adúltera. Esta imagen se forma también gracias a la interferencia del narrador, que ofrece la perspectiva de la visión masculina. Cuando el narrador se abstiene de su *status* de *contador de la historia* evidencia

⁹⁰ Según Gotlib (1999:5): “[...] sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e [...] contam casos”.

otra técnica narrativa de gran efecto: pone énfasis en los gestos y expresiones de los personajes. En esta escena, Machado de Assis también rescata algunas costumbres de la sociedad patriarcal brasileña: cierta pasividad y fingimiento de la esposa, por temor que se refleja en las sugestivas expresiones destacadas.

El tiempo va pasando y el marido sigue buscando explicaciones. Llega el suegro y al hablar con Luís Negreiros, le hace recordar que al día siguiente es su cumpleaños. Se ofrece una aparente solución al misterio del reloj. Entonces, el marido se arrepiente de su agresividad con Clarinha y le agradece el regalo. Ella insiste en su silencio. Como el conflicto ocurre en un cortísimo espacio de tiempo, aumenta la tensión entre los personajes. Durante la cena, ni la presencia de la figura paterna apacigua la situación. El narrador introduce, entonces, el punto de vista del Sr. Meireles: “Estão de arrufo, não há dúvida”, pensou Meireles ao ver a pertinaz mudez da filha. “Ou a arrufada é só ela, porque ele parece-me lépido”. La imagen representada por el yerno confunde al padre de Clara, que termina concluyendo que quizás la hija sea la única culpable por la contienda matrimonial. La perspectiva masculina es reiterada, en este caso, la del padre. En una construcción muy sutil, pues se da a través de su pensamiento, el narrador aumenta la sugerencia de la culpabilidad de Clarinha: “— Não te entendo hoje, Clarinha, disse o pai com um modo impaciente. Teu marido está alegre e tu pareces-me abatida e preocupada. Que tens?”

El método narrativo lineal y progresivo ayuda al embuste que el narrador le prepara al lector. El único *flash back* es esencial en la narrativa y se refiere a las bodas de Clara y Luís, en que el padre de la novia dudaba:

A causa da longa hesitação eram os *costumes pouco austeros* de Luís Negreiros [...] Meireles confessava ingenuamente que fora marido pouco exemplar, e achava que por isso mesmo devia dar à filha melhor esposo do que ele. Luís Negreiros *desmentiu* as apreensões do sogro; *o leão impetuoso* dos outros dias, *tornou-se um pacato cordeiro*. [...] E era tanto *maior o mérito* de Luís Negreiros quanto que *não lhe faltavam tentações*. O diabo metia-se às vezes na pele de um amigo e ia convidá-lo a uma recordação dos antigos tempos. [subrayado nuestro]

En este momento, se hace presente el *narrador laberíntico o tartamudo*, según la concepción de Romero, quien tacha peyorativamente la narración de Machado de Assis, de tartamudeo: “Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum tal ou qual tartamudear”. Aunque fijada en los parámetros científico-deterministas y reducido a una variante biológica, es un concepto que puede ser productivo, si consideramos que nos conduce a una especie de laberinto del que

deseamos encontrar la salida. La *volubilidad* del narrador, señalada por Schwarz (1990) y el *tratamudeo* del narrador, son marcas registradas que le quitan toda y cualquier credibilidad, pues si no engaña al lector, lo conduce a conclusiones para desmentirlas pronto o más tarde, creando contradicciones y ambigüedades. En el fragmento citado, este narrador tartamudo aporta un dato fundamental en la revelación del cuento, como “os *costumes pouco austeros* de Luís Negreiros” para luego desmentirlo, tranquilizando al lector: “Luís Negreiros *desmentiu as apreensões do sogro; o leão impetuoso dos outros dias, tornou-se um pacato cordeiro*”.

El narrador *manipula* su relato con el firme propósito de atrapar al lector en un embuste: se vale de una serie de engaños y falsas soluciones que podrían dividirse en tres momentos: el primer movimiento del narrador sugiere, a través del enfoque del personaje masculino, que Luís es engañado por su esposa, sospecha confirmada por la obstinación de su silencio y llanto continuo. El segundo momento, la introducción de la figura paterna, que si por un lado, le ofrece una falsa solución al conflicto –el reloj era ciertamente un regalo por su cumpleaños–, por otro, reitera las sospechas sobre la hija.

En el tercer momento se da el desenlace de la trama: el narrador cambia el foco y pasa de la *sospecha* de traición femenina a la *certeza* de la traición masculina. Se observa un cambio de roles, pues de culpable, Clara pasa a la posición de víctima; mientras que Luís es doblemente culpable, por la innegable evidencia –la carta que dice “Meu nhonhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. *Tua Iaiá*”⁹¹ y por culpar injustamente a la esposa. El narrador desenmascara a Luís e irónicamente el objeto que lo denuncia es el propio “reloj de ouro”. Por la forma que el narrador teje la trama, el lector se encuentra a la merced de sus caprichos, pues conforme Schwarz, el narrador tiene un desempeño *arbitrario y transgresor* y “*muda as regras do jogo na própria cara do leitor*”.

Observemos que máscara adopta o arranca el narrador en el cuento “Missa do galo” (1899). Este cuento puede ser considerado uno de los cuentos más osados de Machado de Assis, porque, en lugar de aclarar explícitamente que “*o verdadeiro drama*” está en la percepción del receptor, como se constata en “A chinela turca”, el narrador teje la trama del cuento en este sentido, pero de un modo implícito. En Noche Buena, cerca de las once y media de la noche, Nogueira está despierto, esperando a un amigo para ir a la *missa do galo*. Dona Conceição, esposa de un pariente en cuya casa Nogueira está hospedado, entra furtivamente en la sala, vistiendo una bata, y se sienta a su lado. Ambos conversan en voz

⁹¹ Las expresiones “*nhonhô e Iaiá*”, además de denotar familiaridad y cariño, son marcas características al habla de los esclavos. ¿Otra inferencia de Machado?

baja, y aparece un pedido reiterado por ella, “— Mais baixo! mamãe pode acordar”, mientras el joven espera el horario de ir a la misa.

El narrador protagonista confiesa su confusión, aún años después del encuentro: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. Aunque Nogueira insista en su incapacidad de comprender la situación y no ofrece ninguna hipótesis sobre el significado que lo que se llevó a cabo en esta interacción, el lector logra unir los indicios sutiles de la narrativa y formular la teoría de que la cuestión central es una propuesta sexual, ambigua, tenue, un poco seductora, un poco retraída. La evidencia textual es mínima y sugiere dos hipótesis construidas concomitantemente: la de la seducción y la del ensueño, por este motivo, es el lector quien debe formar su conclusión interpretativa de este texto estructurado sobre intersticios y sentidos encubiertos.

Frente al narrador en primera persona o autodiegético, que narra la historia basándose en sus *memorias* y que inaugura el texto dando a conocer sus incertidumbres, el lector pronto divisa que está a la merced de dicho narrador, de sus recuerdos e impresiones, desdibujados por la distancia temporal, la ingenuidad del adolescente de diecisiete años y por el deseo no satisfecho en una posible situación de seducción. La aparente simplicidad de la narración en primera persona oculta algunos engaños como la escisión que sufre el narrador - de personaje, joven del interior encantado con la ciudad de Río de Janeiro, a real narrador, alguien más experimentado, que hace una retrospectiva de algo que sucedió “*há muitos anos*”, es decir, lo cuenta desde una cierta distancia, y de quien nada se sabe. Otro engaño que ese tipo de narrativa sostiene se relaciona al tipo de focalización adoptado por el narrador, en este caso interna y fija, lo que nos transmite la información exclusivamente desde la perspectiva de Nogueira, anulando una posible omnisciencia o versión de los hechos desde la perspectiva de Conceição.

Este tipo de estrategia reafirma la autoridad del narrador y, a la vez, abre más espacio para las inferencias del lector. Según Ruthrof, existe una relación de proporcionalidad inversa entre la autoridad narrativa del narrador y la autoridad interpretativa del lector: la actividad de éste se hace más y más decisiva a medida que el narrador incumple sus deberes. El autor aclara aún que “la desconstrucción de una voz fiable exige un trabajo de lectura intenso, deliberado y especializado” (Ruthrof, 1981:122 *apud* Landa, 1997:90). Ahora bien, la escena focalizada es una situación insólita, mezcla de conversación, de intimidad e insinuaciones.

El narrador aporta datos sugestivos sobre los motivos por los cuales D. Conceição podría estar interesada en seducir su huésped. El primero se refiere a su situación de esposa

traicionada. Su marido, el escribano Meneses, “trazia amores com uma senhora, separada do marido” y dormía fuera de casa una vez por semana con la excusa de que iba al teatro. En su ingenuidad, Nogueira le pedía acompañarlo, y solamente más tarde, se da cuenta de que esto era un “eufemismo posto em ação”. El narrador da continuidad a la narrativa caracterizando la personalidad de D. Conceição, que era muy buena: “Chamavam-lhe “a santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos.”

Hasta este momento, el narrador da a entender que pese la traición, la esposa que “padecera, a princípio, com a existência da comorça”; al final, se había resignado. Esa noche, el marido va al “teatro”, hecho que quizás le provocara algún resentimiento, pese la afirmación del narrador acerca de la resignación de la esposa y de su interés en mantener las apariencias: “*aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal*”. El lector va trabajando su interpretación sobre datos hipotéticos, dada la naturaleza lagunar del texto.

Entra en escena la segunda hipótesis, la del ensueño. Según las costumbres de la casa, la familia se acostaba temprano: “dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia”. La decisión de Nogueira de permanecer despierto sorprende a la madre de Conceição, que le pregunta que hará despierto todo ese tiempo, a lo que el joven contesta que va a leer. La casa duerme y el joven lee los *Tres Mosqueteros*:

Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, *um pequeno rumor* que ouvi dentro veio *acordar-me* da leitura” [subrayado nuestro]

Este fragmento es ambiguo, pues el protagonista siente que el tiempo pasa rápidamente, lo que no es frecuente cuando uno espera, como él mismo lo reconoce, pero se respalda en la diversión de la lectura, y escucha un *pequeño* ruido, que lo *despierta* de su lectura, este despertar puede ser metafórico además ¿si estaba tan concentrado en su lectura, como un pequeño ruido llamó su atención? Él levanta la cabeza y da con la figura femenina: “Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, *tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras*. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé”. Este aire romántico que le atribuye, congruente con el libro que leía, pasado el horario habitual de dormir, podría ser un sueño.

A continuación, sigue un corto diálogo en que Nogueira le pregunta si la había despertado con algún ruido a lo que ella contesta que no. Él no le cre:

Fitei-a um pouco e *dividei da afirmativa*. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. *Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.* [subrayado nuestro]

En este fragmento, el narrador pone en escena la ambigüedad textual que genera la duda de si hubo o no, por parte de ella, la intención de seducirlo, sea en la vida real o en sueño. Cuando el narrador afirma que ella “talvez não dormisse justamente por minha causa”, sugiere una intencionalidad por parte de Conceição, que en seguida descarta, y piensa que ella *miente* para no afligirlo, porque era una santa. Este movimiento circular del narrador, sugiere algo y al siguiente paso, lo niega, para volver a sugerirlo, apunta a engañar al lector. Pese a la pretendida ingenuidad del narrador, la focalización es maliciosa. Precisamente, cuando Nogueira percibe que él es la causa del insomnio de Conceição, procede como un narrador ingenuo y le atribuye el hecho a una causa inocente, desvinculándola de la iniciativa que la movió: “Já disse que ela era boa, muito boa”.

La escena en que los dos expresan sus impresiones sobre los “romances⁹²” es de sentimientos velados, de no-dichos, y a pesar de que ninguno es explícito en lo que desea, el clima de sensualidad e insinuación se hace fuerte:

Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances você tem lido? Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, *enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim*. De vez em quando *passava a língua pelos beiços, para umedecê-los*. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, *cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos*. [subrayado nuestro]

La mirada fija, el humedecer los labios, los gestos,⁹³ todo lleva a creer en el ejercicio de la seducción, que sigue con ella paseándose por la sala y con la gran impresión que le

⁹² El propio término es ambiguo, pues la palabra *romance* se refiere al género narrativo y al vínculo que se establece entre dos personas que están enamoradas.

⁹³ Los “olhos espertos”, a que se refiere el narrador refuerza la ambigüedad textual, pues *espertos* en portugués puede ser “acordado”, pero también “astuto”. El lector puede inferir que Conceição había mentido sobre haberse despertado, cuando nunca había dormido o aún, insinuar que ella era astuta”.

provoca verle una parte del brazo. El clímax de esta experiencia ocurre cuando ella se le acerca más: “E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido: cochichávamos os dois”. El narrador sigue reiterando que el episodio fue confuso y que con el pasar de los años, no se aclaró, al contrario, se tornó más oscuro. “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima”, alimentando así, la ambigüedad textual.

Entre el clima de moderación y de provocación, el lector no sabe qué pensar: El narrador introduce, entonces, un corte en la actitud seductora de Conceição:

[...] estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede. [...] *Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.* [subrayado nuestro]

Paralelamente, el narrador sigue construyendo la hipótesis del sueño cuando afirma, en el momento en que empieza la seducción, que “A presença de Conceição despertara-me ainda mais que o livro.”, y, al final, cuando esta actitud por parte de Ella se enfría, de modo que el protagonista trata de decir “alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, *ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos*”, lo que evidencia un sueño pesado o la manifestación del deseo. El narrador sigue construyendo la ambigüedad que sustentaría ambas hipótesis:

Chegamos a ficar por algum tempo, – não posso dizer quanto, – inteiramente calados. O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete, que me *acordou daquela espécie de sonolência*; quis falar dele, mas não achei modo. Conceição parecia estar devaneando. *Subitamente*, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: “Missa do galo! Missa do galo!”. [subrayado nuestro]

El golpe *súbito* y la despedida de Conceição refuerzan el argumento del sueño: “— Aí está o companheiro, disse ela levantando-se. Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem *acordar você*. Vá, que hão de ser horas; adeus”. En la misa, la imagen de Conceição se le cruza por la mente en diversas oportunidades y al otro día, comenta a la familia sus impresiones: “Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja *sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como*

sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera". Esta actitud de Conceição ¿es fruto de la simulación, que oculta una faceta de mujer seductora a la noche y de día una de *santa*? O ella simplemente estuvo ajena a esta experiencia y todo no pasó de ser un sueño o un devaneo contaminado por la lectura del joven?

Conclusiones aparte, el narrador presenta un íntimo cuadro que coloca en relieve la hipocresía de la sociedad, la infelicidad matrimonial, un retrato femenino en un momento de vacilación frente a su deseo (por Nogueira, de venganza, el que sea) y la obligación, y atrás de todo, un leve panorama de la esclavitud, por la presencia de dos esclavas en la casa. Este fondo es más evidente en "O relógio de Ouro", a través del comentario del padre de Clarinha sobre la sopa "que Meireles achou, como era natural, de gelo. Ia já fazer um discurso a respeito da incúria dos criados..." y en la sutilísima sugerencia de que la amante de Luis Negreiros era una esclava.

De esta forma, la profusión de narradores machadianos revela también una progresión paulatina en la temática, discurso, estructura y en la ironía, pues de la elección de cada narrador depende el blanco a que apunta la crítica reflexiva o la ironía de Machado de Assis y qué máscaras arranca: "O caso da vara", revela un seminarista débil que no cumple una promesa que se hace a si mismo, "O enfermeiro", revela un asesino que hereda la fortuna de su víctima y se convence de que lo hizo en legítima defensa, "Pai contra mãe", desnuda la atrocidad de la esclavitud, "O alienista" expone la delgada línea entre la cordura y la locura, "O segredo do Bonzo" es una crítica mordaz al cientificismo, "A cartomante" y "Teoria do medalhão" y "O segredo de Augusta" exteriorizan típicos temas decimonónicos, como el adulterio, la apariencia mantenida por un discurso retórico vacío y el casamiento por interés. Podríamos seguir exponiendo indefinidamente los tipos de narrador machadianos y sus funciones irónicas, satíricas, de reflexión y crítica social.

Este mecanismo de construcción de la narrativa machadiana, es decir, la asociación del narrador y las funciones que ejerce, están íntimamente relacionados, Schwarz, la reconoce, aunque señala que Machado de Assis construye *un narrador que llama tanto la atención sobre si*, que el contexto histórico-social aparece diluido, sin embargo, Schwarz apela a la competencia del lector, pues una lectura más detenida, permite entrever "*as grandes linhas de uma estrutura social*". La instancia narradora se revela plural e inquiridora de acuerdo con la posición momentánea asumida. Este tipo de técnica narrativa acentúa y disemina la imagen de lo real en movimiento, esta pluralidad reproduce una apariencia de fragmentación, despliegue de sentidos, que afecta la conciencia y omnipotencia del narrador, alterado en su actuación mediadora frente a la realidad.

Tras el desarrollo del aporte teórico, pertinente al análisis a que nos propusimos, rescatamos el acertado comentario de Tânia Franco Carvalhal (1992): “O papel da crítica é deixar falar o texto, não submetê-lo a esquemas rígidos e estabelecidos”, para dar voz al texto machadiano en el siguiente capítulo.

6 ENTRE EL CUENTO Y LA CRÓNICA: RELATOS DE UNA SOCIEDAD

“Havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise, mas havia também – e nisto vejo eu o seu drama – a consciência da miséria moral a que estava condenado, por isso mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir.”
Augusto Meyer (1936:15)

Teniendo en cuenta lo empobrecedor que es reducir el texto literario a su estructura formal y encasillarlo en los marcos de determinada teoría, buscaremos ir más allá del análisis de los procedimientos compositivos de los cuentos. Para este objetivo, nos valdremos de diversos aportes teóricos para observar el mecanismo de la escritura machadiana en la construcción de sentidos, en la recepción, en el diálogo que se establece entre narrador y lector, en la manera cómo se conforma la red discursiva, para, entonces, observar el impacto sobre éste, sin perder de vista el contexto cultural y sociohistórico, que no solo se constituye en un marco fundamental en la obra de Machado de Assis, sino que también enmarca el retrato de las costumbres de esta sociedad.

La cuentística machadiana presenta las características peculiares al género: un único conflicto y reducido número de personajes, las acciones se desarrollan en un espacio y tiempo lineales y determinados (Mello, 2003), sin embargo, sus cuentos se revisten de una originalidad muy singular, resultado de una mezcla de recursos literarios en consonancia con su creatividad. Los recursos literarios utilizados por el autor no son particulares a una u otra escuela literaria, por ello, reiteramos la ocupación de su obra en una especie de *entrelugar*.

Machado de Assis produce su obra entre diversas corrientes finiseculares, reciclando elementos de algunas y rechazando los de otras, como por ejemplo, la ironía del Romanticismo y su habitual lección moralizante, transformada, posteriormente, en una mirada irónica y mordaz sobre el hombre y su relación con la sociedad, en que devela sus sentimientos y pensamientos más íntimos, elementos del realismo, aunque rechaza la descripción naturalista, a modo de inventario, también se inspira en el modelo realista del siglo XVIII, sobre todo de Sterne, dialogando con su lector, fragmentando el texto, ingresando la reflexión metaliteraria, el corte continuo, el uso de la primera persona y la intromisión del narrador, y, en un gesto que Antonio Candido denomina “arcaizante”, toma como modelo la ficción realista del siglo XVIII, sobre todo el modelo de Laurence Sterne (Colombi, 2008).

Además, sus cuentos pueden ser considerados crónicas de la vida privada de su tiempo, por la mezcla entre la ficción y la permanente y completa descripción de las costumbres y aspectos urbanos de la sociedad carioca de fines del siglo XIX. Cada párrafo de la obra machadiana despliega múltiples aspectos culturales e histórico-sociales y evidencia la variedad de procedimientos narrativos, lo que posibilita conexiones con diversas teorías narratológicas, entre las cuales, priorizamos el análisis de la competencia narrativa del narrador, que conlleva la definición recíproca de lector como sujeto modal: sujeto de actitudes, valores, deseos y conocimientos. Como la construcción de la narrativa machadiana es ambigua y lagunar y de ella emana ironía, exige lectores que la completen, que participen, lectores competentes. En este eje, los cuentos machadianos contemplan todas estas opciones y otras tantas, como demostraremos a seguir.

El *corpus*⁹⁴ seleccionado se constituye de los siguientes cuentos: “Miss Dollar”, “Teoria do medalhão”, “Igreja do Diabo” y “Pai contra mãe”. Esta elección se justifica tanto por abarcar algunas cuestiones comunes en la variedad temática machadiana, cuanto por comprender un amplio intervalo de tiempo en el que se podrá analizar el proceso de evolutivo y disposición de sus técnicas narrativas, y, finalmente, por la relativa difusión de estos textos en los medios académicos y fortuna crítica del autor. Añadimos un *corpus* de crónicas,⁹⁵ referentes a los três últimos cuentos, a fin de cotejar sus estrategias narrativas, pues partimos de la hipótesis que, en la obra machadiana, existe una permeabilidad entre ficción y crónica, entre el narrador de los cuentos y el cronista de la ciudad, ya que distinguimos recursos compartidos en cuanto al narrador y lo narrado en ambas textualidades.

6.1 *CONTOS FLUMINENSES* (1870)

En 1870 la Editora Garnier publica el primer volumen de cuentos de Machado de Assis titulado *Contos Fluminenses*, que se constituye de los siguientes cuentos: “Miss Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Linha reta e linha curva” y “Frei Simão”. La crítica considera los cuentos que forman parte de este libro algo superficiales, pues la estructura narrativa, en relación a las obras posteriores, todavía es lineal y, aunque sus personajes no correspondan del todo al

⁹⁴ Ver los cuentos seleccionados en el Anexo A.

⁹⁵ Ver las crónicas seleccionadas en el Anexo B.

modelo romántico, las mentiras son desenmascaradas y punidas, lo que denota cierto moralismo propio del Romanticismo. Sin embargo, se destacan algunas características peculiares del estilo machadiano como el diálogo con el lector, la ironía y el estudio del alma femenina. Los temas desarrollados por el autor en esta colección gravitan en torno al universo femenino: el matrimonio por interés; representado en “Miss Dollar” y también en “O segredo de Augusta”, aunque bajo distintas perspectivas, el adulterio, como en “Confissões de uma viúva moça” y la conquista como en “Linha reta e linha curva”.

En este libro, se destaca el intento de esbozar, por medio de finos retratos femeninos, las bajezas y maquinaciones del ámbito social a que están expuestas las mujeres y las presiones que las impulsaban a actuar con el fin de alcanzar otro *status*. Todos los cuentos están divididos en capítulos, estructura similar a la que adopta en las novelas; y presentan una aparente falta de concisión, por las repetidas intromisiones del narrador, que da opiniones y hace digresiones reflexivas y comentarios irónicos.

6.1.1 “Miss Dollar”

“Miss Dollar” es el texto de abertura de la primera recopilación de Machado de Assis. Este cuento presenta un narrador que ejerce varias competencias narrativas: pone en escena un saber, por lo que asume la identidad de narrador erudito, ejerce la ironía, dialoga con su lector, le imprime a la narrativa un ritmo que avanza por medio de digresiones reflexivas. En el primer capítulo de *Miss Dollar* –el cuento está dividido en ocho capítulos– se ejemplifica el proceder irónico de Machado de Assis, que pone en práctica ya en el primer párrafo:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes *Miss Dollar*.

Dejando de lado la estructuras convencionales de la ficción, visto que se refiere a si mismo como “*o autor*”, el narrador ensaya una conversación con el lector respecto de la construcción de la obra literaria. Lo informa de que no sería conveniente al relato presentar a Miss Dollar rápidamente, en clara alusión al misterio y a las prórrogas descriptivas, tácticas recurrentes en las novelas románticas. Sin embargo, comenta que, a pesar de esta no

conveniencia, tal procedimiento se hace necesario para que no se pierda el hilo narrativo en largas digresiones, sin importancia para la historia narrada. No obstante esta advertencia, es justamente lo que el narrador insta en su narrativa: digresiones que retrasan la presentación de Miss Dollar. Este narrador va forjando indicios de que no es confiable, pues *no cumple su palabra*.

Pese a que su última frase indica que Miss Dollar será introducida inmediatamente en la narración, no es lo que sucede. Es el lenguaje negándose a sí mismo, frecuente característica de la ironía. Esta ambigüedad o este juego que se da entre la ejecución de los comentarios digresivos y la propuesta de dejar el texto fluir, prontamente marca la ironía del narrador. Sigue un largo trecho en que el narrador divaga sobre el lector, formulando hipótesis sobre su perfil, lo que suspende momentaneamente la ilusión de la ficción para hacerlo ingresar en el juego metaficcional:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada. [...] Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma Miss Dollar totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana. [...] Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dollar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos [...]. Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.

La ironía, en esta parte del cuento, está presente en la intencionalidad implícita del narrador: antes que caracterizar o presentar al personaje-título, lo que el narrador hace, en realidad, es intentar caracterizar al lector, creando la imagen de cuatro lectores, tan distintos entre sí como su visión de mundo, cuyos perfiles son exhibidos irónicamente. El primero es melancólico y literato. Imagina a una Miss Dollar pálida, delgada, rubia y de ojos celestes, típica figura romántica: “A sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólia; o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro”. El segundo presenta un perfil más pragmático, imagina a la protagonista como una robusta americana que “será uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante”. El tercer lector, longevo en edad y sin posesiones, sueña con una anciana inglesa, elegante y rica, que va a Brasil “em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido”. El último, “mais

esperto que os outros” alude que el nombre Miss Dollar se refiere a una joven, no inglesa, ni americana, sino brasileña, pero rica.

El narrador lamenta el hecho de que todos estén equivocados, al comentar burlescamente: “*Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores*”. Contra todas las expectativas, la heroína de la historia es una perrita de raza. Podemos observar, entonces, que el narrador del cuento sostiene el comportamiento de un narrador intruso y poco confiable, que se deleita con los equívocos de su lector. El juego de advinanzas que propone con respecto a la identidad del personaje Miss Dollar, nombre referencial utilizado intencionadamente para burlar o dislocar las certezas del lector, terminan por situarlo en una posición pasiva y, nuevamente, abandonado a la merced de los melindres y achaques del narrador machadiano. Las hipótesis creadas por los lectores, a partir del título del cuento, apuntan hacia la conciencia que tenía Machado, desde el principio de su carrera literaria, sobre dos aspectos: la recepción de su obra y que el texto es una estructura con vacíos a ser llenados por el lector real.

Cuando el narrador afirma: “Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto.” provoca una reacción en el lector, que se pregunta ¿por qué el narrador no es más directo y dice lo que quiere decir? Porque en primer lugar, su intención es establecer un diálogo con su público, evidenciando su autoridad como narrador: pues él detenta el poder de la palabra y es el único conocedor de los hechos –heterodiegético y omnisciente. En segundo lugar, esta estrategia se convierte en un atractivo que llama la atención del lector, pues lo convida a reflexionar sobre la identidad de Miss Dollar y sus implicaciones en la narrativa. El tercer motivo del engaño del lector sobre su importancia se debe a que la perrita es la mediadora de las emociones y acciones humanas, además, es la responsable por el encuentro de los protagonistas: “— Conhece-nos sem nos conhecer, respondeu sorrindo a velha tia; por ora quem o apresentou foi Miss Dollar”.

El texto machadiano prevé lectores de distintas índoles y con distintas competencias estéticas, por eso, al mantener un diálogo con todos ellos, se permite jugar tanto con sus creencias como con las ideologías sostenidas por cada lector. Así, Machado de Assis satiriza a la estética romántica y naturalista, relacionando la primera con el lector emotivo, para quien Miss Dollar representa una criatura espiritual, y la segunda, con el lector que la ve como una mujer carnal, preocupada por las necesidades básicas como comer y procrear. El narrador descalifica las teorías de ambos lectores, como las ideologías que representan estas escuelas literarias. Descarta también la hipótesis del lector que confunde literatura y realidad, al interpretar el texto en función de sus necesidades y anhelos, así como la de su propio lector,

que ya acostumbrado con sus trampas, busca en la apariencia de lo sencillo, lo imprevisible. Al caracterizar el lector del cuento, el narrador termina por identificar diferentes movimientos literarios: de este modo, el no-dicho es más expresivo que lo dicho, estrategia irónica genuina.

a) Sinopsis

La pérdida de “Miss Dollar” propicia el acercamiento de dos solitarios, Mendonça y Margarida. El médico, coleccionador de canes, encuentra a una perrita y, al restituírsela el animal a su dueña, sale impresionado “pela interessante Margarida”, una viuda de gran belleza “de primeira água, com certa severidade triste no olhar e nos modos”. El médico logra entablar trato con la familia, es bien recibido, sin embargo, la joven viuda no da muestras de corresponder a su amor. Su indiferencia y el rechazo de cinco pretendientes lo intrigan. Después de un cierto tiempo, Mendonça decide escribir a Margarida una carta confesándole su amor, y obtiene una áspera contestación por parte de ella, motivo por el cual se aleja y suspende sus pretensiones. Una noche, desesperado, entra, a escondidas, al dormitorio de la joven, pero se arrepiente y se va avergonzado.

Sin saber del incidente, D. Antônia, tía de Margarida, le confía al joven que su amor es correspondido, sin embargo, ella no se deja cortejar por su escepticismo respecto a sus pretendientes, que podrían estar interesados solamente en su dinero, experiencia corroborada en su primer matrimonio. Al final, Margarida le escribe a Mendonça alegando que después del incidente (la invasión del médico a su dormitorio), el casamiento sería “inevitável”, puesto que ella no deseaba quedar expuesta a la habladería de los demás. Sellan un matrimonio sin entusiasmo hasta que Margarida reconoce que el amor del médico es sincero y viven felices. Tiempo después, Miss Dollar, la responsable por la unión de la pareja, es atropellada y muere.

b) La caracterización modal del narrador

En este cuento el narrador es heterodiegético ya que no participa directamente de la trama, además, es omnisciente, porque sabe lo que piensan y sienten los personajes: “A sua paixão[de Mendonça] pelos cães deu-lhe a medida da dor que devia sofrer o dono ou dona de Miss Dollar.”

Y,

Mendonça *disse consigo* que nas mãos de Margarida estava talvez a chave do seu futuro. *Ideou* nesse sentido um plano de felicidade; uma casa num ermo, olhando para o mar do lado do ocidente, a fim de poder assistir ao espetáculo do pôr-do-sol. Margarida e ele, unidos pelo amor e pela Igreja, beberiam ali, gota a gota, a taça inteira da celeste felicidade. *O sonho de Mendonça* continha outras particularidades que seria ocioso mencionar aqui. Mendonça **pensou** nisto alguns dias.

Andrade *pensava* nos meios de entrar na confiança de Mendonça. A vaidade tem mil formas de manifestar-se, como o fabuloso Proteu. *A vaidade de Andrade era ser confidente dos outros.*

Margarida *gostava imenso* da presença do rapaz, mas não parecia dar-lhe uma importância que lisonjeasse o coração dele. *Gostava de o ver* como se gosta de ver um dia bonito, sem morrer de amores pelo sol. [subrayado nuestro]

Estos fragmentos denotan también la preferéncia del narrador por el discurso indirecto, de modo que su voz predomina sobre la de los personajes. Este tipo de narrador *no oculta su presencia* y no busca ser neutral, al contrario, hace notar sus opiniones, justifica sus actitudes como enunciador, y ocupa un espacio en la trama:

Não citei nenhuma palavra de Margarida no diálogo acima transcrito, porque, a falar verdade, a moça só proferiu duas palavras a cada um dos rapazes.

O sonho de Mendonça continha outras particularidades que *seria ocioso mencionar aqui.* [subrayado nuestro]

Al avanzar los capítulos, diversos fragmentos marcan la ironía del narrador machadiano por medio de conversaciones cómplices con el lector. En este cuento, la característica más acentuada de su ironía se encuentra justamente en las intervenciones del autor-narrador direccionadas a su lector-narratario, que suspenden por momentos la trama ficcional del texto:

O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era.

Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. [subrayado nuestro]

Se manifiesta también un amplio conocimiento de la cultura occidental por parte del narrador, un narrador que evidencia un saber letrado variado, y la necesidad de exhibir ese saber. Este narrador demiurgo o erudito, pone en escena este saber, no solamente para exhibir

su erudición, sino para contrastarlo con la mediocridad de los demás —personaje/hombre—, personificado en Mendonça, que sufre por tener que sacrificar una frase cliché. Este mecanismo es representativo en la cuidadosa estructura irónica que viene tejiendo el narrador paralelamente a su erudición. Circulan por el texto figuras históricas y mitológicas, filósofos, autores célebres, máximas y metáforas: de Shakespeare, pasando por Tennyson, Lamartine y Molière, Camões o Gonçalves Dias, la fábula de Jean Buridan, las máximas de La Rochefoucauld (“A ausência diminui as paixões mediócras e aumenta as grandes, como o vento apaga as velas a atíça as fogueiras”), los emperadores Júlio César y Calígula, las referencias al Olimpo y sus dioses Proteo y Artemisa, el semidios Aquiles; Nelson, Cornélia y Colón. Todas estas referencias cumplen un rol comparativo que evidencian un sentimiento de superioridad del narrador hacia los personajes, revelando también la función irónica de este recurso. No debe pasar inadvertido al lector las diversas referencias intertextuales,⁹⁶ una vez que eran fuente de entretenimiento e indicativo de ilustración, signos indispensables en la vida de la élite finisecular brasileña. Podemos decir entonces que el narrador, con esta estrategia, aspira a lograr una identidad de clase, el burgués letrado que hace un despliegue de saberes, muchas veces lugares comunes, en los cuentos. Ejemplificamos con los siguientes fragmentos:

Cada vez que encontrava a Mendonça chamava-lhe *Colombo* do amor.

Só depois de algum tempo Margarida desceu do *Olimpo* do silêncio em que habitualmente se encerrara.

Eu deixo a critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é *preciosa*, no sentido de *Molière*. [subrayado nuestro]

Andrade, al referirse a Mendonça, en el primer fragmento, como “Colombo do amor” establece una analogía con el descubridor del Nuevo Mundo y el protagonista, único hombre que conoce el amor de Margarida. Ambos personajes masculinos son dados a frases hechas y

⁹⁶ Partiendo de la teoría del dialogismo de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva (1969) instauró el concepto de intertextualidad, que revolucionó los estudios comparatistas y los estudios literarios en general. Es de Kristeva la definición clásica de Intertextualidad: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974:64). Como el propio término sugiere, *intertextualidad* significa relación entre textos donde cada texto constituye una propuesta de significación que no está totalmente construida. La intertextualidad se da tanto en la producción como en la recepción de la gran red cultural, en la cual todos participan. Al asociar tales conceptos al estudio de Bajtín sobre la polifonía del lenguaje se concluye que cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos “yoes” que ha asimilado a lo largo de su vida, en contacto con las distintas “voces” escuchadas que de alguna manera van conformando nuestra ideología. Consolidado el concepto, los textos pasan a ser considerados como parte de una red intertextual en continua expansión. Referencias, alusiones, epígrafes, paráfrasis, parodias o pastiches son algunas de las formas de intertextualidad de las cuales lanzan mano los escritores en su diálogo con la tradición. Para profundizar este estudio, consultar Bajtín: *Problemas de la Poética de Dostoievski y Marxismo e filosofia da linguagem*.

clichés, a Andrade “as idéias lhe ocorrem trimestralmente” y “apenas pilhada uma de jeito repetia-a até a saciedade”, mientras que para Mendonça “o amor de uma frase era capaz de sacrificar-lhe afetos; sacrificava uma situação a um período arredondado”. La expresión “Olimpo do silêncio” nos remite al monte griego, considerado la morada de los dioses, en analogía con el texto, la comparación revela la altivez del personaje femenino y su aislamiento, como una “diosa”, resaltando el carácter de mujer inalcanzable, propio de las heroínas románticas. La última referencia exige más del lector, pues el narrador ironiza sutilmente sobre la actitud pedante y disparatada de Mendonça, al referirse a los ojos verdes, por medio de la obra *Preciosas Ridículas*, de Molière.

El narrador, al valerse de este tipo de discurso, comparte el proceso composicional narrativo con su lector, explicita sus valores y manifiesta constantemente una postura irónica en el juzgamiento de las actitudes de los personajes, y lo más importante: mantiene un diálogo con el lector. De ahí que el lector pueda llenar todos los *puntos de indeterminación*, leer en las entrelineas la mordaz ironía o reconocer en el personaje citado, no una obra de la casualidad y sí un mecanismo operante intertextual, participando activamente en la construcción de significados, que depende exclusivamente de la perspicacia del lector. Lo que no imposibilita una lectura superficial y cómoda a lectores menos críticos o inexpertos.

Es interesante como el narrador, al mencionar el sofisma del libre albedrío de Buridan,⁹⁷ con la intención de enfatizar la toma de una decisión del médico (“Não ficou este como o asno de Buridan entre a selha d’água e a quarta de cevada; o asno hesitaria, Mendonça não hesitou”), acerca la narrativa ficcional al mundo del lector empírico, gracias a esta referencia. Otra de las habilidades del narrador es trazar retratos psicológicos ambiguos. A Mendonça que tenía “grande tendência para as afeições românticas” le gustaban las frases de efecto por lo que se proponía ser coherente con las que formaban parte de su repertorio. El personaje, habría comentado a algunos amigos que si encontrara un par de ojos verdes “fugiria deles com terror”, comparándolos al color del mar y atribuyéndoles las mismas tempestades. Después que conoce a Margarida, entra en conflicto, pues para amarla tendría que sacrificar la frase. Sin embargo, un amigo profiere otra, también rica metafóricamente, afirmando que el color de los ojos no importa, pues “olhos verdes são de ordinário núncios de boa alma”, y que se fijara en su expresión. Entre su frase y la del amigo, el personaje elige la que va al encuentro de sus intereses. El narrador tampoco obvia este hecho y justifica la traición del personaje a su ideología invocando al casuismo: “Mendonça não hesitou. Acudiu-

⁹⁷ En el que afirmaba que un burro posicionado a igual distancia entre un recipiente de agua y otro de cebada, moriría de hambre por no poder decidirse.

lhe de pronto a lição do casuísta Sanchez, e das duas opiniões tomou a que lhe pareceu *provável*”.

Por medio de este comentario, el narrador desvela la moral subyacente del raciocinio de Mendonça: si los actos deben basarse en principios, entonces basta combinarlos convenientemente; así se traduce el irónico “*provável*” subrayado por el narrador. Otra de las competencias del narrador machadiano es el saber, que se relaciona intimamente con la omnisciencia: privilegio del narrador-autor que conoce a la perfección hasta *los más recónditos pensamientos* de sus personajes. Señala Sternberg que tan relevante como señalar la caracterización del narrador como omnisciente es ver en qué medida este narrador comparte sus conocimientos con el lector. (Sternberg, 1978:254 *apud* Landa, 1997:93) y el narrador machadiano los comparte todos, hasta los pensamientos más íntimos y conflictivos del personaje.

El hecho de que el cuento “Miss Dollar” haya sido difundido en los periódicos *cariocas* pone al narrador en la postura de cronista que, como tal, toma para sí la atribución de reflejar los valores y costumbres de la época. La descripción de la ciudad de Río de Janeiro acerca más el lector a la trama ficticia. Las referencias al modo de vestir, moneda corriente, comercios, calles, periódicos y clubes recrean un espacio que le es familiar al lector, recorriendo el narrador, una vez más, a la verosimilitud. El universo representado en el cuento es el que está inserto el lector real de la época machadiana. Los fragmentos a seguir ilustran este proceso:

Calçava luvas da letra E e botas n° 36, duas qualidades que lançava à cara de todos os seus amigos que não desciam do n° 40 e da letra H.

Quem a achou e quiser levar à rua de Matacavalos n°..., receberá duzentos mil-réis de recompensa.

Fume isto, continuou ele, fume e diga-me se há ninguém como o *Bernardo* para ter charutos bons.

Naquele tempo ainda o barão do Amazonas não tinha salvo a independência das repúblicas platinas, mediante a vitória de Riachuelo, *nome com que depois a câmara municipal crismou a rua de Matacavalos*. Vigorava, portanto, o nome tradicional da rua, que não queria dizer coisa nenhuma de jeito.

O *Jornal do Comércio* e o *Correio Mercantil* publicaram nas colunas dos anúncios as seguintes linhas [...].

Achava-se Mendonça uma vez à porta do *Carcelar* [...], Não perdia representação de importancia no *Alcazar*. [subrayado nuestro]

Estas alusiones a la vida cotidiana son más significativas de lo que aparentan. Si tomamos en cuenta el horizonte de expectativas, es posible sacar conclusiones sobre el estilo de vida de los personajes, la urbanización vinculada a los aspectos históricos relevantes y de las costumbres de la alta sociedad. El primero y el último fragmento, por ejemplo se refieren a Jorge, un *bon vivan* que “gastava duzentos mil-réis por mês, sem os ganhar”, de pies y manos pequeñas y delicadas y que asistía asiduamente al *Alcazar*, lugar fino que servía de *point* de encuentro de la alta sociedad. En el dinamismo del diálogo que se instaura entre narrador y lector, se observa la manipulación por parte del narrador hacia su interlocutor. Por momentos, trata de disuadirlo: “O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. Mendonça era um homem como os outros; gostava de cães como outros gostam de flores”.

El narrador parece neutral al contar la historia, sin embargo emite juicios de valor, tejiendo un embuste al lector: “Não mo acusem de chofre; Mendonça era homem inteligente, instruído e dotado de bom senso; tinha, além disso, grande tendencia para as afeições românticas”. Simula una divergencia de opiniones entre él mismo y los que lo criticarían por su apego a las frases y toma partido por el personaje. En realidad, lo que hace el narrador es reforzar la imagen negativa de Mendonça, al ironizar su conducta por medio de falsos elogios, confirmando la sensación primera que tuvo el lector sobre él. Como se pudo constatar, la presencia explícita de este narrador *intruso* guía la narrativa, y, en este caso, genera una comunicación/ manipulación del lector, un artificio moderno para la época.

Es tan proteico el narrador de “Miss Dollar” que configura un mecanismo narrativo complejo, principalmente al adoptar distintas máscaras y funciones: un narrador que dialoga con su lector, proponiéndole un juego de adivinanzas, para luego *frustrar sus expectativas*, un narrador *poco creíble*, que critica artificios para luego utilizarlos y que da su palabra y no la cumple hasta cuando él quiera, denotando su carácter volitivo, el *narrador erudito*, que demuestra un amplio saber de la cultura occidental y se vale de este saber para establecer comparaciones que terminan colocando a los personajes y quizás el mismo lector en una situación de inferioridad, el *narrador que se ríe* de las creencias y soluciones de sus personajes, que, omnisciente, delata sus pensamientos más íntimos y que implícitamente, emite juicios de valor. Este narrador alterna su condición, se mueve por los intersticios de la historia. Este es el juego de Machado, mientras teje la lógica interna de la trama, se remite al mundo empírico, uniendo el narrador de la historia al discurso del narrador cronista.

6.2 PAPÉIS AVULSOS (1882)

Considerada por los críticos la colección que rompe con los esquemas narrativos propios y ajenos⁹⁸, corresponde a la etapa consolidada del autor, a la vez que coincide con la publicación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* en la novelística. Esta colección es precedida por *Histórias da Meia-Noite* (1873), e incluye algunos de los más famosos cuentos de Machado de Assis, como: “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “O alienista”, “A chinela turca”, “O segredo do Bonzo” y “Sereníssima República”. También presenta algunas peculiaridades si es comparada con *Contos Fluminenses*: la existencia de una *Advertência*, elemento inexistente en esta primera colección, además de la presencia de reiterados subtítulos; en siete de los doce cuentos, cumpliendo una función explicativa.

La *Advertência* anuncia la atmósfera y el contexto irónico en que se sumergen los cuentos. En palabras de Machado de Assis: “Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. A verdade é essa, sem ser bem essa”. El autor maneja sutilmente el lenguaje, relativizando la verdad, característica que Machado aplica a todo. Se supone que la verdad es una, pero él la relativiza, encontrándole una explicación alegórica en la sociedad misma: “Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”. Al citar el apóstol San Juan sobre la bestia apocalíptica: “E aqui há sentido, que tem sabedoria”, para en seguida agregar, “*Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra*”, lo que hace Machado es jugar con la ironía. Esta advertencia está compuesta de la misma materia que el autor se vale para construir sus cuentos: enmascara su erudición y saber enciclopédico bajo la forma de conversaciones frívolas con el lector, digresiones o incluso, presentándose como un narrador inexperto,⁹⁹ también camufla la ironía; todos artificios legítimos en su escritura.

⁹⁸ Como venimos diciendo, Machado se vale de múltiples y variadas técnicas en la construcción de su narrativa: lanza mano de recursos a primera vista arcaicos, instaura el diálogo con el lector, la escritura fragmentaria, la ironía, la variada caracterización de sus narradores, la negación de características del realismo, tan de moda, su intención de construir una literatura nacional sin exceso de color local, etc.

⁹⁹ Labov (1972) instaura el concepto de *Narrador incompetente*, cuyo relato no es interesante o relevante al lector oyente. José Ángel García Landa (1997) señala que este desastre en la narración auténtica podría ser utilizado como recurso estético en la narración, precisamente como lo hace Machado de Assis. Debemos siempre tener en cuenta que la desconstrucción de una voz fiable exige un trabajo de lectura intenso, deliberado y especializado (*idem*, p. 93).

Según Ismael Cintra (2003:151-177), los subtítulos operan como signo de verosimilitud, que inducen al lector a creer en la veracidad del relato, además de actuar como una guía de la estructura narrativa elegida. Machado de Assis los dispone en el siguiente orden:

- “Teoria do medalhão” – Diálogo;
- *Na Arca* – Três Capítulos Inéditos do Gênesis;
- *Dona Benedita* – Um Retrato;
- “O segredo do Bonzo” – Capítulo Inédito de Fernão Mendes Pinto;
- “A Sereníssima República” – Conferência do Cônego Vargas;
- “O espelho” – Esboço de uma Nova Teoria da Alma Humana; y
- “Uma visita de Alcibíades” – Carta do Desembargador X... ao Chefe de Polícia da Corte.

De esta forma, los subtítulos representan la función paratextual.¹⁰⁰ Gerard Genette recomienda observar las estrategias que el autor desarrolla y pone en práctica para lograr el acuerdo con su lector, las cuales son constituidas fundamentalmente, y además de por el texto, por los elementos paratextuales que lo rodean, lo presentan e, *indudablemente, lo completan*. El título es el primer “umbral” de la obra. Puede ser definido como un micro-texto, una “*unidade discursiva restringida*” de forma y dimensiones variables (puede ser una sola palabra, un sintagma o una frase) que desempeña la función de designar, para el lector, el objeto o sistema semiótico. El autor resalta aún, que este recurso genera un diálogo entre los textos. Los paratextos, más evidentes en la obra machadiana se relacionan con la Biblia, después le siguen las obras de cronistas portugueses, cartas y conferencias –estas últimas, paratextos con respecto a la forma. Los paratextos están en toda la obra machadiana y cumplen un rol bastante significativo.¹⁰¹

¹⁰⁰ Se considera paratexto los elementos que circundan o acompañan marginalmente un texto, puede ser determinado tanto por el autor “paratexto autorial” como por el editor “paratexto editorial” del texto original. El elemento paratextual más antiguo es la ilustración. Otros elementos paratextuales comunes son el índice, el prefacio, el postfácio, la dedicatoria y la bibliografía, y los epígrafes. El título de un texto es su elemento paratextual más importante y más visible, constituyéndose, como observó Roland Barthes, una especie de “marca comercial” del texto. Ver Genette, 1982.

¹⁰¹ En la novela *Memórias Póstumas*, por ejemplo, Machado de Assis escribe la dedicatoria, no a un ser de su entorno familiar, sino que la dedica al primer gusano que tuvo contacto con su cuerpo, anticipando la ironía y el clima en que se desarrollaría la novela. El autor también desordena los capítulos, (influencia de Sterne) y relaciona los títulos de los capítulos entre sí, instaurando un diálogo entre ellos, “como sucede con los capítulos XXIII y XXIV, uno de los cuales se llama “Triste pero corto” y el otro se llama “Corto pero alegre”. (Colombi, 2008:14) Colombi señala también que Machado puede orientar por el título del capítulo en un sentido y luego

El cuento a tratar, “Teoria do medalhão – Diálogo”, es anunciado por el subtítulo que indica una conversación entre padre e hijo. Esta estrategia narrativa le permite al narrador valerse de la presencia activa del lector, sometiéndolo al rol de oyente o personaje. El diálogo es un recurso que causa en el lector real un efecto de naturalidad, pues el hecho de narrar se inserta en una situación comunicativa usual, cuya proximidad entre los interlocutores y dinámica entre ellos rompe con la monotonía de la narrativa en monólogo. Según Greimas (1976 *apud* Landa, 1997:85):

podemos decir que la estructura económica de la enunciación, en la medida en que se puede identificar con la comunicación de un objeto enunciado entre un remitente y un destinatario, es lógicamente anterior y jerárquicamente superior a la estructura del enunciado simple. De esto se deduce que los enunciados lingüísticos del tipo “yo-tú” dan la impresión de estar más cerca del sujeto no lingüístico de la enunciación y producen una “ilusión de realidad” más intensa.

6.2.1 “Teoria do medalhão”

En el cuento “A Teoria do medalhão”, Machado de Assis retoma la idea de la doble faz de la medalla para formar una alegoría del ideal social de la época: la hipocresía de la representación. Uno *es* lo que *aparenta* ser. Y así es visto por los demás. El cuento pone en escena la vieja oposición del ser *versus* el parecer y el conflicto pasa a existir cuando de tanto parecer, la ilusión creada pasa a formar parte del ser del personaje, precisamente esto es lo que pretende lograr el padre aconsejándolo al hijo.

La trama del cuento es simple y está estructurada en un diálogo entre padre e hijo, en el día que éste cumple 21 años. El objetivo es prepararlo para que se convierta en una figura pública de éxito, para ésto, le sugiere diversas carreras, todas de elevado status, aunque le persuade a tener como resguardo la de *medalhão*. Esta sería la única carrera que le ofrecería la increíble ventaja de no ser “afligido de idéias próprias”, y le aseguraría una posición social neutral y cómoda entre las corrientes ideológicas que disputaban la hegemonía cultural y política. De esta manera, debería tener poquísimos conocimientos, originalidad, ironía, gusto o ideas propias para cultivar el “*habitus* de medalhão”.

llevar el contenido del capítulo en otro sentido, trabajando así con la ambigüedad del sentido. Eso le permite trabajar, por ejemplo, con la dualidad de los sentidos (*idem*).

El cuento satiriza un modelo reconocidamente eficaz para conquistar el respeto y el suceso en una sociedad susceptible al juego de las apariencias. Finalmente, “Teoria do medalhão” pinta un retrato fiel del cinismo y de la ironía, que encajan a la perfección en la sociedad brasileña de fines del siglo XIX. Desde el principio de la narrativa se advierten estrategias irónicas, como el contraste entre la pretendida seriedad en el tono del padre al orientar a su hijo sobre la mayoría y las responsabilidades laborales que ésta acarrea y la absurda comparación de su hijo con personalidades como Pitt y Napoleón, a la vez que lo califica por medio de un vocativo burlesco *–Janjão–*:

— Fecha aquela porta; vou dizer-te coisas importantes. Senta-te e conversemos. Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes. Há infinitas carreiras diante de ti. Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino. Os mesmos Pitt e Napoleão, apesar de precoces, não foram tudo aos vinte e um anos. Mas qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra.

La incongruencia entre el tema y el tono en la conversación marcan también una oposición entre los discursos formal y coloquial. Los imperativos “Fecha” y “Senta-te” sumado al despliegue de las nobles opciones profesionales que presenta al hijo, además de la alusión a las trayectorias de ilustres personajes históricos, conviviendo en el mismo párrafo con tal vocativo *–Janjão–* indican la impropiedad de la comparación paternal. Cuando el padre afirma que “é de boa economia guardar um pão para a velhice, assim também é de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem”, el hijo le pregunta qué oficio es este, a lo que escucha la siguiente respuesta: “— Nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão”.

A partir de este momento, el lector más experimentado divisa que la ironía no se limita a un simple tono, sino que se convertirá en el elemento constitutivo de todo el cuento: ser “*medalhão*” no debe ser visto, de ninguna manera, como un oficio en sí, sino como un nivel conquistado al desarrollarse efectivamente, y con cierto destaque, determinada profesión. El diálogo entre padre e hijo adquiere, entonces, características filosóficas y se perfila como un manual de comportamiento, una vez que se enumeran una serie de requisitos indispensables a los que deseen gozar de los beneficios de este status

El principal procedimiento a seguir para ser “*medalhão*” es, bajo ninguna circunstancia, tener ideas propias: “Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. *O melhor será não as ter absolutamente*”, “[...] pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte”; y “Tu, meu filho, se me não engano, pareces *dotado da perfeita inópia mental*, conveniente ao uso deste nobre ofício”. Todos estos consejos y comparaciones (el hijo antes tenía la madera de un Pitt o Napoleón, pero a la vez, es dotado de “inópia mental”) por parte del padre le confieren al cuento una característica de burla. De cualquier forma, este cuento ensaya características de cuento filosófico, una vez que la disminución de la acción abre un espacio para las ideas.

El padre es el vocero de tan difícil oficio, por lo que explica, cuidadosamente, todos sus aspectos. Con respecto al estilo del discurso, le sugiere aplicar expresiones vacías, citar la mitología griega, todo lo que resultara conocido, pero no novedoso:

— Podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. *Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas*, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. *Caveant consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. [subrayado nuestro]

En este momento, se acentúa la ironía machadiana. No solamente se lee una crítica al *modus operandi* de la sociedad, como también al lenguaje adornado, tradición en la mesa burguesa¹⁰² y política del país, que disimulaba la falta de erudición por medio de frases hechas de impacto y de la ornamentación del estilo. Según Colombi, el cuento demuestra que la retórica es la cáscara del burgués. (2008:5) A este propósito, Luis Costa Lima señala que el intelectual brasileño no buscaba expresarse en un lenguaje similar al habla popular, al contrario, sus discursos se caracterizaban por una construcción sintáctica compleja y vocablos raros.

¹⁰² En la cuentística, Machado de Assis ironiza sus personajes “oradores”. En el cuento “Valério”, por ejemplo, el narrador ya adelanta algunas informaciones respecto al orador “de sobremesa”: “O orador de sobremesa é um tipo universal; entre nós tem já alcançado uma posição sólida e brilhante.” En el cuento “As bodas de Luís Duarte”, por ejemplo, el orador viene representado en la figura del Teniente Porfirio, así representado por el narrador: “O tenente Porfirio era o tipo de orador de sobremesa; possuía o entono, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister” sus “tão belos talentos” le rendían “lucros de valor, pois raro domingo ou dia de festa, jantava em casa.” En el cuento “A parasita azul”, asume este rol el mayor Brás, cuya “facilidade com que ele se exprimia não tinha rival em toda a província. Além disso, era dotado de descomunal estatura, dominava de tal modo o auditório, que o simples levantar-se era já meio triunfo”.

El lenguaje culto se presentaba rebuscado, pero no tenía el objetivo de apartar el público, sino de ser reconocido como “marca de doutor”, lo primero era una consecuencia natural. La idea que predominaba en el imaginario burgués era que cuanto más *difícil* se hablaba, más inteligente se parecería. De esta forma, el intelectual brasileño era aceptado no como un agente de ideas o de profundización del lenguaje, sino como un “especialista no verbo fácil, na palavra comovente” (Costa Lima, 1981:8) En cuanto a las ideas, el intelectual ochocentista brasileño se contentaba con estar a la par de las novedades europeas, “adquirindo ou perdendo prestígio na proporção em que divulgava ou não as ideais lá dominantes. *Pois, desde a sua legitimação, o sistema intelectual brasileiro se tem caracterizado pelo receio de ser original*” (*ibidem*, p. 10). La forma como Machado de Assis, contemporáneo a la época, absorbe estas prácticas sociales y las plasma, siempre irónicamente, en sus cuentos (está nítido en el consejo del padre al hijo para ser “medalhão”), impresiona y pone en jaque todo el sistema intelectual brasileño.

El sistema en cuestión prácticamente no existía en el siglo XIX. Esta pretendida nulidad tiene sus raíces en la colonización misma y en el sistema colonial, cuyo encierro terminó por producir una especie de “torcicolo cultural”.¹⁰³ Según Luis Costa Lima, nuestro sistema cultural se caracteriza por ser preponderantemente auditivo, cuya pericia verbal procuraba persuadir al receptor, impresionarlo, subyugarlo, en un movimiento de persuasión seductora, pero sin entendimiento; bien al estilo de los lejanos sermones del jesuita Antônio Vieira. La segunda característica de la cultura brasileña está intrínsecamente relacionada con la primera: volcada hacia el extranjero, ofrece a los futuros intelectuales¹⁰⁴, tanto destacados como humildes, el camino de la subordinación por medio de acomodación en cargos políticos, y, por último, no posee un centro propio de decisión, o sea, es incapaz de juzgar la originalidad, pertinencia y/o validez de determinada obra o teoría.

Más que en la América Española, donde las culturas nativas, aunque muy desarticuladas, perduraron residualmente en forma de mitos, leyendas, costumbres, modos de

¹⁰³ Expresión de Roberto Schwarz que se refiere al hecho de estar siempre volcados hacia lo que opina el extranjero en general: literariamente (sobre determinada obra o nombre, sobre el cual dudemos respecto a su pertinencia) o sobre costumbres, moda, etc. Fundamenta, aún, que este fenómeno tiene una clara raíz socio-económica: dependemos incluso ideológicamente de Europa y Estados Unidos (Costa Lima, 1981:24).

¹⁰⁴ La juventud ilustrada, aunque repetidora de las teorías europeas, era conocedora de lenguas extranjeras, venía de las mejores escuelas, viajes al exterior y un hogar de razonable nivel cultural. A pesar de que reunía todas las características para enseñar en las universidades, por ejemplo, optaban por mantener las marcas de ostentación de clase al seguir una carrera de investigación. Estaban acostumbrados a los padrones de la novedad, al consumismo burgués y acondicionados a la idea de que el trabajo era para las clases inferiores. Ya el humilde, a veces incapaz de combinar el sujeto y el predicado, en caso de que superase las dificultades, tenía dos opciones: o hacer jornadas de 40 a 50 horas semanales de clases para poder subsistir o se candidataba a la “acomodación” de un cargo político, algo muy conveniente a los dueños del poder, pues el pensar podría ser muy peligroso (Costa Lima, 1981:22-3).

conducta, monumentos, pasibles de ingresar como partes en nuevas articulaciones, en Brasil la cultura se impuso de arriba, como parte de una política de tierra arrasada. La cultura era privilegio del blanco colonizador, que únicamente se interesaba por las expresiones indígenas buscando la mejor forma de anularlas. Luego de la llegada de D. João VI en 1808, hubo notables mejorías en la urbanización y, desde el punto de vista político, las consecuencias de las reformas emprendidas fueron casi inmediatas. Sin embargo, nuestro centro cultural se limitaba a ser una sucursal de las literaturas inglesa y francesa. Tampoco se registraron cambios drásticos con la proclamación de la Independencia (1822), sino que determinados eventos históricos como las luchas por la consolidación de la unidad nacional, las divergencias políticas estampadas en los periódicos, la Guerra de Paraguay y la campaña abolicionista, según Costa Lima, profundizaron trazos ya existentes como “o nativismo, agora românticamente insuflado, a tradição do palco e da tribuna, o verbalismo inflamado, o tom moralista – que encontraria em Machado seu grande porta-voz” (Costa Lima, 1981:7). *Porta voz* afinado y afilado que trabajará por la destrucción de muchas de estas mitologías.

La genialidad de este cuento está en la representación de todos estos aspectos, sencilla e irónicamente. Una de las funciones que sugiere José Ángel García Landa sobre el *hacer* del narrador se refiere a la función ideológica. Ésta se interpreta con el telón de fondo del contexto cultural original de la obra. Así se mide en qué medida el narrador está influenciado por la ideología de la época y ésta se interpone en la suya. Sin embargo, aclara que la ideología no es una característica del narrador, es del grupo social a los que pertenece o favorece, por ello afirma que la comunicación a este nivel debería analizarse macroestructuralmente. Rescatado el contexto histórico y contextualizado el cuento, retomemos la última cita, respaldándola en las palabras de Sérgio Buarque: “Por vezes, certo tipo de erudição sobretudo formal e exterior, onde os apelidos raros, os epítetos supostamente científicos, as citações em língua estranha se destinam a deslumbrar o leitor como se fossem coleção de pedras brilhantes e preciosas” (Holanda, 1946:123).

Por lo tanto, la mención de este narrador de saberes enciclopédicos sobre los mitos griegos no es casual. Tanto el mito de Ícaro como el de las Danaides, en el fondo moralizan sobre la relación entre padres e hijos. El mito de Ícaro, por ejemplo, cuenta que por desobediencia al padre, el hijo termina encontrando la muerte, además de manifestar el deseo del hombre de ir siempre más allá, la ambición nunca saciada. En cambio, el mito de las Danaides ha sido utilizada como símbolo del dilema entre la obligación de obedecer los deseos del padre y hacer lo correcto. Las cincuenta hijas de Dánao, matan a sus esposos, primos por determinación del padre en una disputa de poder con Egipto. Como castigo, fueron

condenadas¹⁰⁵ a llenar con agua un tonel que no tenía fondo. Ambos mitos encierran cuestiones ética-moralizantes, que insertas en el contexto del cuento, ridiculizan aún más la supuesta seriedad de este diálogo: cuanto más exagera el narrador y pone énfasis en la obediencia, más se acentúa la ironía.

Con respecto al mito de la Medusa –la enfurecida diosa que transformó su hermoso cabello en serpientes e hizo su cara tan terrible que su mera visión convertía a los hombres en piedra– y el mito de la Hidra de Lerna, antiguo y despiadado monstruo acuático con forma de serpiente¹⁰⁶ policéfala (cuyo número varía desde 5 hasta 10 mil según la fuente), se refieren a cabezas cubiertas de serpientes que terminan descepadas de sus cuerpos, en clara alusión metafórica al conocimiento arrancado de la cabeza.

El narrador se burla de la retórica vacía: “são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas “*fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil*”. Este tipo de afirmación también se sostiene en el pensamiento de la época. Era una tradición del escritor no cansar a su lector, pues de otra manera no se consumirían las revistas y periódicos de familia y el público joven o femenino no se interesarían por sus crónicas. Por este motivo, la literatura era fundamentalmente cómplice de la oralidad. Una vez consolidada la tradición oral, legitimada por los sucesos de la post independencia, se ofrecía una lectura fácil, de versos iguales (como la poesía indianista de Gonçalves Dias) de prosa digestiva, con temas sentimentales o nativistas. Como dice José Veríssimo sobre las poesías que circulaban: “nem os governantes, nem o povo as liam, e os poetas catequisavam-se entre si” (Veríssimo, 1903:45).

La ficción no contradice la historia. El padre sigue estimulando el estancamiento de la reflexión del hijo: “Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.”, y, a la vez, le ofrece herramientas que no estimulen el nacimiento de ideas: “é lançar mão de um regime debilitante, ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos”. Agrega, incluso, qué clase de deportes debe practicar: “te aconselho excepcionalmente o bilhar é porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco

¹⁰⁵ Según el mito, Zeus habría absuelto en vida a las cuarenta y nueve hermanas, y había ordenado castigar a Hipermnestra (la única que no asesinó a su esposo) por desobediencia. Sin embargo, en el Averno, las tornas cambiarían, y el juicio daría como resultado la absolución de la desobediente, y la condena de las asesinas.

¹⁰⁶ Si bien muchos consideran la serpiente como signo del mal, ésta siempre ha sido un símbolo de sabiduría. Los hindúes llaman a sus sabios “Nagas” (palabra que significa *serpiente*). Cristo aconsejaba a sus discípulos que fueran “sabios como la serpiente”. Lo que conocemos como el “Uraeus” (o *Cobra Sagrada*), que se ve en la cabeza de los Faraones de Egipto, denotaba su iniciación en los ritos sagrados donde se alcanzaba el conocimiento de la sabiduría oculta. Los símbolos mesoamericanos del poder y del saber eran el águila, el jaguar y la serpiente. En la civilización azteca, Quetzalcoatl (soberano legendario de México y considerado como el padre de los toltecas) era habitualmente identificado como la Serpiente Emplumada.

partilham as opiniões do mesmo taco.”; adónde ir o no: “*As livrarias*, ou por causa da atmosfera do lugar, ou por qualquer outra razão que me escapa, não são propícias ao nosso fim”; y, por último, que el hijo no ande sin compañía “porque a solidão é oficina de ideáis”. Según el padre, “Com este regímen, durante oito, dez, dezoito meses – suponhamos dois anos, – reduces o intelecto, por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum”.

Siguiendo el esquema de no pensar y convertirse en un mero repetidor de ideas y dichos ajenos, el padre concluye el diálogo ofreciendo una definición de ironía tanto al hijo cuanto a los lectores:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados.

Esta definición final de ironía marca el origen y la trayectoria de esta figura de lenguaje, tan apreciada por Machado de Assis, que se transformó en elemento constitutivo y estructurante de la literatura occidental por excelencia. Oriunda del griego *eironeía* y del latín *ironia*, significaban ambas “fingir ignorancia”, lo que potencia la ironía del narrador machadiano, que articula todo su discurso en base a estancar el raciocínio a la vez que se revela un *narrador erudito*.

Y es irónicamente que el cuento “Teoria do medalhão” desnuda el funcionamiento interno de las estrategias de inserción social de la elite brasileña de fines del siglo XIX, que, como vimos, definitivamente, guardaba mucha afinidad con los procedimientos enseñados por el padre al hijo. El discurso político era ambiguo y vacío, los intelectuales proferían elocuentes discursos de lecturas rápidas y tratados mal digeridos. Pero ésta era una forma de lucirse, por lo que disimular conocimiento e ilustración era la estrategia más eficaz para obtener ascenso social y padrinazgos. Es central en la obra de Machado de Assis la idea de discontinuidad entre la *apariencia*, exigida por la opinión pública, y la *esencia* más íntima de los individuos. Los personajes, para existir, llevaban una máscara que les proporcionaba una entidad real en la apariencia. Es por medio de ella que el *yo* del sujeto logra realizarse. El cuento encierra una crítica corrosiva del autor al sistema literario brasileño mismo y a su tradicional forma de triunfo.

a) Influencia y Recepción

No fue únicamente el estilo marcadamente irónico del escritor anglo-irlandés Laurence Sterne (1713–1768) lo que influenció Machado de Assis, también su mordaz crítica a la retórica provocó el interés del escritor brasileño. Esta experiencia de lectura vino a corroborar su teoría de que el uso de la retórica no advenía de la milenaria sapiencia escolástica, sino que ostentaba un padrón social– de mucha vanidad y poco conocimiento. *Tristram Shandy*, la obra capital de Sterne, no se limita a satirizar la grandilocuencia de los eruditos, satiriza también el mundo pre-racionalista dominado por la ciencia medieval,¹⁰⁷ la medicina especulativa y las explicaciones racionales exhaustivas, basadas en premisas no verificables.

En cuanto a la estructura, la obra de Sterne registra un ir y venir narrativo y se construye en el tiempo psicológico, recursos que violentaban las expectativas del lector. Machado de Assis toma de *Tristram Shandy*, básicamente dos características en el cuento “Teoria do medalhão”: el quiebre de la linealidad narrativa, evidente, principalmente, en *Memórias Póstumas*, y la crítica a la retórica. En términos generales, Machado toma como inspiración de *Tristram Shandy*, las continuas intromisiones del narrador en la trama, la fragmentación, el ingreso de la reflexión metaliteraria, el corte continuo, el uso de la primera persona y la digresión, que puede ser filosófica, literaria, cotidiana. Colombi (2008) señala también que cualquier elemento puede detonar una digresión y que este rasgo produce la interlocución con el lector.

La recepción de los elementos asimilados por Machado se transforman adaptándose al contexto y a las estrategias narrativas del autor. Mientras Sterne atacaba una corriente de pensamiento,¹⁰⁸ Machado tenía como blanco al lector. El público lector del siglo XIX estaba en formación y era bastante limitado; según Luis Costa Lima “não estava acostumado a grandes vôos e, assim sua aprendizagem da técnica sterniana do duplo sentido se inicia pela

¹⁰⁷ Machado de Assis formula su crítica a este respecto en diversos cuentos: “Conto Alexandrino” (1883); “Verba testamentária” (1882); “A Sereníssima República” (1882), sin embargo alcanza la maestría con “O alienista”. En este cuento se destaca la crítica vehemente y a la vez humorística al cientificismo naturalista, siguiendo la línea irónico-satírica que lo caracteriza. El personaje principal, el Dr. Simão Bacamarte, es un tirano como se nota por su apellido mismo (*bacamarte* en portugués tiene dos significados arma e inútil, lo que respalda el doble significado que Machado le atribuye en la narrativa), que instituye la dictadura de la ciencia con un autoritarismo feroz. En esta instancia se revelan dos problemáticas de la sátira: la monomanía ideológica y la crueldad del hombre contra el hombre en nombre de los principios sagrados.

¹⁰⁸ Basándose en la teoría del conocimiento de Locke, que profesaba que las ideas no son inatas – la experiencia y la reflexión son las formas del conocimiento humano, mientras se profesaba el principio tradicional de *imitatio* por el desarrollo lineal de la narrativa, *Tristram Shandy* suscita sorpresa por haber sido construida en el tiempo psicológico y por sus idas y venidas en la narración.

técnica de morcego que adota: chupa o sangue do leitor, enquanto parece abaná-lo". En *Memórias Póstumas*, cap. XXII, el narrador dice:

Nao alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas...

Con respecto a la retórica también se advierten diferencias de uso entre los dos autores. Sterne la critica duramente a través de su novela más famosa, *Tristram Shandy*. El auge de ésta crítica se ve en el episodio en que el tío Toby le comunica a Walter Shandy la muerte de su hijo mayor y éste, extasiado por las eruditas palabras, no entiende el mensaje y se desdobra en un largo discurso que va desde Plutón y Plutarco hasta los santos padres (Libro V, capítulo 3). Luis Costa Lima descifra de forma contundente el mensaje de Sterne: "A confiança dos letrados nas palavras e na erudição os cega para a vida". (Costa Lima, 1981:63)

Mientras que la crítica de la retórica en Sterne se dirigía a un linaje social bien constituido, Machado se ríe de las exhibiciones retóricas vacías sin un sistema o soporte que lo avale. En "Teoria do medalhão", por ejemplo, el autor sugiere "lançar mão de um régimen debilitante" para no tener ideas propias, como "ler compêndios de retórica". Para Sterne, "a retórica é a cobertura de um sistema de classificação, de ordenação do mundo, que o romancista julgava enlouquecido" (Costa Lima, 1981:64). Mientras que para Machado, la retórica encubre la trivialidad y la pasión por el brillo y el poder tan practicados por nuestra élite social, "em Sterne a tematização da linguagem, alcançada pela crítica da retórica, tornou-se o meio de introduzir a função do ficcional, libertando-o da idéia de tradução do Ser como substância, em Machado a crítica a retórica assume desde logo a função de demonstrar seu papel no novo mundo: o papel de encobrir o vazio, de dar-se ares de importância" (*idem*, p. 64).

Uno de los alegatos del controvertido teórico Harold Bloom en *A angústia da Influência* es que el autor influenciado se convierte en "eco de la música de otro" (Bloom, 1991:34). La asimilación de este proceso por parte de Machado de Assis se da de forma selectiva, crítica y puntual, por lo que se adapta a su contexto histórico-social, y con tal genialidad, que es su música la que impone el ritmo del baile. La influencia de Sterne en

Machado es eficaz precisamente porque cambia de configuración y blanco, es una apropiación crítica, bien al estilo *antropofágico*¹⁰⁹ modernista, pero adelantándose cuarenta años.

b) Crónica relacionada al cuento “Teoria do medalhão”

Es común encontrar en la extensión de la obra de Machado de Assis descripciones de la cotidianidad de la vida fluminense y sus espacios urbanos, sin embargo, tales características se ven más minuciosamente en las crónicas: las óperas, el paseo del Ouvidor, las corridas, pequeñas reuniones burguesas y conmemoraciones familiares, la política, las elecciones; e inúmeros otros sucesos, que a primera vista, representan episodios ordinarios, pero que detonan cuestiones complejas y universales. Esta particularidad en su escritura aporta a las crónicas machadianas un aspecto atemporal que, a la vez, atrae cada vez más la atención de los críticos al género.

Hemos constatado una reiteración temática¹¹⁰ por parte de Machado de Assis, quien presenta la práctica social de aparentar lo que no se es, de valer por la opinión de los demás, del vacío de la vida burguesa, inicial y rápidamente en *Memórias Póstumas* (1881). En el capítulo XXVIII, el padre de Brás Cubas también le aconseja y le dice que en la vida sólo tiene que aspirar a dos cosas: una banca de diputado y una buena boda. En esta conversación, el padre lo prepara para la vida pública: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens”, concluyendo que lo importante es lo que los demás piensan de uno, es mantener las apariencias.

El protagonista no logra la boda ni el proyecto político y se vale de la opinión de los demás, de nada le sirve, como deja asentado en el análisis retrospectivo que hace de su vida en el capítulo “Das Negativas”. Un año después, Machado escribe “Teoria do Medalhão” y en 1889 publica una crónica en la *Gazeta de Notícias* que vuelve sobre el eje de la hipocresía social, de modo que constatamos que la obra de Machado de Assis está hilada, no solamente

¹⁰⁹El término tiene origen en el concepto literal de *devorar, deglutir*, tomado por los modernistas brasileños (1922) como una especie de símbolo y, a la vez, de justificativo para apropiarse de las fuentes europeas sin sufrir una crisis de identidad cultural. De cualquier manera, este conflicto siempre estuvo presente y se refleja a menudo en la literatura. En Brasil, ésta cumplió la función de llenar los espacios dejados por la filosofía y las ciencias sociales, sobre todo en cuestiones tan complejas y problemáticas como pueden ser el origen y la identidad cultural. Estas inquietudes están plasmadas, por ejemplo, en obras como *Macunaíma*, de Mario de Andrade, *Iracema*, de José de Alencar y *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

¹¹⁰ Quizás la reincidencia temática por parte de Machado de Assis sea un indicio de que el autor maquinaba constantemente la mejor forma de presentar la problemática.

por la ironía, sino también por la recurrencia de temas que aparecen en las novelas, cuentos y crónicas, ofreciendo varias perspectivas de un mismo objeto.

La serie titulada “Bons Dias!” agrupa un total de cuarenta y nueve crónicas publicadas por la *Gazeta de Notícias*, durante los años 1888 a 1889. Este período coincide con un momento clave en la historia de Brasil: la abolición de la esclavitud y el fin gradual e inevitable del Imperio.¹¹¹ Ambos sucesos están íntimamente relacionados, por lo que Machado de Assis, expuesto a esta nueva realidad, ejerció al máximo su ironía, recalcando la inercia del pueblo, rehén de una pasividad histórica y falta de instrucción política, y la viveza criolla de los políticos, que no se comprometían con nada, ni siquiera con la ideología del partido que representaban. La crónica escrita el 13 de agosto de 1889, por ejemplo, versa sobre el encuentro de dos amigos que discuten sobre política y la posibilidad de que uno de ellos se postule a diputado, sacando partido de sus muchas amistades. Sin la necesidad de ideas políticas, tal como enseñaba el padre en “Teoria do medalhão”.

Las crónicas de la serie “Bons Dias!” fueron publicadas bajo seudónimo, por lo que la crítica no las acreditó como pertenecientes a la autoría de Machado de Assis hasta la década de 1950. La universidad de São Paulo (Unicamp) tomó la iniciativa de compilar sus crónicas, son más de seiscientas, con organización, introducción y notas de John Gledson, quien explica:

As crônicas reunidas em “Bons Dias” não eram assinadas por Machado de Assis, que as atribuía a um relojoeiro desencantado com a profissão. Daí resolvera ser escritor – uma atividade considerada “mais fácil e menos vexatória” do que outras em que havia pensado. Por essa razão é que R. Magalhães Júnior, um dos primeiros a publicar essas crônicas, intitulou-as de “Diálogos e reflexões de um relojoeiro”.

El anonimato le permitió a Machado de Assis más libertad e irreverencia en los comentarios que tejía sobre los distintos hechos destacados por la prensa, principalmente los políticos, revelando, como observa Gledson, “*alguns traços do pensador Machado de Assis*”. La crónica de 13 de agosto de 1889 tal como el cuento “Teoria do medalhão” se estructura en forma de diálogo y plantea un discurso muy similar sobre las ventajas de tener o no ideas. Durante la conversación entre un “*homem gordo*” y el relojero, éste le sugiere que se postule a diputado, dada su figura atlética. Ya el gordo no podría más que aspirar un cargo en el senado.

¹¹¹Una de las consecuencias directas de la abolición de la esclavitud, firmada por la Princesa Isabel el 13 de mayo de 1888, fue la caída de la Monarquía. La aristocracia esclavista y la oligarquía rural, arruinadas por la abolición sin indemnización, apoyaron al Partido Republicano. El golpe final fue dado por el Marechal *Deodoro da Fonseca*, quién, por medio de un golpe militar de Estado, proclamó la República el 15 de noviembre de 1889.

Esta alusión no es vana en la crónica, pues retoma la mirada popular sobre los cargos políticos: cuanto más alta la jerarquía, más gordo el pez. Sin embargo, el relojero presenta objeciones, pues para ser candidato “é preciso um programa, é preciso dizer alguma coisa aos eleitores, pelo menos de onde se vem e para onde se vai”; además de tener ideas y “eu não tenho idéias, nem políticas nem outras”. El cronista aprovecha el momento para contar, irónicamente, cómo se da la distribución de ideas:

Na distribuição geral das idéias... Talvez você não saiba como é que se distribuem as idéias, antes da gente vir a este mundo. Deus mete alguns milhões delas num grande vaso de jaspe, correspondente às levas de almas que têm de descer. Chegam as almas; ele atira as idéias aos punhados; as mais ativas apanham maior número, as moleironas ficam com um pouco mais de uma dúzia, que se gasta logo, em pouco tempo; foi o que me sucedeu.

Es cómo leer la parodia adentro de la parodia misma. El personaje llegó a tener una docena de ideas, pero se le fueron gastando con el tiempo, por lo que el hombre gordo argumenta que no es necesario tenerlas: “— Mas trata-se justamente de suprimi-las; não as ter é meio caminho andado”. El siguiente paso al de no tener ideas, es reproducir por entero las publicadas:

— Aí está porque você anda baldo ao naipe; não lê nada, ou quase nada; os jornais passam-lhe pelas mãos à toa, e quer ter idéias. Há opiniões que eu ouço às vezes, e fico meio desconfiado; corro às folhas da semana anterior, e lá dou com elas inteirinhas. Pois as circulares, se nem todas são originais, são geralmente escritas com facilidade, algumas com vigor, com brilho e... Umam falam de ficar parado, outras de andar um bom pedaço, outras de correr, outras de andar para trás... [subrayado nuestro]

Por otro lado, en el cuento, el padre no aconseja al hijo repetir con “*fidelidade as opiniões ouvidas numa esquina*” porque ello reflejaría “*certa carência de idéias*”, corriendo el riesgo de vehicular informaciones equívocas por una “*traição da memória*”. Como vemos, el hombre gordo cumpliría el mismo rol que el padre en el cuento, a la vez que el relojero, el del hijo, solamente que el objetivo de la enseñanza no es ser un *medalhão*, cuyo proceso de elaboración es más complejo que el de una simple figura política. El *medalhão* es una figura hueca respetada y admirada por todos, apta para asumir cualquier puesto, mientras que el relojero aspiraría lograr uno de los más deseados: el de diputado, un hueco con reconocimiento monetario.

Para ello, bastaría hacer uso de los mismos recursos: no cultivar ideas, sino amigos:

— Tem você amigos?

— Alguns.

— Tem muitos. Bota para fora essa morrinha da modéstia. Você não terá idéias, mas amigos não lhe faltam.

La narración sigue la misma dinámica del cuento, son las preguntas del relojero que van marcando la pauta del discurso del hombre gordo. El relojero no se satisface con la teoría de tener amigos antes que conocimientos y le pregunta qué sigue. En este momento, el cronista inserta una crítica mordaz al sistema político brasileño:

— [...] Conhecido dos seus amigos, que necessidade tem você de *definir-se*? É o mesmo que dar um chá ou um baile, e distribuir à entrada o seu retrato em fotografia. Não se explique; apareça. Diga que deseja ser deputado, e que conta com os seus amigos.

El hombre gordo compara el ejercicio de la democracia, el derecho del sufragio, con un te o un baile, banalizando completamente las elecciones. Todo se define como un favor entre amigos que “te faz um favor votando; não escolhe um representante dos seus interesses”. La relación entre candidatos y electores se basa en las mismas leyes del clientelismo, hay que visitarlos (“— Ó palerma, eles conhecem-te, mas é preciso visitá-los. A maior parte dos amigos não votam sem visita.”), halagarles los hijos (“Quando o filhinho de algum vier à sala, pega nele, assenta-o na perna; se o menino meter o dedo no nariz, acha-lhe graça”), aceptar lo que le ofrezcan (“Não ofereças charuto, que pode parecer corrupção; mas aceita-lhe o que ele te der”). Este modo de proceder transforma la cédula del voto en “um chapéu que ele não tira sem o outro tirar primeiro o seu chapéu de verdade. Se houver intimidade, ainda podes dizer brincando: “Ó Cunha, tira o chapéu.”, lo que se traduce en “vote por mí”.

En el cuento “Teoria do medalhão”, el padre cuenta con un recurso semejante para hacer su hijo popular, se llama publicidad, basada en las relaciones personales:

Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestrar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Qualquer que seja a teoria das artes, é fora de dúvida que o sentimento da família, a amizade pessoal e a estima pública instigam à reprodução das feições de um homem amado ou benemérito.

El hombre gordo concluye su estrategia resumiendo la dinámica electoral de la época: “— Já se vê, em cada casa a mesma cantilena. Uma só música, embora com palavras diversas. O eleitor pode ser um ruim poeta...”

La crónica desnuda la base electoral del país, que se transformó en un mero cambio de favores, sin embargo, la crítica del cronista no termina ahí, sino que también llama la atención a la falta de necesidad de definirse, o sea de que el candidato exponga sus creencias y capacidades políticas e insiste en ello. La primera ocurrencia es muy irónica, pues cita a un tal Dr. Nobre como fuente filosófica, dando muestras de la erudición del hombre gordo:

— De tantos homens que falaram aos eleitores, um só teve para mim a *intuição política*; “Conhecido dos meus amigos (escreveu o Sr. Dr. Nobre, presidente da Câmara Municipal), julgo-me dispensado de definir a minha individualidade política.”

Visto que las elecciones no se basan en propuestas concretas, sino en favores, el hombre gordo aconseja: “Não te definas, eles conhecem-te; procura-os”, y considera su misión cumplida, cuando, por fin, el relojero asimila la lección: “— Compreendi tudo. Definição é que nada, visto que são meus amigos”. El padre del cuento “Teoria do medalhão” coincide absolutamente con este razonamiento, por lo que le autoriza al hijo afiliarse a cualquier partido político: “Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma idéia especial a esses vocábulos, e reconhecer-lhe somente a utilidade do scibboleth bíblico”.

Esta crónica pinta una fina caricatura del sistema político brasileño del siglo XIX, retratando cruda e irónicamente las costumbres del pueblo brasileño. Cuento y crónica gritan al unísono con el padre: “Antes das leis, reformemos os costumes!”, cumpliendo, claro está, en cada voz, un propósito.

6.3 HISTÓRIAS SEM DATA (1884)

Muchos estudiosos¹¹² han discutido acerca de las etapas en la obra literaria machadiana; algunos defienden la idea de una brusca ruptura en su modo de pensar, concretada a partir de la publicación de *Papéis Avulsos* en 1882, en el ámbito del cuento, mientras que otros defienden un proceso de maduración gradual e irreversible en la problematización de la narrativa. Aunque sostenemos que su obra ocupa un entre-lugar, es

¹¹² Conforme demostramos en el segundo capítulo: “Revisión Crítica de la Obra de Machado de Assis: perspectivas de la historiografía literaria brasileña”.

opinión unánime que a partir de esta fecha se inaugura la fase realista de Machado de Assis, por lo tanto, los dieciocho cuentos seleccionados por el autor para conformar *Histórias sem Data* forman parte de la etapa de consolidación de los recursos irónicos en la voz narrativa del escritor fluminense. Esta colección es la que comporta el mayor número de cuentos de todas las colecciones y abarca los siguientes títulos: “A Igreja do Diabo”, “O lapso”, “Último capítulo”, “Cantiga de esponsais”, “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma”, “Capítulo dos chapéus”, “Conto Alexandrino”, “Rimas de Sapucaia!”, “Uma senhora”, “Anedota pecuniária”, “Fulano”, “A segunda vida”, “Noite de almirante”, “Manuscrito de um sacristão”, “Ex cathedra”, “A senhora do Galvão” y “As academias de São”.

Machado de Assis se vale de un recurso paratextual a fin de declarar su proceder irónico en la *Advertência*, puesto que apenas dos de sus narrativas “*efetivamente não levam data expressa*”. De modo que dieciséis de los dieciocho cuentos están ubicados temporalmente, desacreditando el título de la colección. Lo que nos lleva a concluir que si los cuentos poseen fecha o no, no es lo fundamental en la narrativa. De hecho, “A Igreja do Diabo”, texto de apertura de esta colección, es una parodia de la milenaria y eterna disputa entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo.¹¹³

6.3.1 “A Igreja do Diabo”

“O que mais me encanta na humanidade, é a perfeição. Há um imenso conflito de *lealdades* debaixo do sol. O concerto de louvores entre os homens pode dizer-se que é já música clássica. A *maledicência*, que foi antigamente uma das pestes da Terra, serve hoje de assunto a comédias fósseis, a romances arcaicos.”
Machado de Assis¹¹⁴

De por sí, el cuento suscita interrogantes. Para empezar, el título intriga: ¿Desde cuándo se institucionalizó el mal? Lo vemos a diario, conocemos sus prácticas y lo sentimos en la carne, pero como el mismo Diablo afirma “sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivía, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos”. Y los obsequios humanos son sorprendentes. Dada su naturaleza dual,

¹¹³ Esta figura también aparece en los cuentos “Adão e Eva” (1896) y “O Anjo Rafael”, publicado en el *Jornal das Famílias* (1869).

¹¹⁴ Cf. Crónica de 26 de fevereiro de 1893.

el hombre no es completamente fiel a ningún dogma: es virtuoso y a la vez sucumbe a los vicios; está apto para practicar tanto el bien como el mal. Por eso, la alegoría que manifiesta el cuento –Dios símbolo del bien y el Diablo símbolo del mal– no se ajusta a la conducta humana, dejando el interrogante: Ni bestia ni ángel ¿quién es el hombre?

La Biblia es uno de los textos más leídos y estudiados de la humanidad. Además de profesar la fe, ofrece un ejemplo de conducta, de forma de vida. Machado de Assis, más allá de parodiar¹¹⁵ el texto bíblico bajo la carnavalización de las figuras de Dios y del Diablo, expone la contradicción humana, potenciando la complejidad del ser. El esbozo humano que Machado de Assis presenta en este cuento, una vez más, es el del hombre fácilmente corruptible y sujeto a las influencias malignas de cualquier especie: “Me llamo Lucifer, aquel que trae la luz. Así cantaban los ángeles menores, hasta que les fue prohibido este canto. Desde entonces, mi apodo corroe los tiempos anunciando aquel que tiende trampas. Fanfarronerías: El hombre deja de lado a Satanás y sabe perderse por sí mismo” (Walmor Santos, 1996: 121), una verdad que se muestra cruel en la máscara de la risa.

a) Sinopsis

El cuento “A Igreja do Diabo” focaliza a dos seres antagónicos desde el principio de los tiempos: Dios y el Diablo. El hombre no aparece delineado como uno de los personajes principales, sin embargo, él es el objeto de la disputa, pues Dios y el Diablo rivalizan por ganarse su devoción. Machado se vale de su amplio conocimiento de la tradición bíblica para recrearla con humor. En su texto, el ángel caído quiere fundar su propia iglesia para terminar para siempre con la supremacía del Creador. En primer lugar, decide comunicarle a Dios su idea mirífica para, en seguida, desafiarlo. En el capítulo dos se establece entre los personajes un diálogo retórico y metafórico que culmina con la segunda caída del Diablo. En el tercer apartado el Diablo es traicionado por sus fieles más fieles, que vuelven a practicar, a escondidas, actos de benevolencia. En el cuarto y último, Dios le hace notar al Diablo que los hombres están más allá de ellos dos y que deciden por sus destinos haciendo uso del libre albedrío, el mismo que le permitió a él alejarse del Paraíso.

El cuento se estructura en cuatro apartados denominados capítulos¹¹⁶ cuyos títulos son: “I- De uma idéia mirífica”, “II- Entre Deus e o Diabo”, “III- A boa nova aos homens” y “IV-

¹¹⁵ La parodia de los esquemas grandiosos, típicos de la filosofía del siglo XIX, es un tema frecuente en la ficción machadiana.

¹¹⁶ En el capítulo I, se advierte la presencia del paratexto jurídico, mientras que en el capítulo III, se reconoce un paratexto bíblico.

Franjas e franjas”. El conjunto puede ser visto como la síntesis de la historia de la humanidad. Primero surgió la idea de la creación (I), luego Dios expulsa del paraíso al ángel rebelde por su soberbia y surge el primer enfrentamiento entre ellos (II). La buena nueva a los hombres es la posibilidad que les ofrece el Diablo de revertir los credos católicos, los criterios de juicio y de recompensa. (III) Los vicios, que siempre fueron censurados, ahora están habilitados para ser ejercidos con total libertad. Sin embargo, algunos optan por desviarse del rebaño, oponiéndose a seguir cualquier credo de salvación. (IV) Revela la rebelión del hombre contra la obediencia y el uso de su libre albedrío: es que las “capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão”. El cuento profundiza la contradictoria esencia humana y su constante insatisfacción, revelando, en palabras de Bosi, “una extraña teoría del comportamiento” (Bosi, 1978:16).

La primera estrategia del narrador es remitir el origen de la historia a un viejo manuscrito beneditino, de esta forma, no se compromete con el contenido narrado:

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a Idéia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.

La reivindicación de una iglesia en su honor, con todos sus ritos y preceptos, escritura, breviario, misa, prédicas, bulas, credos, novenas y todo el aparato eclesiástico, genera sorpresa como consecuencia inmediata. La iglesia del Diablo es producto del deseo de organización y rectificación de su imagen, que según él, no era como decían las velhas beatas y que, en realidad, era “gentil e airoso”. Es irónico que el Diablo se preocupe por cambiar esa imagen, tratando de superponerse al mismo Dios, pero no por lo que siempre lo caracterizó: “o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças”. Niega esa imagen y se autoproclama “o verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens”.

El Diablo articulaba una argumentación cuidadosamente construida sobre las bases de la historia, las letras y el arte, para hacer valer, a grandes golpes de elocuencia, el nuevo orden. Cambia la legitimidad de las instituciones, incentivándolos a los hombres a amar las perversas y detestar las sanas, congrega multitudes (“As turbas corriam atrás dele entusiasmadas”), define la doctrina, pide exclusividad y promete recompensar a los hombres

(“tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...” Finalmente, “não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçou brados de triunfo”

El Diablo no propone nada novedoso, apenas la inversión del dogma, donde lo que era virtud, ahora es pecado: su precepto es solamente otra forma de manipulación que adquiere la forma de libertad en la transmutación del pecado. En el calor del entusiasmo, el Diablo no se da cuenta que se pone exactamente en las mismas condiciones de Dios anteriormente: o sea, a la merced de la voluntad humana que no acepta el dominio y la obediencia:

Um dia, porém, longos anos depois, notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, às ocultas. Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros.

Se presenta, entonces, una situación extremadamente irónica: los valores se invierten, ahora el Diablo es traicionado en sus leyes, en su propio dominio, es él quién pierde fieles y al constatar esta pérdida, frustrado, le pregunta a Dios el porqué, a lo que éste le contesta: “— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana”.

b) El vía crucis del Diablo

“El Diablo y Dios funcionan como frente y reverso de la misma medalla, como teísmo y ateísmo.”

Michel Onfray

Reescribiendo la historia, el Diablo propaga a los cuatro vientos su religión: rehabilitar los siete pecados capitales, alentar la venalidad, el fraude, estimular todas las formas posibles de perversión y degradación humana. Enseñanza al revés, pero trillando el mismo camino de Jesús Cristo. Como éste, tiene sus apóstoles, (“Um dos seus melhores apóstolos era um calabrés, varão de cinqüenta anos... Era a fraude em pessoa”) y les enseña a los hombres valiéndose del apólogo, como Cristo: "Usarei comparações quando falar com eles e explicarei coisas desconhecidas desde a Criação do Mundo" (Mateus, 13:34).

El apólogo "Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos", incluido en el libro de la sabiduría, puede ser comparado con la parábola de la oveja descarriada: si un pastor tiene cien ovejas y una se pierde, debe buscarla, dejando las demás. La sagaz parodia de Machado llama la atención del lector hacia un mundo desacralizado, develando la sutil crítica hacia una sociedad motivada por intereses personales, donde los hombres son reincidentes en el pecado de la mezquindad y de la usura.

Cristo exhorta los doce apóstoles a la misión de propagar la buena nueva: "[...] ide antes às ovelhas que se perderam da casa de Israel. Por onde andares, anunciai que o Reino dos Céus está próximo" (Mateus, 10:6-7). En el cuento "A boa-nova aos homens" es anunciada por el propio Diablo:

Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma *doutrina* nova e extraordinária, com uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus *discipulos e fiéis* as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; [...] Sim, sou o Diabo, repetia ele... Sou o *vosso* verdadeiro *pai*. [subrayado nuestro]

El narrador se acerca al discurso bíblico y los términos cristianos, como por ejemplo, "*discipulos e fiéis*", "*doutrina*" y "*vosso pai*", estableciendo un límite tenue entre el texto-base y el suyo, sin embargo lo niega, por la boca del mismo Diablo: "— Senhor, eu sou, como sabéis, o espírito que nega [...]. Nega tudo". Convencido de la unilateralidad de la negación, el Diablo está seguro de triunfar en su empresa, pues "enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo". Se burla del ego del hombre, que se cree el dueño de la Verdad. Aunque tiene lógica su pensamiento, es verosímil el enfrentamiento humano por parte de las diferentes interpretaciones que se da al libro sagrado, comete el mismo error que el hombre, se cree infalible. Pero algo raro sucede en la iglesia del diablo: sus fieles vuelven a poner en práctica algunas virtudes cristianas.

Um dia, porém, longos anos depois, notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. [...] A descoberta assombrou o Diabo. Meteu-se a conhecer mais diretamente o mal, e viu que lavrava muito.

La inversión del orden que pretende el Diablo, en que los viles sean alabados y los nobles censurados, las virtudes sean tenidas por vicios y los vicios por virtudes, fracasa, y este fracaso es inevitable, porque el tiempo y la historia del hombre son cíclicas. Tal como Cristo, sufre la decepción más cruel: la traición.

c) Aspectos compositivos

El cuento "A Igreja do Diabo" extrapola la moraleja e invita a una actitud reflexiva. Si consultamos *El Anticristo*, observamos que para Friedrich Nietzsche,¹¹⁷ el Cristianismo tomó partido por todo lo débil, humilde, fracasado y forjó un ideal de *contradicción* a los instintos de conservación de la vida fuerte. La tradición cristiana, muy influyente en occidente, especialmente en lo que hace a las costumbres, consolida la creencia de que una buena conducta a lo largo de la vida es necesaria para que el hombre pueda lograr la paz eterna *postmortem*. De este modo, la conducta humana pasa a ser controlada por este código moral y religioso, que Nietzsche llama de metafísica occidental, y que rige sobre los demás aspectos de la vida.

Tales elementos se contraponen a los aspectos de la existencia dionisiaca: que en la concepción de Nietzsche era es el dios de la embriaguez, de la alegría: el dios que canta, ríe y danza: el que no renuncia a nada que sea vida. El espíritu dionisiaco simboliza todo lo contrario a la moderación de Apolo, de los valores de bondad, perfección y humildad, que son la negación de la vida. Entonces, esta simbología creada por Nietzsche viene a representar la contraposición entre la vida de sensaciones, de emociones y libertad (dionisiaca), y aquella controlada por la religión, la moderación (apolínea). La referida moralidad cristiana inspira a Nietzsche a proferir la célebre afirmación: "O cristianismo é platonismo para o 'povo'" (Nietzsche, 2005), idea también compartida por Machado de Assis.

Aunque no se constata una influencia directa de Nietzsche¹¹⁸ en la obra de Machado, se advierten muchas lecturas en común como: Schopenhauer, Darwin, Stendhal, Descartes, Hegel, Kant, Pascal, la Biblia y la cultura griega clásica. En contacto con estas ideas,

¹¹⁷ Este libro pertenece a su periodo de madurez conjuntamente con *Así habló Zaratustra* (1891) y *Más allá del bien y del mal* (1886). Las doctrinas de este periodo parten de la concepción de la vida como dolor, lucha e irracionalidad que había aprendido en Schopenhauer, pero rechazando la actitud de resignación ante ello, de lo cual espera que surja la transformación del dolor en alegría.

¹¹⁸ No se encontró en la Biblioteca de Machado de Assis libros de Nietzsche (aunque desaparecieron 200 tomos), ni citas directas del autor en la obra machadiana. Es sabido que el autor citaba a los escritores que admiraba. Y, por último, apenas dos de las obras importantes de Nietzsche habían sido publicadas antes de "Memórias Póstumas": *Die Geburt der Tragödie (El nacimiento de la tragedia - 1872)* y *Menschliches Allzumenschliches (Humano, demasiado humano - 1878)*. Por ello, se atribuye la consonancia de algunas ideas, como la crítica al exacerbado carácter cientificista, al *Zeitgeist*, el espíritu de la época.

Machado posiblemente, esté llamando la atención hacia la máscara de caridad con que se cubre el cristianismo, pues una mirada más detenida hacia el Brasil del siglo XIX revela que más del 80% de la población era católica, más un ritual vacío que una práctica sincera.

En este cuento el narrador es heterodiegético porque no participa directamente de la trama y es omnisciente, pues conoce lo que piensan y sienten los personajes: “Tinha alguma *idéia cruel* no espírito, algum reparo picante no *alforje da memória*, qualquer coisa que, nesse breve instante da eternidade, o *fazia crer superior ao próprio Deus*”. La narrativa intercala el discurso directo (diálogos entre Dios y el Diablo) e indirecto (en tercera persona):

— Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.

— Negas esta morte?

— Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los...

— Retórico e sutil! exclamou o Senhor.

[...]

O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma *idéia cruel* no espírito, algum reparo picante no alforje de memória, qualquer coisa que, nesse breve instante da eternidade, o *fazia crer superior ao próprio Deus*.

El narrador asume la máscara de la tradición oral y transforma el lector en el oyente de su narración: “Conta um velho manuscrito beneditino [...]”. Esta estrategia es análoga a la que usa la crónica, que exige la presencia activa del lector. Sin embargo, el narrador no se conforma sencillamente y lo incita a tomar partido: “*Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...*” Con respecto al manuscrito, lo especifica: es beneditino, no franciscano, por ejemplo. Su origen se debe a San Benito de Nurcia, a partir del V siglo. Este dato tampoco es fortuito, precisamente porque es a este Santo a quién se le adjudica una intensa lucha contra el Diablo. Su medalla es el símbolo que se utiliza para los exorcismos. El relato se centra así en el conjunto de textos que se concentran en la lucha incansable de Dios contra el Diablo.

El narrador sabe que Dios y el Diablo son personajes centrales en la fundación y adiestramiento de la humanidad. A fin de mantener la verosimilitud, describe al Creador como paciente y benévolo, tanto que le permite al Diablo avanzar con su plan fundacional. Bajo esta perspectiva, los antagonistas están contruidos sobre una matriz simbólico-realista en que ambos son representados a través de una relación de metonimia análoga, ilustrada, en este caso, por los ojos: “Em seguida, lembrou-se de ir ter com Deus para comunicar-lhe a *idéia*, e desafiá-lo; levantou os *olhos, acesos de ódio, ásperos de vingança*, e disse consigo: —

Vamos, é tempo”. La mirada de odio del Diablo representa el signo del mal, a la vez que la dulzura en la mirada de Dios simboliza el bien: “— Sabes o que ele fez? perguntou o Senhor, com os *olhos cheios de doçura*”.

El cuento critica, en tono sarcástico, las formas religiosas existentes en Brasil y el modo de comercializar la fe, pues todas venden el mismo producto: la salvación: “enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero.” El narrador intercala la crítica con un fragmento ambiguo que se refiere al alto precio de la salvación, exigido por la iglesia tanto a las prácticas del bien como del respecto a los diez mandamientos, como a su venta, en términos pecuniarios: “Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto.”

La narración en tercera persona es un recurso que le posibilita al narrador desligarse de la enunciación de su persona, del yo textual. El estilo de narración adoptado en este cuento de tesis legendaria, se diferencia de la del narrador autodiegético de los cuentos realistas, valiéndose de otros recursos como desplazar a los personajes la misión de desempeñar las funciones modales. Este narrador no dialoga con su lector, es más discreto, a la vez, conserva algunas características muy peculiares a la narración machadiana como la ironía, la ambigüedad y el carácter inconstante del hombre.

Esta narrativa densa y de aparente simplicidad se constituye para un lector atento y erudito (como ya dijimos uno es el reflejo del otro), en un trabajo interpretativo que despliega otros significados, que se relaciona con otros textos, que nos lleva a considerar este cuento como un gran apólogo, constituido por otros menores. El carácter moralizante que se desprende es irónico y no se origina en el juzgamiento, sino en la habilidad de Machado, que juega con la distancia, poniendo el lector en aprietos, al manipular sus intentos de establecer y adoptar distancias éticas.

“A Igreja do Diabo” fue clasificada como una especie de fábula, marcada por la ironía, sin embargo, si lo miramos más detenidamente, esta narrativa no se caracteriza como una narrativa corta y sus protagonistas no son animales irracionales, al modelo de La Fontaine, que hablan de un modo integralmente humano. El cuento se basa en diálogos entre divinidades: Dios y su ángel caído, el Diablo, lo que da fuerza a nuestra hipótesis de que la obra machadiana extrapola los límites de los esquemas estéticos.

El narrador ironiza, por boca del personaje, en este caso, del Diablo, la devoción religiosa, dividida entre la gratificación del cielo y la inmediata compensación: “Mas não quero parecer que me detenho em coisas miúdas; não falo, por exemplo, dá placidez com que este juiz de irmandade, nas procissões, *carrega piedosamente ao peito o vosso amor e uma*

comenda". El Diablo sostiene que el hombre, cuyas "pupilas centelham de curiosidade e devoção entre o livro santo e o bigode do pecado" cada vez que se ve dividido, elige la autoconservación en esta vida: "ou sejam roupas ou botas, ou moedas, ou quaisquer dessas matérias necessárias à vida..." develando el egoísmo y la hipocresía humana, sus *franjas de algodão*. Esta competencia narrativa cumple una función ideológica, que según Genette, puede ser desempeñada por los personajes –en este caso–, con total autoridad concedida por el narrador. Esta autoridad también está concedida al personaje de Dios, cuya réplica encierra una crítica a la retórica y a los sistemas filosóficos: "Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto".

El lector podría asocial el discurso del Diablo al de los políticos, que en esencia se parecen: "— Sim, sou o Diabo [...]. Vede-me gentil a airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...", pues prometían todo, con el objetivo de lograr lo que deseaban: en ambos casos, un voto. Una vez más la gente les creía: "Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espertar os indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si. E elas vieram." Este discurso, según el narrador "era umas vezes sutil, outras cínica e deslavada." En su discurso, el Diablo instiga la venta de la ideología del individuo, de si mismo: "Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo?", argumento muy similar a lo de la crónica de 13 de agosto de 1889, analizada en consonancia con "Teoria do medalhão".

Es sabido que, en la narrativa machadiana, ningún elemento está puesto al azar; discípulo de Poe, Machado es consciente de que todo en el cuento debe tener su razón de ser. Según Santo Tomás (I-II: 84:4) los siete pecados capitales son: la soberbia, la avaricia, la envidia, la ira, la lujuria, la gula y la pereza. Ya para Dante Alighieri, en la *Divina Comedia*, los siete pecados capitales respetan el siguiente orden: lujuria, gula, avaricia, pereza, ira, envidia y, por último, la soberbia. El hecho que el Diablo recategorice el orden de los pecados capitales, no es en vano. El primer pecado que cita es el de la soberbia, motivo por el cual fue expulsado del Paraíso. En casi todas las listas, la soberbia es considerada el más serio de los Siete Pecados Capitales, y de hecho, es también la principal fuente de la que derivan los otros.

El intertexto es un mecanismo operante en la obra de Machado, que aliado a su conocimiento del mundo occidental, la enriquece sustancialmente. El cuento presenta un

narrador con extrema erudición. Este narrador recupera e instaura múltiples relaciones intertextuales, no solamente con la Biblia, sino también con obras y figuras clásicas de la literatura occidental: el *Fausto*, de Goethe; la epopeya griega y poema más antiguo escrito, *Iliada*, de Homero; *Pantagruel*,¹¹⁹ de Rabelais; las majestuosas cenas de Lúculo;¹²⁰ y los versos del *O Hissope*,¹²¹ de Antonio Dinis de Cruz e Silva. Todo este significativo conjunto intra y extratextual, fortalece la argumentación del Diablo y, no solamente justifica la práctica de los pecados, sino que les otorga, por medio de la excelencia literaria, la ratificación de la existencia humana: pecadora por naturaleza.

A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a Iliada: "Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu..." O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos do Hissope; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas das suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal. [...] Quanto à inveja, pregou friamente que era a virtude principal, origem de prosperidades infinitas; virtude preciosa, que chegava a suprir todas as outras, e ao próprio talento. [subrayado nuestro]

Más allá de los enfrentamientos bíblicos, Dios y el Diablo se confrontan también en la literatura desde hace muchos siglos. En el siglo XVIII, Goethe los había confrontado por el alma del doctor Fausto. Un siglo y muchas versiones de Faustos después, Machado de Assis

¹¹⁹ Rabelais publica en 1532, bajo el anagrama de Alcofribas Nasier e inspirándose en el texto anónimo *Las grandes e inestimables crónicas del gran Gigante Gargantúa*, su *Pantagruel*, gigante de un apetito tan voraz que ha dado forma a la expresión "banquete pantagruélico", con gran humor y todo tipo de excentricidades. Machado lo menciona para justificar el pecado de la gula, por la boca del Diablo.

¹²⁰ Lúculo-Gran estratega y un táctico de extraordinario talento, logró imponerse a los ejércitos púnicos a pesar de su inferioridad numérica. Tras derrotas y enemistades en Roma, se retira de la vida política. Se torna conocido por sus cotidianas cenas, que eran un derroche de riqueza, no sólo en paños de púrpura, en vajilla, pedrería, en entretenimientos, sino en los manjares más raros, delicados y exquisitos. Cenaba un día solo, y sus criados le pusieron una única mesa y una cena modesta. Molesto con ello, hizo llamar a su mayordomo, y como éste le respondiese que no habiendo ningún convidado creyó no querría una cena más abundante, le dijo: "¡Pues cómo! ¿No sabías que hoy Luculo cena con Luculo?" Y a continuación se hizo servir un esplendoroso banquete que disfrutó él solo. Machado es, nuevamente, muy categórico en sus ejemplos. Lucio Cornelio Sila, uno de los más notables políticos y militares romanos, le dispensó el máximo afecto, dedicándole sus Memorias y encargándole la tutoría de su hijo, irónicamente, llamado Fausto.

¹²¹ Esta obra encierra una crítica anticlerical de la literatura portuguesa dieciochesca. *O Hissope* es un poema heróico-cómico, escrito alrededor de 1768, en que Antonio Dinis de Cruz e Silva acomete contra la fatuidad y relajación moral de clero elvense (Martín, 2000:403-6). Observe el **Canto II**: "Reinava a doce paz na santa Igreja;/ O Bispo, e o Deão, ambos conformes/Em dar, e receber o bento *Hissope*, /A vida em ócio santo consumiam. /O bom vinho de *Málaga*, o presunto /Da célebre *Montache*, as Galinholas, /As Perdizes, a Rola, o tenro Pombo, /O grão Chá de *Pequim*, e lá da *Meca* /O cheiroso Café, em lautas mesas, /Do tempo a maior parte lhes levavam; /E o restante, jogando exemplarmente, /Ou dormindo, passavam, sem senti-lo. Machado de Assis rescata el vicio de la pereza y de la gula en los sacerdotes, reforzando su crítica y avalando la mirífica idea del Diablo".

establece una relación intertextual con esta obra, cuando por boca del Diablo lo nombra: “Não venho pelo vosso servo *Fausto*, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os *Faustos* do século e dos séculos.” Irónico, sugiere que todos los hombres están y estarán dispuestos a vender sus almas.

De esta forma, se actualiza la obra de Goethe sin perder su originalidad, según Paul Valéry (1960:478 *apud*: Nitrini, 1997:134.): “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrirse dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”. Este es el movimiento que se constata en el cuento, bajo el signo de la característica ironía del narrador machadiano pues al absorberlo y transformarlo, termina por *revitalizarlo*. La revitalización a la cual me refiero, nada más es que la irrupción del texto considerado fuente, en cuya recepción, a través de la intertextualidad, podemos analizar los *puntos de indeterminación* que el nuevo texto llena y cuáles se abren. Por lo tanto, no es pertinente detenerse en débitos y créditos, lo relevante, en ese momento, es observar los cambios y los diálogos que se instauran entre los textos, y que inciden en la relación lector/narrador.

El Diablo se respalda en la ira de Aquiles, en la gula de Lúculo, del gigante Gargantúa y de la misma junta clerical; se respalda en siglos de transgresión de las leyes religiosas para ofrecer al hombre el fruto prohibido: la libertad para envidiar, engordar sus finanzas, desear a la mujer del prójimo, disfrutar de la mesa llena, en fin, cometer toda clase de excesos. Tanta ironía y erudición, si son aprehendidos por el lector, derivaran en una participación activa en la construcción de significados y en la reconstrucción de la red intertextual, y si esto no ocurre, tampoco imposibilita la lectura. Pero hay que reconocer que éste es un atractivo en la obra de Machado, adentrarnos en los laberintos y recovecos que despliegan cada una de estas referencias.

Machado de Assis construyó su vasta cultura literaria como autodidacta, conocía a autores no muy leídos en su época, como Swift, Sterne y Leopardi. Heredero de los escritores irónicos del siglo XVIII, sobre todo del irlandés Laurence Sterne y del francés François-Marie Arouet, -más conocido como Voltaire, lecturas con las cuales el autor alimentó su vena satírica. También conocía a Edgar Allan Poe, de quién aprovechó la teoría del cuento y tradujo *Los trabajadores del mar*, de Víctor Hugo.

Aún así, hay que diferenciar la influencia¹²² del intertexto:

¹²² Según Silvano Santiago (1971), el estudio de fuente se constituye en un tipo de discurso que “señala la indigencia de un arte ya pobre debido a las condiciones económicas en las que puede sobrevivir, sólo subraya la falta de imaginación de artistas que están obligados, por la falta de una tradición autóctona, apropiarse de modelos puestos en circulación por la metrópoli. Ese discurso crítico ridiculiza la búsqueda quijotesca de los

Há influência quando há transferência e enxerto de um ou mais elementos (imagem, léxico, estrutura sintética, etc.), sem que o texto receptor dê a esse (s) elemento(s) uma nova função, produzindo uma nova significação. Inversamente, há intertexto quando o primeiro texto (o texto fator) é absorvido, desviado ou mesmo subvertido. (Perrone Moisés, 1991:472-4)

De modo que en la influencia se nota la pérdida de la información, provocada por una recepción pasiva e imitación irreverente, mientras que el intertexto ofrece un dato nuevo, crítico, fruto de la transformación, tal como lo ejemplifica “A igreja do Diabo”.

Otra interesante coincidencia es la presencia del ángel Miguel: “Nisto os serafins agitaram as asas pesadas de fastio e sono. *Miguel* e Gabriel fitaram no Senhor um olhar de súplica, Deus interrompeu o Diabo”. La misión del Arcángel Miguel fue arrojar del Cielo a Lucifer y a los ángeles que le seguían. Es quien mantiene la batalla contra Satanás y demás demonios para destruir su poder y ayudar a la Iglesia militante a obtener la victoria final. Este mismo final se repite en el cuento: “Deus impusera-lhe silêncio; *os serafins*, a um sinal divino, encheram o céu com as harmonias de seus cânticos. O Diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas, e, como um raio, caiu na terra”.

Buscando la originalidad para tratar un tema ya agotado, Machado de Assis ubica al hombre entre los límites imprecisos del bien y del mal; sin juzgarlo por su naturaleza contradictoria. Haciendo uso de la ironía, el narrador machadiano cuestiona los dogmas religiosos, la fe humana, la iglesia, la filosofía del siglo XIX y los paradigmas sociales, revelando que toda capa, por más que sea de terciopelo, tiene franjas de algodón. Pensando en la existencia paradójica del hombre, citamos a Onfray (2004): el último Dios desaparecerá con el último hombre, a la cual es esencial agregar que el último Lucifer también.

Si la escritura de Machado de Assis, más allá del defasaje cronológico respecto a la actualidad, proporciona la presentación e interpretación de una realidad existencial, atrapando y seduciendo a los lectores, en muchos y fundamentales aspectos, aún predomina, es porque el objeto primero y último de la discusión machadiana es el hombre.

artistas latinoamericanos, cuando acentúan por rebote la belleza, el poder y la gloria, de las obras creadas en el seno de la sociedad colonialista o neocolonialista. Ese discurso reduce la creación de los artistas latinoamericanos a la condición de obra parásita, una obra que se nutre de otra sin agregarle nunca algo propio; una obra cuya vida es limitada y precaria, apresada como se encuentra por el brillo y prestigio de la fuente, del jefe de la escuela. La fuente se vuelve la estrella intangible y pura que, sin dejarse contaminar, contamina, brilla para los países de América Latina, cuando éstos dependen de su luz para su trabajo de expresión” (Santiago, 1971:69).

d) Crónica relacionada al cuento “A Igreja do Diabo”

También conocida por “O sermão do Diabo”, esta crónica fue publicada en *A Semana* el 4 de septiembre de 1892, ocho años después de “A Igreja do Diabo”. Ambas narrativas comparten más que una similitud temática y la visión sarcástica de los dogmas católicos y del hombre mismo. El narrador cronista coloca al lector en la misma posición del narrador del cuento, como un oyente, y empieza afirmando:

Nem sempre respondo por papéis velhos; mas aqui está um que parece autêntico; e, *se o não é, vale pelo texto, que é substancial*. É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de S. Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que “*a igreja do Diabo imita a igreja de Deus*”. Daí a semelhança entre os dois evangelhos. [subrayado nuestro]

A la vez que el narrador del cuento “A Igreja do Diabo” remite el origen de la narrativa a un tiempo lejano y no se compromete con lo que va a narrar (Conta um velho manuscrito beneditino...), el narrador cronista es distinto, opina sobre lo que va a contar, restándole el peso de la autenticidad, aunque responda por él, y se concentra en el contenido *que é substancial*. El narrador es explícito al afirmar que “Já Santo Agostinho dizia que ‘a igreja do Diabo imita a igreja de Deus. Daí a semelhança entre os dois evangelhos’”. De esta forma, salvada la distancia temporal, esta crónica se revela casi como un prólogo de “A Igreja do Diabo”.

El narrador cronista, ambienta espacialmente su narración al citar el primer mandamiento del Diablo: “E vendo o Diabo a grande multidão de povo, subiu a um monte, por nome Corcovado, e, depois de se ter sentado, vieram a ele os seus discípulos”. La alusión al Corcovado¹²³ ubica a la ciudad de Río de Janeiro como escenario, por lo tanto a los *cariocas* como sus discípulos. Una prueba de que la obra machadiana sigue actualizándose, es la *ironía póstuma* que se produce para los lectores futuros, visto que, precisamente el Corcovado es la base que, treinta y nueve años después de la escritura de esta crónica, sostiene la monumental estatua del Cristo Redentor¹²⁴, una imagen del hijo de Dios de brazos abiertos, que contempla la ciudad.

¹²³ Cerro de setecientos trece metros, elegido para la construcción del Cristo porque puede ser visto desde todos los puntos de la ciudad. Sin embargo, no es el más alto (Pico das Agulhas Negras 2.789m), además, está rodeado de otras formaciones montañosas conocida por los cariocas como “os sete gigantes adormecidos”.

¹²⁴ Esta escultura empezó a ser construida en 1926, por Hector da Silva Costa, con colaboración del escultor francés Paul Landowski, y terminada en 1931, con la finalidad de conmemorar el centenario de la Independencia de Brasil. La imagen alcanza los 30m. sobre un pedestal de 6m., pesa alrededor de 700 toneladas y está construida en granito.

En el cuento “A Igreja do Diabo”, Machado de Assis nos presenta la actualización de una leyenda que revive personajes del imaginario cristiano, en la crónica el mecanismo no obedece a un diálogo entre Dios y el Diablo, sino a un monólogo que se enfoca directamente en el hombre: “E ele abrindo a boca, ensinou, dizendo as palavras seguintes: [...] Vós sois a luz do mundo. Não se põe uma vela acesa debaixo de um chapéu, pois assim se perdem o chapéu e a vela”.

El manuscrito presenta treinta apartados, en los cuales el Diablo, recurre el mismo camino que Moisés, que con su decálogo, trató de evangelizar a los hombres: “Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio.”, lo que nos recuerda aquel fino y letrado Galiani, de “A Igreja do Diabo” que escribió a una marquesa del antiguo régimen: “Leve a breca o próximo! Não há próximo!” La única posibilidad que el Diablo permitiese amar al prójimo era cuando se tratase “de amar as damas alheias, porque essa espécie de amor tinha a particularidade de não ser outra coisa mais do que o amor do indivíduo a si mesmo”.

Las blasfemias del Diablo ocultan la versatilidad del narrador machadiano, que se revela ambiguo: la negación es una forma de reiteración, que crítica, y a la vez renueva el discurso religioso. Los mecanismos de la narrativa machadiana están dirigidos al lector, a hacerlo reflexionar, y quizás, enseñarle a pensar críticamente. “O sermão do Diabo” es una crítica social y política. El Diablo expone su Decálogo en un plano inverso, ofreciéndole nuevas interpretaciones, quizás, más ajustadas a la realidad moderna como podemos constatar por medio de los apartados veinte y veintiuno: “Não queirais guardar para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e a traça os consomem, e donde os ladrões os tiram e levam. Mas remetei os vossos tesouros para algum banco de Londres, onde nem a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam, e onde ireis vê-los no dia do juízo”.

Esta crónica presenta un discurso que roza lo cómico, como observamos en los mandamientos dieciocho y veinticuatro, por ejemplo: “Não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia.” Y “Não queirais julgar para que não sejais julgados; não examineis os papéis do próximo para que ele não examine os vossos, e não resulte irem os dois para a cadeia, quando é melhor não ir nenhum”.

Los preceptos veintidós, veintitrés y treinta recuperan la oralidad, pues incluyen dichos populares, transformándolos en un refrán, considerado en la acepción de dicho popular agudo que suele contener un consejo o moraleja: “Não vos fieis uns nos outros. Em verdade vos digo, que cada um de vós é capaz de comer o seu vizinho, e boa cara não quer

dizer bom negócio”, “Vendei gato por lebre, e concessões ordinárias por excelentes, a fim de que a terra se não despoeve das lebres, nem as más concessões pareçam nas vossas mãos.” Y, finalmente, “Todo aquele que ouve estas minhas palavras, e as observa, será comparado ao homem sábio, que edificou sobre a rocha e resistiu aos ventos; ao contrário do homem sem consideração, que edificou sobre a areia, e fica a ver *navios...*” Es la ironía de Machado asociada a la sabiduría popular...

Cuando el narrador afirma “boa cara não quer dizer bom negócio” podemos asociarlo a “Quem vê cara, não vê coração”, alusión a los muchos engaños logrados por la simulación y la “cara de bueno”. El segundo consejo del Diablo, “Vendei gato por lebre”, también se refiere al engaño, que en este contexto metafórico, adquiere un sentido irónico, debemos vender malas concesiones por buenas; el objetivo es seguir las leyes del capitalismo y no fracasar jamás. El último consejo es más complejo, sintetiza la gran parodia que es esta crónica: tal cual Moisés que selló su pacto con Dios en el Monte Sinai, el Diablo previene que aquel que no lo escuche, edificará sobre la arena y “fica a ver navios”, es decir, en actitud contemplativa, paralizado en el tiempo, viendo como otros progresan.

El narrador cronista cierra el ciclo, contradiciendo su primer oración y desconcertando el lector: “Aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio Diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles. Fiz-lhe uma cruz com os dedos e ele sumiu-se. Apesar de tudo, não respondo pelo papel, nem pelas doutrinas nem pelos erros de cópia”. Este narrador diabólico que no responde “pelo papel, nem pelas doutrinas, nem pelos erros de cópia”, expone una reflexividad y una actualidad de la conciencia que prenuncia los drásticos cambios de la modernidad y, sobre todo, la subversión política y teológica.

“A igreja do Diabo” y “O sermão do Diabo” exponen la racionalidad retórica de Machado de Assis, que reflexiona filosóficamente sobre los conceptos de la sociedad brasileña de fines del siglo XIX. Quedó demostrado que tanto en la voz del narrador como en la voz del Diablo, ¿o será un narrador diabólico? a través del arte de la retórica es posible persuadir el verdadero como falso y viceversa. La elocuencia y el espíritu analítico de Machado develan las sutilezas y la ironía de su narración, complementada por este discurso sagaz y retorcido.

6.4 RELÍQUIAS DA CASA VELHA (1906)

Esta colección fue publicada dos años después de la muerte de su esposa Carolina (1904). El título es tan sugestivo cuanto la advertencia: *Reliquia* es algo digno de veneración, cosa que se conserva de alguien muy querido, lo que nos permite inferir, como muchos de sus biógrafos y amigos afirmaron, lo mucho que extrañaba a su esposa.¹²⁵ Machado de Assis dedica esta colección a Carolina por medio de un soneto:¹²⁶

A CAROLINA

Querida, ao pé do leito derradeiro
Em que descansas dessa longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
Que, a despeito de toda a humana lida,
Fez a nossa existência apeteçada
E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, – restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa e separados,

Que eu se tenho nos olhos mal feridos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos.

Si por un lado las reliquias parecen referirse a su casa y a los muchos recuerdos que encierra: “Uma casa tem muita vez as suas reliquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado.”, por otro, en su reconocido estilo ambiguo, Machado se vale de una metáfora para calificar de reliquia sus escritos: “Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de reliquias aos inéditos e impressos que aqui vão, idéias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título”.

¹²⁵ En carta a Joaquim Nabuco (1 de agosto de 1908) escribe Machado de Assis: “Junto a isto a solidão em que vivo, depois que a minha mulher faleceu. Soube por algumas amigas dela de uma confiança que ela lhes fazia; dizia-lhes que preferia ver-me morrer primeiro por saber a falta maior que ela me faria. A realidade foi talvez maior que ela cuidava; a falta é enorme. Acabei” (Aguilar, 2008:53-5).

¹²⁶ En la afectación por su muerte, Machado mantuvo todos los objetos de la casa como Carolina los había dejado y cumplió la promesa hecha en el soneto: todos los domingos iba al cementerio São João Batista a llevarle flores frescas.

El autor finaliza dejando, una vez más, la decisión en las manos de su *caro leitor*: “Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. *Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha.*”. *Relíquias da Casa Velha* se compone de nueve cuentos: “Pai contra mãe”, “Maria Cora”, “Marcha fúnebre”, “Um capitão de voluntários”, “Suje-se gordo!”, “Umas férias”, “Evolução”, “Pílates e Orestes” y “Anedota do cabriolet”. Esta selección instaura un clima algo sombrío, pues de los nueve cuentos seis tratan de la muerte. En “Marcha fúnebre” y “Umas férias” la muerte es tema central.

En la primera narrativa, después de la muerte de un rival, el diputado Cordovil pasa a imaginar como sería la suya. La muerte es exhaustivamente referida en la narrativa y se presenta bajo varias facetas: muerte repentina, indolora, trágica, a modo de parricidio, lenta, penosa y metafórica (como encerrarse en su soledad, considerada la muerte voluntaria del hombre frente al mundo exterior). En “Umas férias”, el narrador es un niño, retirado por su tío antes de la escuela e imagina que el motivo es una fiesta sorpresa, cuando en realidad, se trata de la muerte de su padre. En los demás cuentos, la muerte merodea: “Pai contra mãe” finaliza en un aborto, “Maria Cora” presenta el asesinato de un marido adúltero instigado por su esposa, en “Um capitão de voluntários”, el protagonista, sospecha de la traición de su concubina con el amigo, se alista y termina muerto en la Guerra de Paraguai y “Anedota do cabriolet”, contada por un *sacristão*, se centra en la historia de dos enamorados, que a un paso de casarse descubren que son hermanos y mueren de fiebre.

6.4.1 “Pai contra Mãe” (1906)

“Pai contra mãe” es el cuento que abre *Relíquias da Casa Velha*, reconocido por la crítica como el más primoroso de la colección. Consideramos que este cuento se relaciona intimamente con el contexto socio-económico brasileño, en el cual se ven arraigadas las costumbres e ideologías de una sociedad hipócrita y racista. Machado de Assis construye un narrador mordaz para denunciar la barbarie de la esclavitud. Si relacionamos la ironía como el arte de decir lo mínimo, para significar lo máximo, está claro que Machado de Assis adoptó esa actitud enunciativa también en la construcción textual. Sus cuentos conforman un cuadro de referencias históricas, sociales, culturales e ideológicas, que cumplen la función de quitarles a todos las máscaras, mientras el autor reflexiona y nos obliga a reflexionar sobre la

condición humana. El resultado de estas estrategias literarias tienen profundo impacto sobre el lector, especialmente en “Pai contra mãe”.

Tras analizar distintos aspectos pertinentes a la narración del cuento “”, nos detuvimos también en el aspecto urbano y comprobamos que la mera casualidad no existe en la obra machadiana. Al estilo de Poe, cada detalle cumple una función en su escritura. La asociación del cuento con la crónica demuestra el dinamismo del autor: un ejercicio perfecciona el otro.

a) El contexto socio-histórico

La literatura brasileña tuvo, según Antonio Cândido, “a função de suprir lacunas deixadas pela filosofia e as ciencias sociais”. La relación entre intelectuales y política presenta límites difusos a lo largo de la historia. Desde los reformistas liberales del Imperio, pasando por los positivistas republicanos, a los conservadores radicales de la República, hubo un intento por parte de los intelectuales de realizar en sus obras una misión de nacionalidad, como si fueran mensajeros de los intereses sociales. Reacciones polémicas aparte, es indudable que colaboraron para fomentar la crítica a los procesos por los cuales atravesó el país como el capitalismo retardatario o el retraso cultural. Considerando la movilización de los intelectuales en dibujar una silueta de identidad nacional y demarcar límites en la política, no es sorprendente que muchos intelectuales tomaran para sí la tarea de luchar contra la esclavitud.

La juventud letrada, romántica y revolucionaria no toleraba más el cautiverio y lo consideraba un vestigio de barbarie social. La esclavitud era considerada una abominación histórica. Joaquim Nabuco fundó en 1880 la “Sociedade contra a escravidão” (Reis, 2006: 77), mientras que José do Patrocínio gritaba que “a escravidão é um roubo” (*ibidem*). Castro Alves,¹²⁷ poeta de la tercera generación romántica,¹²⁸ fue la voz del movimiento abolicionista. Sus poesías “Navio negreiro” y “Vozes da África” son muy famosas y retratan el esclavo de un modo románticamente trágico, con el objetivo de despertar a la sociedad, después de tres siglos de esclavitud, para lo que había de más deshumano en este régimen.

¹²⁷ Castro Alves, poeta abolicionista, desde muy joven escribía por la causa abolicionista. En agosto de 1865, en Recife, a los dieciocho años, declama en función de la apertura de los cursos jurídicos, su poema libertario, anticlerical, democrático y abolicionista, nombrado “O século”: “Quebre-se o cetro do Papa./Faça-se dele - uma cruz!/A púrpura sirva ao povo/Pra cobrir os ombros nus./Que os gritos do Niágara/Sem escravos, - Guanabara/Se eleve ao fulgor dos sóis!”

¹²⁸ El Romanticismo tuvo tres fases en Brasil: la primera fue la nacionalista o indianista, la segunda, conocida como ultraromántica o “mal do século” y la tercera es la *condoeira* o social, se destacan los temas sociales y políticos, reflejados por una poesía libertaria y abolicionista.

Pese a la lucha de tantas figuras intelectuales, se constata que la esclavitud fue abolida, más por las presiones externas, oriundas del desarrollo del capitalismo industrial y de la consecuente demanda de mercados consumidores, que por razones humanitarias. Brasil, que atravesaba la crisis de la modernidad, como los demás países latinoamericanos, tuvo la situación agravada por la *liberación* de los esclavos, que no significó la libertad, sino otra forma más sofisticada de mantener el control y priorizar la producción. Súmese a ello numerosos cambios tecnológicos, sociales, en el sistema político (el Imperio es sustituido por la República) y en el sistema laboral (para todos los estratos sociales - el escritor, el obrero¹²⁹ nacional, el extranjero o esclavo) que terminaron por instaurar el caos en la ya frágil estructura social brasileña.

b) Esclavitud: un capítulo a parte

Pasados los horrores de las primeras centurias de la esclavitud, arraigadas las bases del capitalismo, esparcidas las voces del movimiento abolicionista, cambiado el polo económico— la producción de café alcanza su auge— finalmente se sienten algunos cambios en la estructura social brasileña. Se promulga la *Lei Eusébio de Queirós* en 1850, que prohíbe el tráfico negrero, con la cual el capital invertido en el comercio de esclavos se vuelca hacia la agricultura, la actividad industrial, el transporte y mejoras urbanas. Se impulsaron obras como la “*Companhia de Iluminação a gás do Rio de Janeiro*”; “*Companhia Pastoral, Agrícola e Industrial*” y la construcción de la primera ferrocarril brasileña, inaugurada en 1854.

En 1871, se promulga la *Lei do Ventre Livre*, que declaraba libres los hijos de mujeres esclavas nacidos a partir de la fecha. Según lo dispuesto por ley, estos hijos —llamados de ingenuos— tenían dos opciones: quedarse con sus *señores* hasta la mayoría de edad (21 años) o ser entregados al gobierno. El índice de mortalidad infantil entre los esclavos aumentó, ya que, además de las precarias condiciones de vida, creció la falta de atención hacia los recién nacidos.

A pesar de la estabilidad política, del fortalecimiento del orden público interno y del incipiente proceso de industrialización, la estructura socio-económica, herencia del período colonial, no cambió su esencia: la mano de obra seguía siendo esclava, la reforma agraria seguía olvidada, aumentando los latifundios, el monocultivo, la dependencia del mercado

¹²⁹ Machado defendía las condiciones de trabajo y producción, pero sin que por ello y el afán del lucro, se afectara las condiciones físicas, de salud y de la vida del trabajador. En Brasil, en 1860, no existía todavía una legislación que protegiera al trabajador.

externo y la importación de productos manufacturados complementaban el cuadro de retraso. En síntesis: a finales del Segundo Reinado, la economía brasileña desempeñaba el rol que le cabía como periferia capitalista: proveía materia- prima y productos tropicales y consumía los caros productos industrializados.

En el contexto del latifundio, centrado en el monocultivo y volcado al mercado externo, la necesidad de ajustar la producción colonial y el comercio capitalista, tiene como pieza clave el uso de la mano de obra esclava. Por eso, la herencia colonial esclavista fue un factor determinante, no solamente en la formación económica y política, sino también social. La demanda de la fuerza laboral no pudo ser suprimida por el inmigrante y los únicos individuos totalmente expropiados eran los negros: sin patria, sin lengua, sin cultura, sin hogar, sin libertad. El reemplazo de la mano de obra esclava por la mano de obra libre fue un proceso gradual, conveniente al capitalismo, ávido por nuevos mercados consumidores, y por medio de la inmigración del colono europeo. El negro liberto fue abandonado a su propia suerte, sin que se contemplaran medidas para su reinserción social.

La prosa machadiana no silencia estos aspectos de la vida social brasileña, aunque a la crítica le hubiese gustado que frecuentara más esa zona casi prohibida. Inventariando su obra encontramos distintas facetas del tema en diversas crónicas de la serie *Bons Dias!* como la que nos detendremos más adelante, algunas alusiones en la novela *Quicas Borba* y también en *Memórias Póstumas*, en que el ex esclavo de los Cubas, Prudêncio¹³⁰, azota un esclavo que había comprado, y en cuentos como “Virginus” (1864) y “Mariana” (1871) ambos publicados en *Outros Contos*, en los que denuncia el paternalismo, la esclavitud, la política del favor, los abusos y prejuicios de las clases dominantes.

Los cuentos más conocidos como “O caso da vara” (*Páginas Recolhidas* - 1891) y “Pai contra mãe” (*Relíquias da Casa Velha* - 1906), tratan el mismo tema, sin embargo presentan un nivel de elaboración más complejo. “O caso da vara” es un ejemplo de la maestría del autor en el uso de la técnica realista. En la escena final, cuando el seminarista Damião, que se había prometido a sí mismo apadrinar la negrita Lucrecia, termina optando por la autoconservación y le alcanza la vara a Sinhá Rita.

La secuencia de imágenes al cerrar el cuento es más que elocuente como representación de la violencia y perversidad del sistema de la esclavitud. Aún así, como

¹³⁰ Esta escena está en el capítulo 68 “O Vergalho”. El narrador reflexiona: “Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, pôdia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!”

veremos, “Pai contra mãe” presenta una de las críticas más ensañada en contra de los sistemas de dominación. En palabras de Alfredo Bosi: “A ficção machadiana constitui, pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade” (Bosi, 1978:203).

c) “Pai contra Mãe:” oprimidos y opresores- ¿todos víctimas del sistema?

“Pai contra mãe” es el cuento que abre *Relíquias de Casa Velha* y fue publicado en 1906. Este cuento está narrado en tercera persona, y su temática tantea una llaga, hasta el día de hoy no cerrada por la sociedad brasileña: la esclavitud. Hay que tener en cuenta que la abolición de la esclavitud se dio en mayo de 1888 y el cuento aparece en enero de 1906, por lo cual se advierte una distancia de 17 años, que alejaría la narrativa del sentimentalismo barato y de la literatura panfletaria común a la época.

En este cuento, Machado introduce un recurso moderno en la forma de narrar, pues, en los cinco primeros párrafos, el narrador asume el rol de cronista. La postura apática de éste, asociada al discurso aparentemente neutral, en que determinadas afirmaciones pretenden pasar por triviales, meramente informativas, terminan por constituirse en una especie de disfraz. Según Candido (1970:23):

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície.

Este mecanismo posibilita que el golpe de la ironía sea aún más contundente - y que su efecto no se desvanezca a través de los tiempos. El narrador/cronista va describiendo el día a día de la época de la esclavitud, los objetos usados, la cara y contra-cara de las costumbres, revelando el pensamiento social vigente, pintando el crudo retrato de la atrocidad del sistema.

Veamos:

A máscara de folha-de-flandres fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só tres buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechado atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam também a tentação de furtar, porque geralmente era dos

vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca a tal máscara, *mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez, o cruel.* [subrayado nuestro]

La presencia de la máscara es común en la prosa machadiana. Por lo general, se asocia a las relaciones del individuo en un mundo de apariencias. En este caso, la máscara simboliza la crueldad de la esclavitud y la hipocresía del orden social oculto bajo el disfraz de la ideología. La ironía se acentúa al describir un objeto de tortura atribuyéndole una función edificante: eliminar en los esclavos el vicio y la tentación de hurtar. El narrador sigue con sus pinceladas de ironía, característica que se observa en todo en cuento, respecto a lo social o las relaciones humanas:

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o *sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói.* [...] Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez *o gosto de servir também,* ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para *pôr ordem à desordem.* [subrayado nuestro]

Este párrafo presenta otra faceta de la esclavitud: la existencia del oficio de apresarse negros que se escapaban. Este oficio era practicado por una categoría de individuos libres, también marginados del sistema, por su pobreza o inaptitud para insertarse en el mercado de trabajo. Sin embargo, el narrador contrapone la indignidad de la profesión al gusto de servir, a la virtud de “*pôr ordem à desordem.*”

El narrador particulariza el problema en la figura del protagonista Cândido Neves, el *Candinho*,¹³¹ para la familia, practicante de un oficio casi extinto: cazador de esclavos. El tratamiento en el diminutivo por parte del narrador marca el contraste de la dulzura que se superpone al carácter cruel de su trabajo. El protagonista es heredero de siglos de parasitismo señorial y del trabajo forzado, que alimenta sueños de riqueza fácil y sin esfuerzos. En estos términos se cuenta la historia de Cândido Neves, con una introducción irónica, hiriente, un desarrollo que exhibe más críticas al sistema social, un reto al lector, que debe llenar los

¹³¹ Cândido en portugués significa inocente, por lo que el narrador disloca el sentido literal, que entra en choque con la realidad de la narrativa.

“vacíos” o “intervalos”, concretando algunas posibilidades del texto literario, acorde su experiencia estética.

Cândido Neves, – em família, Candinho, – é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armazém. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, continuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

En una sociedad marcada por las aspiraciones aristocráticas, vivir del propio trabajo representaba un estatus de inferioridad social. En el caso del protagonista, la falta de estabilidad en el trabajo se debe tanto a la inestabilidad como al exceso de orgullo. Este sentimiento refleja la ideología de la época, ya que por ser blanco y libre, estar a servicio de otros era indigno. Se enamora de Clara, una joven de 20 años, huérfana que vive con la tía Mônica, ambas cosen para subsistir. Aunque haya tenido algunos pretendientes, Cândido surge como “o possível, o marido verdadeiro e único”. Se casan y ella queda embarazada. Para Candinho, el oficio que antes le proporcionaba ventajas, pues no tenía que soportar estar horas encerrado cumpliendo horario y le rendía buenas gratificaciones, se convierte en fuente de desesperación. Los esclavos fugados comienzan a escasear. Cuando Clara llega al último mes de embarazo, las penurias son tantas que ya comen fiado y deben tres meses de alquiler. Históricamente, la interpretación del orgullo del personaje se justifica, pero como lectores del siglo XXI, es fácil inferir que el protagonista es perezoso, flojo y teniendo una familia que mantener, debería insertarse en un trabajo como fuere.

La tía de Clara opera como la voz de la realidad, cruda y consciente: “*Se vocês tiverem um filho, morrem de fome*”. Su visión difiere de la romántica de la sobrina. Sin embargo, no nos confundamos: el narrador no se detiene en descripciones románticas, sino que ironiza la incertidumbre del futuro económico de la pareja y, en un requinte de crueldad, amplía la angustia de ellos, pues aparece el propietario de la casa cobrando los tres meses de alquiler. Terminan viviendo de favor en los aposentos bajos de la casa de una señora rica. Tía Mônica, frente a la situación de miseria: “*Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar?*”, da el veredicto final:

llevar el niño a la Roda dos enjeitados.¹³² Candinho se desespera: “— Não, tia Mônica! bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo. Isso nunca!” Nótese la intromisión del narrador, que intercede por ellos en una actitud de falsa piedad. Buscando una solución inmediata, revisa en los periódicos los anuncios de esclavos desaparecidos y le llama la atención la recompensa ofrecida por la captura de una mulata. Sale a buscarla, pero sin éxito. Clara está resignada, él le pide que amante el hijo una vez más y sale con él en los brazos:

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo. --Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele.

Tratando de prolongar al máximo el contacto con su hijo, empieza a dar vueltas y encuentra, en la *Rua da Ajuda* a la esclava fugada y la sigue, esperanzado. Entrega a su hijo a los cuidados de un farmacéutico e inicia la persecución. Por fin, la captura, mientras ella ruega por su vida y por la vida de su hijo:

Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! — Siga! repetiu Cândido Neves. — Me solte! — *Não quero demoras; siga!* Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com *açoutes*, — *cousa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir*. Com certeza, ele lhe mandaria dar *açoutes*.

— *Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?* perguntou Cândido Neves. [subrayado nuestro]

Hasta este momento, el lector ha acompañado con simpatía la odisea del protagonista, deseando que él pueda conservar su hijo. Sin embargo, cuando se presenta la situación de confrontación, en la que el protagonista no esboza ninguna piedad por la esclava, se suma al sentimiento de solidaridad inicial una perturbación. Candinho se convierte de oprimido en

¹³² Lugar creado en 1738 para recibir los niños rechazados por sus familias. Se los ponía en una rueda de madera, manteniendo el anonimato de los padres, que jamás podrían reclamar a sus hijos. Una vez girada la rueda, sonaba un timbre y el bebé era recogido por una monja.

opresor. Este es el embate que da origen al título del cuento: el padre contra la madre, en realidad, un enfrentamiento que tiene como vencedor al más fuerte.¹³³

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinqüenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. *No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. [...] O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. [...] Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.*

— *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.* [subrayado nuestro]

El párrafo arriba demuestra la feroz lucha por la supervivencia, desde la perspectiva darwinista, en que la esclava es la parte más débil, privada de todo, sobre todo de su reconocimiento de condición humana. El comentario final de Cândido Neves —“*nem todas as crianças vingam*”— lo convierte en el vocero del discurso cínico que traduce el orden social: la sumisión de los más débiles hacia los fuertes. Nuevamente el sentido de auto preservación es más fuerte que la moral.

La escena final ubica al lector en un lugar muy incomodo: frente a la moral de la situación que se presenta al final de cuento ¿qué actitud tomar? Quizás, una vez que se ha identificado con el protagonista a lo largo de la narración, hubiese actuado con la misma violencia. El lector sabe que el aborto de la esclava no se dio por selección natural, sino que fue fruto de la violencia. En este contexto, el aborto representa la existencia frustrada de una multitud que fue sometida, históricamente, a la violencia, practicada en favor del mantenimiento del orden social de aquél entonces. En “Pai contra Mãe” el clímax del texto está enfocado directamente sobre el lector, es una interpelación directa que lo instiga a posicionarse frente al problema, que lo desafía a experimentar un sentimiento distinto a la *inópia mental*, sino otro, lleno de indignación, necesidad, impotencia, y a reflexionar sobre los mecanismos de exclusión que lo genera. Aunque la lectura despierte todas estas inferencias en el lector, Machado de Assis, se lava las manos de juzgamientos. Su discurso satírico no pretende moralizar. Adopta la perspectiva de espectador distanciado, libre de pasiones, que no tiene por objetivo punir o reformar la sociedad; sino, sencillamente, exponer sus

¹³³ Como enseña el filósofo Quincas Borba en la teoría del Humanitismo: “Ao vencido, ódio ou compaixão, ao vencedor, as batatas”.

contradicciones, problematizando con su modo ambiguo de narrar, la eterna contradicción humana.

El compromiso del lector es vital para que cualquier tipo de texto perdure. En definitiva, el lector está destinado a ser el factor primordial del acto de lectura, pues mediante el criterio de escritura ambigua e intersticial de Machado de Assis, se exige una respuesta de su parte. Y la cuentística de Machado es ideal para analizar este sistema, tendiéndole al lector, las más sórdidas trampas.

d) Rio de Janeiro: escenario y personaje

Las marcas de la urbanización son otro interesante detalle que agrega el narrador/cronista a la narración. La geografía de la ciudad, los nombres de las calles aparecen con frecuencia y en detalle en la obra machadiana. Es vieja la premisa de que no puede haber elementos desconectados a la trama en el cuento, como lector de Poe, Machado lo sabe.

En ese cuento, las calles se convierten en personajes, que participan pasivamente de la historia. Desesperado, en la mañana siguiente al nacimiento del hijo, Cândido redobla sus esfuerzos por encontrar a un *negro fujão*, con la esperanza de rescatar el premio que se ofreciera por su captura. Encontrar a la negra Arminda sería una solución a sus problemas, pues se ofrecía una buena cuantía¹³⁴ por ella, y lo más importante, capaz de ablandar el corazón de la tía Mónica:

Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca. Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como o dono da escrava.

El personaje regresa a su casa, triste por la situación y la esposa resignada a entregar su hijo a la *roda dos enjeitados*. Cuando Cândido Neves recorre el mismo camino a la noche, como último y desesperado intento de encontrar la esclava, cargando a su hijo, encuentra su boleto de salvación.

El texto dice:

¹³⁴ A través de algunos detalles, como el pagar para que se restituya algo, Machado le atribuye a Arminda la condición de objeto.

Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo. — Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

— Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela.

Cândido no ve en Arminda una persona, lo único que ve es la recompensa. Se acerca y la llama por su nombre. El nombre no es marca personal, la esclava está descripta por hipónimos de mujer: “vulto de mulher”, “a mulata fugida”, “a mulher”, “viria buscá-la”, “ela” y “aproximou-se dela”. La escena finaliza, con el aprisionamiento de la esclava, conforme reza el principio darwinista: vence el más fuerte.

Machado no nombra las calles al azar, como si estuviese armando un simple escenario. Su maestría está en relacionar los nombres de las calles a la historia, poniendo en escena un cruzamiento del destino del padre y de la madre en el mapa: todas las calles nombradas realmente existieron y estaban así dispuestas, por ello, asociadas a la ficción, ejercen una función literaria y social. Arminda, la negra fugada, necesitaba de *Ajuda* para sobrevivir. Pero necesitaba mucha ayuda porque se le acercaba el momento del *Parto*.

Cuando Cândido la agarra, ella cruzaba la calle São José; esta calle es la que une la *Rua do Parto* a la de la *Ajuda*. En esta esquina, se inicia la antigua *Rua dos Ourives*, donde se ubicaba la iglesia de *Nossa Senhora do Bom Parto*, muy frecuentada por las mujeres que buscaban un parto tranquilo y seguro. Como si toda esa ironía fuera poca, la *Rua da Guarda Velha*, cuando fue publicado el cuento, había cambiado de nombre. Desde la promulgación de la Ley *Áurea*, la calle de la *Velha Guarda* pasó a llamarse *Rua 13 de Maio*, en homenaje a la ley que libertó a los esclavos.¹³⁵ El narrador omite esta información y utiliza el nombre antiguo, mostrando una vez más, que el lector tiene muchos vacíos que llenar para leer sus cuentos plenamente.¹³⁶ El narrador presenta una calle que guarda viejas costumbres, como la

¹³⁵ Toda esa información se encuentra en Gerson, 1965:135.

¹³⁶ Si pensamos en la *Estética de la Recepción*, el escenario presentado por el narrador nada más es que una representación urbana a los ojos del lector del siglo XXI: al fin y al cabo, muchas calles cambiaron de nombre y

profesión de aprisionar negros fugados, que, irónicamente, remite a la situación de libertad de los esclavos, no vivida por Arminda, por ello decimos que las calles no se limitan a formar un escenario, participan de la estructura del cuento y actúan como personajes complementares a la acción. Esta es la forma nada sutil que encuentra Machado de representar su ciudad.

Para finalizar, luego de la entrega de Arminda a su señor, se concreta la transacción comercial que le devuelve su hijo:

— Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. [...] Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. [...] Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando.

La lucha con Cândido por la *Rua dos Ourives* –iniciada en la *Rua do Parto* con la *Rua da Ajuda*– donde ella suplicó, inútilmente, ayuda para parir libremente, duró seis cuabras. Aquí hay otro juego de nombre. Cândido camina por la *Rua dos Ourives* para llegar a *Rua da Alfândega*. La primera calle tiene implícito el significado de oro, dinero, objetivo del personaje, que será logrado a través del comercio de compra y venta, realizado comúnmente en la *Rua da Alfândega*. Arminda y su hijo, que no ve la luz de la vida, son la mercancía. En ese cuento se destaca el retrato de las relaciones sociales, del poder del dinero y del *status social*, cuyo sentido ultrapasa lo documental.

e) Crónica relacionada a “Pai contra mãe”

La razón por la cual se ha trazado un paralelo entre la crónica y el cuento no se basa solamente en la temática, sino también en la constatación de que el género de la crónica le ha servido a Machado de Assis como laboratorio para desarrollar la fluidez que alcanzó en toda su producción literaria. Machado ha trazado su ideología y ésta se ubica en el terreno de lo relativo, desde el lugar del narrador, pone en jaque los comportamientos, conceptos y valores preestablecidos, sin nunca asumir el lugar de juez. El ejercicio de la crónica le sirvió como experimento para conocer los efectos de la retórica sobre el lector (la oralidad asume dichos y creencias de lo popular, sin embargo, nunca cae en lo vulgar), desarrollar un arsenal poético, perfeccionar la parte formal y estructural del texto, valiéndose de una adjetivación amplia,

otras ya no existen. En este caso, el horizonte de expectativas, privaría al lector de la interpretación de muchos significados subentendidos en la construcción de este escenario urbano.

predicados dislocados, citas eruditas, metáforas e ironías; formas paradójales y paródicas también son su especialidad. El producto son textos maleables, fluidos, comunicativos e interesantes, listos para ser asimilado por cualquier público lector.

En la crónica de la serie “Bons Dias!” de 19 de mayo de 1888, publicada apenas seis días después de la abolición de la esclavitud¹³⁷, Machado de Assis asume la voz de un liberal, pronunciando un discurso muy democrático que no coincide con la práctica. Se refiere a una categoría de brasileños, que advirtiendo la inminencia de la abolición, se proclamaban a favor de la causa, esperando que tal pronunciamiento les aumentase el prestigio social, para concretar eventuales pretensiones políticas. A fin de lograr el objetivo, el narrador ofrece una cena a sus amigos, tratando de adelantarse a la ley del 13 de mayo libertando a su esclavo:

Por isso digo juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

A la idea de anticipo a la ley se suma la de religiosidad, a fin de cuentas todo liberal es un buen cristiano. La ironía es evidente. El narrador esparce detalles a lo largo de la crónica que venden la imagen de este santo hombre, (como el número de invitados –el narrador firma que eran cinco, pero la prensa publicó treinta y tres– en alusión a la edad de Cristo) que resulta ser un verdadero hipócrita:

[...] levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia a que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus que os homens não podiam roubar sem pecado.

Después de más de tres siglos de esclavitud, el ilustre miembro de la sociedad da cuenta de que *la libertad es un don de Dios*. La crítica que esta crónica contiene es devastadora por la agresividad irónica que se impone. Obsérvese el oportunismo, otra de las facetas muy presentes en la obra de Machado, cuando el narrador se aprovecha de la abolición para fines privados en el plano político, o sea quiere ser elegido diputado:

¹³⁷ Consideramos que la distancia temporal del cuento “Pai contra mãe” de diecisiete años y la de apenas seis días de la crónica no tuvieron una relación directa sobre cómo Machado trató el tema de la esclavitud. En ambas textualidades observamos el uso de la ironía como forma de negación de esta práctica.

O meu plano está feito; *quero ser deputado*, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu em casa, na modéstia da família, libertava um escravo ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendendo a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de filosofia no Rio das Cobras: que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: *es livre*, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu. [subrayado nuestro]

Se evidencia la paradoja a partir de la cual una buena acción resulta de propósitos viles. También el cinismo del discurso se condensa en que las prácticas, hasta entonces condenadas, se legitiman, como por ejemplo, en el hecho de que pagándole a Pancrácio¹³⁸, se justificarían los malos tratos:

Pancrácio aceitou tudo: aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; feitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Como marcas de la oralidad y de los contraste sociales, aparece la voz del otro; del esclavo, privado de la educación, aceptando las condiciones que se le imponen, disfrazadas de libertad: “— Oh! meu senhô! Fico”. Y cuando, halagado con el supuesto elogio del patrón, que le dice que todo crece, incluso Pancrácio, que está más alto que él: “— Artura não qué dizê nada, não, senhô...” La pretendida imitación de la voz del esclavo redobla la estrategia ambigua del narrador, que coloca en la voz del otro el desvío lingüístico,¹³⁹ la reproducción tipificada de la realidad.

El narrador trata el proceso de abolición de la esclavitud en Brasil parodiando el discurso político vigente, la forma cómo se dio, el porqué, acentuando la capacidad de sacar provecho propio en situaciones deshumanas. Si bien se firma la ley de abolición, el narrador denuncia la verdadera motivación: se trata de un acto económico antes que político-democrático; era inevitable. Por lo tanto, las clases dominantes, rearticulan la ideología para, no solamente justificar la anterior esclavitud, sino también para mantener a estos sujetos atados al sistema —ahora con el nuevo nombre de *trabajadores libres*. Incluso se trata de

¹³⁸ Otra ironía machadiana, ya que Pancrácio, derivado del latín *Pancratius*, significa “Gobernante supremo”.

¹³⁹ A modo de curiosidad: no solamente el portugués asimiló muchas palabras del africano, sino que también el lenguaje esclavo colaboró en la formación de nuevas palabras. La forma de tratamiento “Vossa Merced”, por ejemplo, sufrió deformaciones por el lenguaje de los esclavos, que no la podían pronunciar y reproducían “vos mecê”, que dio origen al pronombre de tratamiento “você”, asimilado por la comunidad blanca y considerado forma culta.

borrar la militancia de los propios negros en el proceso de su búsqueda de libertad. El cronista demuestra así, pleno conocimiento de las maniobras de las clases sociales dominantes, como la idea de que la abolición fue un mero reajuste en el mercado laboral, evidenciándolas de la forma que mejor sabe hacerlo: por vía indirecta, pero al mismo tiempo, elocuente.

CONSIDERACIONES FINALES

Pasado un siglo de su muerte, Machado de Assis ocupa el centro de la escena cultural brasileña, su obra sigue siendo motivo de reflexión por parte de la crítica autorizada, así como su recepción alcanza un público cada vez más amplio y diversificado. Machado produjo una obra osada que buscó innovar la estructura narrativa, la construcción de sus personajes, el tratamiento del lector y creó una gama de narradores tan diversificados cuanto la necesidad de producir diferentes efectos. Recreó un mundo ficcional de acuerdo a su propia concepción de mundo: pesimista, irónica, humorística, relativista, ambigua.

La temática machadiana posibilita reflexiones que abarcan los más variados discursos. Cada cuento/crónica puede encerrar una teoría filosófica, metafísica, del comportamiento humano, una representación costumbrista o histórica, una crítica a las creencias científicas y religiosas o a la realidad social, especialmente tratada por Machado en el ámbito político, el ejercicio de la parodia y de la sátira, el humor, la oposición de ser *versus* parecer, siempre hilados por una fina ironía. Por medio de su obra, Machado construyó relatos de la sociedad, que aún resultan significativos para una lectura de la historia social brasileña de la segunda mitad del siglo XIX.

Aún así, pese el rotundo éxito de la obra machadiana en el territorio nacional, recién avanzado el siglo XX, su producción obtuvo una difusión internacional satisfactoria:

Doutro lado, se encararmos a sua obra, não dentro do panorama estreito da literatura brasileira do tempo, mas na corrente geral da literatura dos povos ocidentais, veremos a contrapartida irônica e por vezes melancólica do seu êxito sem quebra. Pois sendo um escritor de estatura internacional, permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil; e como a glória literária depende bastante da irradiação política do país, só agora começa a ter um *succès d'estime* nos Estados Unidos, na Inglaterra, nalgum país latino-americano. À glória nacional quase hipertrofiada, correspondeu uma desalentadora obscuridade internacional. (Candido: 1970:17)

Confiamos que las traducciones de su obra al español, que aún no es completa, las publicaciones de la Biblioteca Ayacucho de Machado, hecho que podría ser implementado por otras editoras, y la cercanía entre Brasil y los países latinoamericanos, posibilite un flujo intelectual, pudiendo cambiar, progresivamente, esta situación. El reconocimiento de la escritura de Machado de Assis en Hispanoamérica representa una forma de resistencia a la compartimentalización de la cultura latinoamericana.

En 1873, Machado de Assis publica *Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade*, retomando el polémico debate de la contribución de la literatura en la construcción/desconstrucción de la identidad nacional. El autor alerta que la “*fisonomia própria do pensamento nacional não se fará de um dia para outro, mas pausadamente*”. De hecho, aunque Brasil ya era independiente¹⁴⁰, la mentalidad de las elites permaneció por un largo tiempo colonizada, fiel al pensamiento europeo. Machado criticaba la opinión de que “*só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local.*” Es evidente que una literatura incipiente se nutre de lo que le ofrece su región; sin embargo el exceso de “*cor local.*” puede empobrecer estas manifestaciones literarias. Lo que se espera del escritor, completa Machado, es “*certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país*”. Este artículo revela su comprometimiento con el proyecto de universalidad, logrado en la descripción de la ciudad de la cual jamás salió: Río de Janeiro.

El escritor defiende un concepto de *literatura nacional* que no se limite al superficialismo “*das cores do país*”, al contrario, que asuma su fisonomía literaria, sin ignorar los problemas universales, en los cuales todo individuo se reconoce. Todo lo que hemos examinando hasta este momento, nos da la precisa idea que Machado de Assis desea concretar un proyecto de literatura nacional, que va concreta políticamente, al fundar y ocupar el lugar de primer presidente de la *Academia Brasileira de Letras*¹⁴¹ y artísticamente, a través del ejercicio constante de la escritura. Según Bernd, “A construção de uma nação passa pela recuperação e afirmação da identidade nacional a qual se funda num patrimônio comum de mitos, lendas, tradições orais e feitos históricos com seus respectivos heróis. A preservação deste patrimônio é o legado maior que uma geração transfere a outra” (Bernd, 2003:89).

Aunque muchas veces se puso en duda el ímpetu nacionalista de Machado de Assis porque no “representava (a la patria) pelos métodos do descritivismo romântico”, sino que la “incorpora à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária” (Candido, 1970:21), sin lugar a dudas, Machado de Assis lega a las generaciones venideras un terreno fértil para sembrar nuevas ideas, para fortalecer la cultura nacional. Gledson (1998) avala esta postura, pues considera que el proyecto ficcional de Machado, por décadas y décadas, visto como alienado e indiferente hacia los procesos sociales e históricos brasileños, había sido *meticulosamente zurcido con los hilos de la historia local*.

¹⁴⁰ La fecha de conmemorada oficialmente es el 7 de septiembre de 1822, cuando a las márgenes del río Ipiranga, en San Pablo, Don Pedro proclama el “grito de Independência”. La ruptura con Portugal, no fue una iniciativa popular, en realidad, fue ideado por las élites, que ganaron más libertad económica y política.

¹⁴¹ Fue fundada en 15 de noviembre de 1896 por un grupo de 40 escritores y poetas inspirados por la Academia Francesa.

Con respecto a la división de la obra machadiana en dos etapas, fundamentada principalmente en el orden cronológico y en la corroboración del uso del autor de determinadas estrategias literarias, Silviano Santiago observa que “*certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.*” (Santiago, 1969:30) Esta postura refuta conceptos de la crítica que prevalecieron por muchos años: cierta monotonía en la obra de Machado, causada por la repetición de determinados temas o episodios, lo que ocasionaría un desgaste emocional por parte del lector, como ha afirmado Augusto Meyer:

[Machado] ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura, para que o esquecimento relativo ajude a sentir, não a inércia da repetição e os lados fracos, mas a graça original dos melhores momentos. (Meyer, 1935:17)

También Silvio Romero formuló pensamientos de este tipo:

Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum tal ou qual tartamudear. [...] Com um punhado de idéias pouco extensas, com um vocabulário que não é dos mais ricos, faz muitas e repetidas voltas em torno dos fatos e das noções que eles lhe deixam na inteligência, orientada por um imperturbável bom senso, que lhe supre a imaginação e ajuda a observação que não deixa de ser notável.

Algunas de estas ideas de Romero, desnudadas del positivismo biológico, son productivas, si llevadas al campo de la narrativa. Este ir y venir, a modo de tartamudeo, se transforma en una estrategia narrativa, en que el narrador, laberíntico, desconcierta el lector e instaura una modalidad dubitativa en el texto.

El propio Machado de Assis admite una reflexión sistemática en su obra, sin embargo, no reconoce una partición en ella. Al contrario de lo que afirmaba Romero (“*Suas obras até 1869 são de ordem tão secundária, que ele mesmo as ocultava em sua quase totalidade*”) no las niega, sino que las considera las raíces de lo que después generó los frutos de una obra bien constituida. Así, en carta a José Veríssimo, Machado responde a la obstinación de la crítica en clasificar su obra en dos momentos: “O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar que a penetre e desculpe, e até chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje” (III, 1044). De

cierta forma, esta reflexión sistemática del autor se constituye en uno de los hilos que relaciona a toda su obra, conformándola como una red intratextual y situándola en un entrelugar.

Como gran crítico que fue, incluso de sí mismo, Machado de Assis eligió apenas setenta y dos de sus doscientos cuentos para la publicación. Sus crónicas también experimentaron este proceso: mientras que el autor las habría seleccionado por la intemporalidad de la materia, Mario de Alencar, su amigo y compilador de su obra, las seleccionó por su calidad literaria. La dificultad que se instaura en la elección de las crónicas por parte de Machado y de Alencar se debe a la característica intrínseca que la crónica acapara en su interior desde su nacimiento: el carácter binario determinado por la inmediatez del modernismo, que se plasmó en el periodismo, (opción rechazada por Machado al considerarlas un producto de la cotidianidad, por lo tanto efímera) y su cara opuesta: el lugar de la reflexión, de la creación literaria.

En este sentido, el periódico, naciente vehículo de comunicación de masas, aglutina y narrativiza la experiencia urbana, “reconstruye la organicidad de la ciudad” (Ramos, 1989:70), a la vez que se constituye en el lugar de la profesionalización del escritor. Desde este lugar, el escritor se relaciona con el público: ideas acotadas por un número x de líneas, circunscritas a la dinámica social, a lo novedoso, subyugados a los moldes capitalistas. Es la automatización de la escritura tratando de llegar al público que pierde, de a poco, su individualidad. En esta instancia, Machado de Assis representa su Río de Janeiro desde una perspectiva también hipertrófica: si bien la crónica debería tratar temas importantes y actuales a la sociedad, Machado toma el tema del momento como referente para formular reflexiones aleatorias: es el detalle a servicio de la mirada crítica del autor.

Una de nuestras hipótesis era que la escritura machadiana no se produjo de forma dispersa, aislada y fraccionada, hecho que pudimos comprobar cotejando el corpus de la crónica y de los cuentos, sin excluir sus novelas. Machado de Assis se valió de muchas estrategias narrativas de los cuentos en las crónicas y viceversa. Al principio, observamos que ambos géneros mantenían una relación temática, sin embargo, un análisis más detenido demostró que sostenían una relación más profunda. La fluidez y el diálogo con el lector son herencias del cronista experimentado, ya que Machado escribió por cuarenta años en los periódicos *cariocas*. Retomando la lectura de Gustavo Corção (1958), el primero a distinguir en la escritura periodística de Machado de Assis la similitud de la técnica narrativa usada en sus novelas y cuentos.

Observamos en ambos narradores el mismo proceder: la volubilidad que lo desacredita, la digresión, la divagación reflexiva, la interacción con el lector, la fértil

intertextualidad, los saltos temporales, las bromas y desahogos melancólicos. Tal cual el narrador de la ficción, el narrador cronista asume muchas máscaras, que recorren el escenario urbano de un extremo al otro: de atroz crítico social a fútil seguidor de la moda. La confluencia que se instaura entre el cronista con el narrador de los cuentos y novelas se observa en la construcción de un texto fragmentario, con fisuras e intersticios, narrador éste que asume su autoridad ficcional, a la vez que le exige al lector una competencia lingüística que favorezca la concreción de elementos claves en el texto, como la ironía textual. De este modo, el narrador traslada parte de su poder al lector, pues como enseñó Machado en “A chinela turca” y “O segredo do Bonzo”: *não há espetáculo sem espectador*. Esta profusión de funciones que el narrador desempeña en la narrativa lo convierte en un narrador proteico, como hemos propuesto en este trabajo.

La narrativa machadiana, entonces, se configura como una gran metáfora que encuentra sentido en el cuento de Jorge Luis Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”. El narrador retira a su lector de una posición cómoda (la lectura como un estado contemplativo, condensando el jardín en la literatura) para obligarlo a elegir un camino en la presentación de cada crisis de conciencia de sus personajes, en cada intersticio textual, a todo momento, pues conforme afirmaba el narrador de “A igreja do Diabo”: *“não era exclusivista. Que uns fossem canhotos, outros destros; aceitava a todos, menos os que não fossem nada”*. De esta forma, el narrador insta al lector a actualizar sus sugerencias irónicas, a activar su competencia interpretativa y, por lo menos, si no posicionarse, a pensar un poco sobre la realidad frente al efecto que causa por medio de cuentos como “Pai contra mãe”. Como vimos, la construcción de los significados en la obra de Machado de Assis es un trabajo conjunto entre lector y narrador.

REFERENCIAS

I. Obra de Machado de Assis

Machado de Assis, Joaquim Maria (1959). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

_____. *Ideas del canario y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada. Traducción, selección y prólogo de Beatriz Colombi y Danilo Vergara.

_____. (1978). *Cuentos*. Caracas: Ayacucho. Selección y Prólogo de Alfredo Bosi.

_____. (1873). "Instinto de Nacionalidade." En: *O Novo Mundo*. New York.

Colección Digital de la obra completa de Machado de Assis:
http://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_content&task=category§ionid=17&id=34&Itemid=173

II. Sobre Machado de Assis y Literatura Brasileña

Aguiar, Luiz Antonio (2008). *Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias*. Rio de Janeiro: Record.

Bastos, Semíramis Deusdedith Teixeira (2006). *Estratégias composicionais de um autor brasileiro: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Bernd, Zilá (2003). *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Bosi, Alfredo *et alii* (1982). *Machado de Assis. Coleção de escritores brasileiros: Antologia e estudos*. São Paulo: Ática.

_____. (1974). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. 2ª edição. pp. 193-203.

_____. (1978). "Situaciones Machadianas." En: Assis, Machado de. *Cuentos*. Caracas: Ayacucho. Trad. Santiago Kovadloff.

_____. (1987). "Plural, mas não caótico." En: *Cultura Brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987. pp.7-15.

Brayner, Sonia (1979). *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Ministério de Educação e Cultura.

Brayner, Sonia (1982). "Metamorfoses machadianas." En: Bosi, Alfredo et alii. *Machado de Assis. Coleção de escritores brasileiros: Antologia e estudos*. São Paulo: Ática. pp. 426-437.

Breunig, Rodrigo de Avelar (2006). *Vosmecê assim fica cego: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Caldwell, Helen (1960). *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkley: University of California.

Candido, Antonio (1959). *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte & Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda., 1997. vol. 1 e 2.

_____ (1970). "Esquemas de Machado de Assis". En: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. pp.15-32.

_____ (1976). "A literatura e a vida social." En: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional. pp. 17-39.

_____ (1977). *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades.

_____ (1993). "A vida ao rés-do-chão". En: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras.

Carbonera, Ildo (2006). "Machado de Assis: a prosa hilariante". *Revista Eletrônica Polidisciplinar Vóos*, Volume I, Número 02. En: <http://pluridata.sites.uol.com.br/voos.htm>, ISSN 1808-9305

Carreiro, Jason Manuel (2006). "Da crítica moral à afirmação da vida: relações intertextuais entre Machado de Assis e Nietzsche". Belo Horizonte

Carvalho, Tânia Franco (1992). *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.

Carvalho, José Murilo de (1990). *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Coelho, Robson (2001). "Os heterônimos (possíveis) em Machado de Assis". *Revista Organon* 30/31. Revisitando o Cânone: Questões de Historiografia e Crítica Literária. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, Vol 15. pp. 121-139.

Cintra, Ismael Ângelo (2003). "O nariz metafísico ou a retórica machadiana". En: *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC. pp. 151-177.

Colombi, Beatriz y Vergara, Danilo (1993). "Prólogo". En: Assis, Machado de. *Ideas del canario y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.

Colombi, Beatriz (2008). "*Memorias póstumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis." En: *Literatura Latinoamericana. Teórico*: N°s 14 y 15, Buenos Aires: Cefyl, Secretaria de Publicaciones.

Corção, Gustavo (1958). "Machado de Assis cronista" En: *Obra completa*. Vol 3, Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

Costa, Antonio Carlos Figueiredo (2006). *A república na praça: manifestações do jacobismo popular em Minas Gerais (1893-1899) Belo Horizonte*: UFMG. pp. 7- 27.

Costa Lima, Luis (1981). *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Coutinho, Afrânio (1959). *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

_____ (1969). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora, pp. 45-63.

_____ (1986). *A Literatura no Brasil*. VI volumen Rio de Janeiro: José Olimpo Editora.

Cunha, Patrícia Lessa Flores da (1998). *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: Editora Unissinos.

Dixon, Paul (1992). *Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento.

El Far, Alesandra (2004). *Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924)*. São Paulo: Companhia das letras.

Fischer, Luis Augusto (1998). "Contos de Machado: da ética à estética." En: *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-folio. pp. 147-166.

Gerson, Brasil (1965). *História das Ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Brasiliana.

Gledson, John (1991). *Machado de Assis: Impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1998). "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". En: *Assis, Machado de. Contos: Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 2 ed.

_____ (2006). *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gomes, Eugênio (1958). *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

_____ (1958). "O artista e a sociedade". En: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José. pp. 62-83.

_____ (1963). "Apresentação" En: ASSIS, Machado de. *Contos*. Rio de Janeiro: Agir.

Granja, Lúcia (2006). "Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura..." *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* (6/7); São Paulo: USP. pp. 385-399.

Guimarães, Hélio de Seixas (2004). *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Edusp.

Guimarães, Hélio de Seixas (2007). "O Machado terra-a-terra de John Gledson". En: *Publicación: Novos Estudos*, Nº 77. CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro: CEBRAP.

Hallewell, Laurence (2005). *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp. 2ª Edição.

Massa, Jean-Michel (1971). *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Mello, Ana Maria Lisboa de (2001). "Processos Narrativos nos contos de Machado de Assis." En: *Revista Organon* nº 30/31. vol 15. pp. 113-120. Revisitando o Cânone: Questões de Historiografia e Crítica Literária. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS.

_____ (2003). "Caminhos do conto brasileiro". *Revista Ciências & Letras*. Porto Alegre: Julho/dezembro 2003. pp. 9-21.

Meyer, Augusto (1935). "Machado de Assis". Porto Alegre: Livraria do Globo.

_____ (1958). "Os galos vão cantar". En: *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: São José. pp. 149-157.

Meyer, Marlyse (1998). "Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se faz a crônica". En: *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Miguel-Pereira, Lúcia (1950). "Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)". En: *História da Literatura Brasileira* volume XXII. São Paulo: Livraria José Olympio, 1957. pp.59-107.

_____ (1955). *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1982). *Confissões: os primeiros romances*. En: Bosi, Alfredo et. alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. pp. 349-353

Moisés, Massaud (2001). *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix.

Montello, Josué (1956). "O conto de Machado de Assis". En: *O conto brasileiro: De Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1962. pp.14-101.

_____ (1998). *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Moraes, Lygia Corrêa Dias de (1994). "Machado de Assis". En: *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP. pp.29-40.

Pereira, Cilene Margarete (2009). "Em busca do "narrador machadiano": a experiência dos primeiros contos". En: *Darandina Revista Eletrônica* v. 2, pp. 1-13.

Reis, José Carlos (2006). *As identidades do Brasil: de Calmon a Bomfim*. Rio de Janeiro, Editora FGV.

Rocha, Justiniano José da (1836). *O cronista*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1978.

Romero, Sílvio (1897). *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

_____ (1960). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio. 6. ed.

Santiago, Silviano (1971). "El entrelugar del discurso latinoamericano". En: *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Editora Biblos, 2000. Selección, traducción y prólogo de Amante, Adriana y Garramuño, Florencia. pp. 61-79

_____ (1978). "Retórica da verosimilhança". En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. pp. 29-48.

Santos, Walmor (1996). *Além do Medo e do Pecado*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Schwarz, Roberto (1977). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.

_____ (1982). "Mesa Redonda". En: Bosi, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática.

_____ (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34.

_____ (2004). "A vira volta machadiana". En: *Il romanzo*. Turim: Einaudi. Org. Moretti, Franco. Vol. 5 Tradução brasileira por Cosac & Naity. Publicado em el cuaderno "Mais!" da *Folha de S. Paulo* de 23/05/2004.

Sobrinho, Barbosa Lima (1960). "Os precursores do conto no Brasil". *Panorama do Conto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Vol. 1 pp.1-25.

Teixeira, Ivan (1988). "Apresentação de Machado de Assis". São Paulo: Martins Fontes.

Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato (2004). "Inércia e perversão no corpo escravizado: contos de Machado de Assis e gravuras de Debret em diálogo." En: *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos. pp. 225- 245.

Tosta, Antonio Luciano (2004). "Machado de Assis: A obra entreaberta." En: *Luso-Brazilian Review*, 2004. University of Wisconsin.

Veríssimo, José (1916). *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília: Ed.Universidade de Brasília, 1981.

_____ (1903). *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Ed. Cit. Itatiaia, 1977.

III. Bibliografía Crítica y General

Abbagnano, Nicola (2003). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes. Trad. de Alfredo Bosi e de Ivone Castilho Benedetti.

Arnoux, Elvira N de. (1998). "Los relatos desde la perspectiva narrativa". Primer coloquio Interinstitucional de la Asociación Argentina de Epistemología del psicoanálisis. Lo interdisciplinario: memoria, historia narrativa.

Auerbach, Erich (1942). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura económica. Traducción de I. Villanueva y E. Imáz.

Augé, Marc (1998). *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Catedra.

Bajtín, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ballart, Pere (1994). *La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.

Barthes, Roland (1966). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: R. Barthes y otros, 1970. pp. 9-43. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972. N 8.

_____ (1968). *El efecto de lo real. Escuela Práctica de Altos Estudios, París*.

_____ et alli (1972) "Análisis estructural del relato". Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Batillana, Carlos (1995). "Rubén Darío: El rastro de la crónica." En: *Travesías de la escritura en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA. pp. 127-133.

Benjamin, Walter (1936). "El Narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov." En: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986. pp.189-211.

Benveniste, Emile (1966). *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

Booth, Wayne (1961). *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1960. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro.

Bloom, Harold (1991). *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago.

Bourneuf, Roland; Ouellet, Réal (1976). *O universo do romance*. Coimbra; Almedina.

Capel, Horacio (1998). "Lecturas de geografía urbana a través de internet.". *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Nº 118, 9 de octubre de 1998.

Cardona, Francesca L. (1996). *Mitología Griega*. Barcelona: Edicomunicación.

Calvino, Ítalo (1983). "Los niveles de la realidad en literatura". En: *Punto y aporte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje Intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosário: Beatriz Viterbo.

Costa Lima, Luis (1979). "O leitor demanda (d) a Leitura". En: *A literatura e o leitor. Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp.9-41.

Daroquí, Maria Julia (2000). "Congelar la escena. Crónica literaria de fin de siglo en América Latina". En: *América Latina. Historia y literatura: entre dos finales de siglo*. Valencia: Ediciones del CEPS.

Eco, Umberto (1979). *Lector in fábula*. Barcelona: Editorial Lumen.

_____ (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel. Trad. Roser Berdague. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

_____ (1986). "Entrar en el bosque". En: *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lúmen.

Edwards, Jorge (1994). "Desde el periodismo". En: *Revista de Estudios Públicos*, nº53. <http://www.letras.s5.com/je300505.htm>

Ferraz, Maria de Lurdes (1987). *A Ironia Romântica à Luz de Alguns textos do Romantismo Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Gellner, Ernest (1998). *Naciones y nacionalismo*. Versión española de Javier Setó. Buenos Aires: Alianza Editorial. pp. 13-21 y 77-89.

Genette, Gerard (1972). *Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

_____ (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

_____ (1983). *Nuevo Discurso del Relato*. Barcelona: Lumen, 1998.

Glowinski, Michal (1993). "Los géneros literarios". En: Angenot, Marc y otros. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1993. pp.183-233

Gotlib, Nádia Battella (1999). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática. 9ª ed.

Greimas, A. Julius. (1972), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta, 1976.

Hutcheon, Linda (1981) "Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática." En: Poétique Número 46. Paris: Abril, 1981. Traducción de Elsa Noya y Alba Paz Soldán

_____ (2000). *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Hobsbawn, Eric (1999). *Naciones y nacionalismo*. Barcelona: Crítica.

Iser, Wolfgang (1972). "El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico", En: New Literary History. 1972.

_____ (1976). "O ato de leitura: uma teoria do efeito estético". São Paulo: Editora 34, 1996. Trad. Johannes Kretschmer.

James, Henry (1973). *El arte de la novela*. Chile: Universidad de Valparaíso.

Jauss, Hans Robert (1967). "A estética da Recepção: colocações gerais". En: Costa Lima, Luis Costa. (Org). *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. pp.43-61.

_____ (1967). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península, 2000.

_____ (1977). "O prazer estético e as experiencias fundamentais da Poiesis, Asthesis e Katharsis" En: Costa Lima, Luis. (Org). *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. pp.63-83.

Konder, Leandro (1991). *Intelectuais brasileiros & marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros.

Kristeva, Julia (1974). *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Landa, José Ángel García (1997). "Sobre la competencia del narrador en la ficción" Atlantis: XIX, (2). Pp.77-101.

Leffa, Vilson (1996). *Aspectos da leitura: uma perspectiva psicolinguística*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto.

Lukács, Georg (1936). ¿-Narrar o Describir? *Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo*. Traducción de Cristina Iglesia. Fue publicado originalmente en *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlín, Aufbau-Verlag.]Tomado de *Problemas del realismo*, pp. 33-63.

_____ (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989. Prólogo a Balzac y el realismo francés.

Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.

Martín, Ana María García (2000). "Claves del género Heróico-cómico: 'O Hissope'" En: Losada, Basilio. *Ensinar a pensar com liberdade e risco* Barcelona: Edicions Universitat. pp .403-406.

- Mesquita, Samira Nahid de (1987). *O enredo*. São Paulo: Ática.
- Muecke, Douglas Colin (1995). *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva. Trad. de Geraldo Gerson de Souza.
- Negróni, María Marta, Pégola, Laura, Stern, Mirta (2004). *El arte de escribir bien en español*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Nietzsche, Friedrich (1888). *El anticristo*. Buenos Aires: CEC, 2005.
- Nitrini, Sandra (1997). *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP.
- Onetto, Breno (2003). "Ironía Clásica e Ironía temprano-romántica. Prehistorias de la dicción" .VI Congreso Sudamericano de Filosofía: "Diálogo entre Antiguos y Modernos", realizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Instituto de Filosofía y Estudios Educativos. Universidad Austral de Valdivia.
- Onfray, Michel (2007). *Tratado de Ateología*. São Paulo: Martins Fontes. Trad. Mônica Stahel.
- Ortiz de Urbina, Ricardo Sánchez (1999). "La recepción de la obra de arte" En: *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid: Balsa de Medusa. 2da. Edición. pp. 223-224.
- Perrone-Moisés, Leyla (1991). "Da influência ao intertexto". En: II Congresso Abralic Belo Horizonte. v 3. pp. 472 – 474.
- _____. (1990). *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Platão. *A República*. Porto Alegre: Globo, 1964. Trad. de Leonel Vallandro.
- Poe, Edgar Allan (1942). "Hawthorne y la teoría del cuento". *Graham's Magazine*, maio de 1942. En: Pacheco, C. & Linares, L. B. (Comp.) *Del cuento y sus alrededores. (Aproximaciones a una teoría del cuento)*. Caracas/Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- _____. (1993). *Contos*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1995). "A filosofia da composição" En: Poe, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Rio de Janeiro: Globo. pp.101- 112.
- Prince, Gerald (1993). "Narratology" En: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Editores Michael Groder y Martin Kreiswirth. Baltimore, Maryland, 1994.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica.
- Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.

Sánchez, Ana María Amar (1992). *El relato de los hechos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sarlo, Beatriz (1985). "Crítica de la lectura: ¿Un nuevo canon?", En: Punto de vista. Buenos Aires. Año VII, N° 24. Agosto – Octubre, 1985. pp. 7-11.

Todorov, Tzvetan (1966). "Las categorías del relato literario". En: Análisis estructural del relato, 1972. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo. N° 8.

Torres, Alejandra (1997). "El cronista Rubén Darío entre el mercado y el arte". En: *Nuevos Territorios de la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana/ UBA. pp.33-42.

Ugarte, Manuel (1951). *La dramática intimidad de una generación*. Madrid: Prensa Española.

Vindas, Javier Torres (2008). "Consideraciones sociológicas para una estética de la recepción literaria." En: ALAI, América Latina en Movimiento. Revista digital.

Zanetti, Susana (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba.

_____. (2002). *La dorada garra de la literatura*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Zilberman, Regina. (1989) *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática.

ANEXOS

ANEXO A

Cuento I - Miss Dollar

CAPÍTULO PRIMEIRO

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes *Miss Dollar*.

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que *Miss Dollar* é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dois grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças loiras. A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare; deve ser o contraste do *roastbeef* britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino Unido. Uma tal *Miss Dollar* deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os *Cantos* de Gonçalves Dias. O chá e o leite devem ser a alimentação de semelhante criatura, adicionando-se-lhe alguns confeitos e biscoitos para acudir às urgências do estômago. A sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólia; o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro.

A figura é poética, mas não é a da heroína do romance.

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita. Amiga da boa mesa e do bom copo, esta *Miss Dollar* preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, coisa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr-do-sol. Será uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante.

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas, seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido. Uma tal *Miss Dollar* seria incompleta se não tivesse óculos verdes e um grande cacho de cabelo grisalho em cada fonte. Luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia, seriam a última demão deste magnífico tipo de ultramar.

Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de *Miss Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.

A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A *Miss Dollar* do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga.

Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto. *Miss Dollar*, apesar de não ser mais que uma cadelinha galga, teve as honras de ver o seu nome nos papéis públicos, antes de entrar para este livro. O *Jornal do Comércio* e o *Correio Mercantil* publicaram nas colunas dos anúncios as seguintes linhas reverberantes de promessa:

Desencaminhou-se uma cadelinha galga, na noite de ontem, 30. Acode ao nome de *Miss Dollar*. Quem a achou e quiser levar à Rua de Mata-cavalos n^o..., receberá duzentos mil-réis de recompensa. *Miss Dollar* tem uma coleira ao pescoço fechada por um cadeado em que se lêem as seguintes palavras: *De tout mon coeur*.

Todas as pessoas que sentiam necessidade urgente de duzentos mil-réis, e tiveram a felicidade de ler aquele anúncio, andaram nesse dia com extremo cuidado nas ruas do Rio de Janeiro, a ver se davam com a fugitiva *Miss Dollar*. Galgo que aparecesse ao longe era perseguido com tenacidade até verificar-se que não era o animal procurado. Mas toda esta caçada dos duzentos mil-réis era completamente inútil, visto que, no dia em que apareceu o anúncio, já *Miss Dollar* estava aboletada na casa de um sujeito morador nos Cajueiros que fazia coleção de cães.

CAPÍTULO II

Quais as razões que induziram o Dr. Mendonça a fazer coleção de cães, é coisa que ninguém podia dizer; uns queriam que fosse simplesmente paixão por esse símbolo da fidelidade ou do servilismo; outros pensavam antes que, cheio de profundo desgosto pelos homens, Mendonça achou que era de boa guerra adorar os cães.

Fossem quais fossem as razões, o certo é que ninguém possuía mais bonita e variada coleção do que ele. Tinha-os de todas as raças, tamanhos e cores. Cuidava deles como se fossem seus filhos; se algum lhe morria ficava melancólico. Quase se pode dizer que, no espírito de Mendonça, o cão pesava tanto como o amor, segundo uma expressão célebre: tirai do mundo o cão, e o mundo será um ermo.

O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. Mendonça era um homem como os outros; gostava de cães como outros gostam de flores. Os cães eram as suas rosas e violetas; cultivava-os com o mesmíssimo esmero. De flores gostava também; mas gostava delas nas plantas em que nasciam: cortar um jasmim ou prender um canário parecia-lhe idêntico atentado.

Era o Dr. Mendonça homem de seus trinta e quatro anos, bem apessoado, maneiras francas e distintas. Tinha-se formado em medicina e tratou algum tempo de doentes; a clínica estava já adiantada quando sobreveio uma epidemia na capital; o Dr. Mendonça inventou um elixir contra a doença; e tão excelente era o elixir, que o autor ganhou um bom par de contos de réis. Agora exercia a medicina como amador. Tinha quanto bastava para si e a família. A família compunha-se dos animais citados acima.

Na memorável noite em que se desencaminhou *Miss Dollar*, voltava Mendonça para casa quando teve a ventura de encontrar a fugitiva no Rocio. A cadelinha entrou a acompanhá-lo, e ele, notando que era animal sem dono visível, levou-a consigo para os Cajueiros.

Apenas entrou em casa examinou cuidadosamente a cadelinha, *Miss Dollar* era realmente um mimo; tinha as formas delgadas e graciosas da sua fidalga raça; os olhos castanhos e aveludados pareciam exprimir a mais completa felicidade deste mundo, tão alegres e serenos eram. Mendonça contemplou-a e examinou minuciosamente. Leu o dístico do cadeado que fechava a coleira, e convenceu-se finalmente de que a cadelinha era animal de grande estimação da parte de quem quer que fosse dono dela.

— Se não aparecer o dono, fica comigo, disse ele entregando *Miss Dollar* ao moleque encarregado dos cães.

Tratou o moleque de dar comida a *Miss Dollar*, enquanto Mendonça planeava um bom futuro à nova hóspede, cuja família devia perpetuar-se na casa.

O plano de Mendonça durou o que duram os sonhos: o espaço de uma noite. No dia seguinte, lendo os jornais, viu o anúncio transcrito acima, prometendo duzentos mil-réis a quem entregasse a cadelinha fugitiva. A sua paixão pelos cães deu-lhe a medida da dor que devia sofrer o dono ou dona de *Miss Dollar*, visto que chegava a oferecer duzentos mil-réis de gratificação a quem apresentasse a galga. Conseqüentemente resolveu restituí-la, com bastante mágoa do coração. Chegou a hesitar por alguns instantes; mas afinal venceram os sentimentos de probidade e compaixão, que eram o apanágio daquela alma. E, como se lhe custasse despedir-se do animal, ainda recente na casa, dispôs-se a levá-lo ele mesmo, e para esse fim preparou-se. Almoçou, e depois de averiguar bem se *Miss Dollar* havia feito a mesma operação, saíram ambos de casa com direção a Mata-cavalos.

Naquele tempo ainda o Barão do Amazonas não tinha salvo a independência das repúblicas platinas mediante a vitória de Riachuelo, nome com que depois a Câmara Municipal crismou a Rua de Mata-cavalos. Vigorava, portanto, o nome tradicional da rua, que não queria dizer coisa nenhuma de jeito.

A casa que tinha o número indicado no anúncio era de bonita aparência e indicava certa abastança nos haveres de quem lá morasse. Antes mesmo que Mendonça batesse palmas no corredor, já *Miss Dollar*, reconhecendo os pátrios lares, começava a pular de contente e a soltar uns sons alegres e guturais que, se houvesse entre os cães literatura, deviam ser um hino de ação de graças.

Veio um moleque saber quem estava; Mendonça disse que vinha restituir a galga fugitiva. Expansão do rosto do moleque, que correu a anunciar a boa nova. *Miss Dollar*, aproveitando uma fresta, precipitou-se pelas escadas acima. Dispunha-se Mendonça a descer, pois estava cumprida a sua tarefa, quando o moleque voltou dizendo-lhe que subisse e entrasse para a sala.

Na sala não havia ninguém. Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas, antes de as virem cumprimentar. É possível que esse fosse o costume dos donos daquela casa, mas desta vez não se cuidou em semelhante coisa, porque mal

o médico entrou pela porta do corredor surgiu de outra interior uma velha com *Miss Dollar* nos braços e a alegria no rosto.

— Queira ter a bondade de sentar-se, disse ela designando uma cadeira à Mendonça.

— A minha demora é pequena, disse o médico sentando-se. Vim trazer-lhe a cadelinha que está comigo desde ontem...

— Não imagina que desassossego causou cá em casa a ausência de *Miss Dollar*...

— Imagino, minha senhora; eu também sou apreciador de cães, e se me faltasse um sentiria profundamente. A sua *Miss Dollar*...

— Perdão! interrompeu a velha; minha não; *Miss Dollar* não é minha, é de minha sobrinha.

— Ah!...

— Ela aí vem.

Mendonça levantou-se justamente quando entrava na sala a sobrinha em questão. Era uma moça que representava vinte e oito anos, no pleno desenvolvimento da sua beleza, uma dessas mulheres que anunciam velhice tardia e imponente. O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca da sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo; mas adivinhava-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por escultor divino. Os cabelos castanhos e naturalmente ondedos estavam penteados com essa simplicidade caseira, que é a melhor de todas as modas conhecidas; ornavam-lhe graciosamente a fronte como uma coroa doada pela natureza. A extrema brancura da pele não tinha o menor tom cor-de-rosa que lhe fizesse harmonia e contraste. A boca era pequena, e tinha uma certa expressão imperiosa. Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite.

Mendonça nunca vira olhos verdes em toda a sua vida; disseram-lhe que existiam olhos verdes, ele sabia de cor uns versos célebres de Gonçalves Dias; mas até então os olhos verdes eram para ele a mesma coisa que a fênix dos antigos. Um dia, conversando com uns amigos a propósito disto, afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes fugiria deles com terror.

— Por quê? perguntou-lhe um dos circunstantes admirado.

— A cor verde é a cor do mar, respondeu Mendonça; evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros.

Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é *preciosa*, no sentido de Molière.

CAPÍTULO III

Mendonça cumprimentou respeitosamente a recém-chegada, e esta, com um gesto, convidou-o a sentar-se outra vez.

— Agradeço-lhe infinitamente o ter-me restituído este pobre animal, que me merece grande estima, disse Margarida sentando-se.

— E eu dou graças a Deus por tê-lo achado; podia ter caído em mãos que o não restituíssem.

Margarida fez um gesto a *Miss Dollar*, e a cadelinha, saltando do regaço da velha, foi ter com Margarida; levantou as patas dianteiras e pôs-lhas sobre os joelhos; Margarida e *Miss Dollar* trocaram um longo olhar de afeto. Durante esse tempo uma das mãos da moça brincava com uma das orelhas da galga, e dava assim lugar a que Mendonça admirasse os seus belíssimos dedos armados com unhas agudíssimas.

Mas, conquanto Mendonça tivesse sumo prazer em estar ali, reparou que era esquisita e humilhante a sua demora. Pareceria estar esperando a gratificação. Para escapar a essa interpretação desairosa, sacrificou o prazer da conversa e a contemplação da moça; levantou-se dizendo:

— A minha missão está cumprida...

— Mas... interrompeu a velha.

Mendonça compreendeu a ameaça da interrupção da velha.

— A alegria, disse ele, que restituí a esta casa é a maior recompensa que eu podia ambicionar. Agora peço-lhes licença...

As duas senhoras compreenderam a intenção de Mendonça; a moça pagou-lhe a cortesia com um sorriso; e a velha, reunindo no pulso quantas forças ainda lhe restavam pelo corpo todo, apertou *com amizade* a mão do rapaz.

Mendonça saiu impressionado pela interessante Margarida. Notava-lhe principalmente, além da beleza, que era de primeira água, certa severidade triste no olhar e nos modos. Se aquilo era caráter da moça, dava-se bem com a índole de médico; se era resultado de algum episódio da vida, era uma página do romance que devia ser decifrada por olhos hábeis. A falar verdade, o único defeito que Mendonça lhe achou foi a cor dos olhos, não porque a cor fosse feia, mas porque ele tinha prevenção contra os olhos verdes. A prevenção, cumpre dizê-lo, era mais literária que outra coisa; Mendonça apegava-se à frase que uma vez proferira, e foi acima citada, e a frase é que lhe produziu a prevenção. Não mo acusem de chofre; Mendonça era homem inteligente, instruído e dotado de bom senso; tinha, além disso, grande tendência para as afeições românticas; mas apesar disso lá tinha calcanhar o nosso Aquiles. Era homem como os outros, outros Aquiles andam por aí que são da cabeça aos pés um imenso calcanhar. O ponto vulnerável de Mendonça era esse; o amor de uma frase era capaz de violentar-lhe afetos; sacrificava uma situação a um período arredondado.

Referindo a um amigo o episódio da galga e a entrevista com Margarida, Mendonça disse que poderia vir a gostar dela se não tivesse olhos verdes. O amigo riu com certo ar de sarcasmo.

— Mas, doutor, disse-lhe ele, não compreendo essa prevenção; eu ouço até dizer que os olhos verdes são de ordinário nuncios de boa alma. Além de que, a cor dos olhos não vale nada, a questão é a expressão deles. Podem ser azuis como o céu e pérfidos como o mar.

A observação deste amigo anônimo tinha a vantagem de ser tão poética como a de Mendonça. Por isso abalou profundamente o ânimo do médico. Não ficou este como o asno de Buridan entre a selha d'água e a quarta de cevada; o asno hesitaria, Mendonça não hesitou. Acudiu-lhe de pronto a lição do casuista Sánchez, e das duas opiniões tomou a que lhe pareceu *provável*.

Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. Os almanaques pitorescos citam até à saciedade mil excentricidades e senões dos grandes varões que a humanidade admira, já por instruídos nas letras, já por valentes nas armas; e nem por isso deixamos de admirar esses mesmos varões. Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitemo-lo com os seus ridículos; quem os não tem? O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento.

Para compensar essas fraquezas, já disse que Mendonça tinha qualidades não vulgares. Adotando a opinião que lhe pareceu mais provável, que foi a do amigo, Mendonça disse consigo que nas mãos de Margarida estava talvez a chave do seu futuro. Ideou nesse sentido um plano de felicidade; uma casa num ermo, olhando para o mar ao lado do ocidente, a fim de poder assistir ao espetáculo do pôr-do-sol. Margarida e ele, unidos pelo amor e pela Igreja, beberiam ali, gota a gota, a taça inteira da celeste felicidade. O sonho de Mendonça continha outras particularidades que seria ocioso mencionar aqui. Mendonça pensou nisto alguns dias; chegou a passar algumas vezes por Mata-cavalos; mas tão infeliz que nunca viu Margarida nem a tia; afinal desistiu da empresa e voltou aos cães.

A coleção de cães era uma verdadeira galeria de homens ilustres. O mais estimado deles chamava-se *Diógenes*; havia um galgo que acudia ao nome de *César*; um cão d'água que se chamava *Nelson*; *Cornélia* chamava-se uma cadelinha rateira, e *Calígula* um enorme cão de fila, vera-efígie do grande monstro que a sociedade romana produziu. Quando se achava entre toda essa gente, ilustre por diferentes títulos, dizia Mendonça que entrava na história; era assim que se esquecia do resto do mundo.

CAPÍTULO IV

Achava-se Mendonça uma vez à porta do Carceller, onde acabava de tomar sorvete em companhia de um indivíduo, amigo dele, quando viu passar um carro, e dentro do carro duas senhoras que lhe pareceram as senhoras de Mata-cavalos. Mendonça fez um movimento de espanto que não escapou ao amigo.

— Que foi? perguntou-lhe este.

— Nada; pareceu-me conhecer aquelas senhoras. Viste-as, Andrade?

— Não.

O carro entrara na Rua do Ouvidor; os dois subiram pela mesma rua. Logo acima da Rua da Quitanda, parara o carro à porta de uma loja, e as senhoras apearam-se e entraram. Mendonça não as viu sair; mas viu o carro e suspeitou que fosse o mesmo. Apressou o passo sem dizer nada a Andrade, que fez o

mesmo, movido por essa natural curiosidade que sente um homem quando percebe algum segredo oculto.

Poucos instantes depois estavam à porta da loja; Mendonça verificou que eram as duas senhoras de Mata-cavalos. Entrou afoito, com ar de quem ia comprar alguma coisa, e aproximou-se das senhoras. A primeira que o conheceu foi a tia. Mendonça cumprimentou-as respeitosamente. Elas receberam o cumprimento com afabilidade. Ao pé de Margarida estava *Miss Dollar*, que, por esse admirável faro que a natureza concedeu aos cães e aos cortesãos da fortuna, deu dois saltos de alegria apenas viu Mendonça, chegando a tocar-lhe o estômago com as patas dianteiras.

Parece que *Miss Dollar* ficou com boas recordações suas, disse D. Antônia (assim se chamava a tia de Margarida).

— Creio que sim, respondeu Mendonça brincando com a galga e olhando para Margarida.

Justamente nesse momento entrou Andrade.

— Só agora as reconheci, disse ele dirigindo-se às senhoras.

Andrade apertou a mão das duas senhoras, ou antes apertou a mão de Antônia e os dedos de Margarida. Mendonça não contava com este incidente, e alegrou-se com ele por ter à mão o meio de tornar íntimas as relações superficiais que tinha com a família.

— Seria bom, disse ele a Andrade, que me apresentasses a estas senhoras.

— Pois não as conheces? perguntou Andrade estupefato.

— Conhece-nos sem nós conhecer, respondeu sorrindo a velha tia; por ora quem o apresentou foi *Miss Dollar*.

Antônia referiu a Andrade a perda e o achado da cadelinha.

— Pois, nesse caso, respondeu Andrade, apresento-o já.

Feita a apresentação oficial, o caixeiro trouxe a Margarida os objetos que ela havia comprado, e as duas senhoras despediram-se dos rapazes pedindo-lhes que as fossem ver.

Não citei nenhuma palavra de Margarida no diálogo acima transcrito, porque, a falar verdade, a moça só proferiu duas palavras a cada um dos rapazes.

— Passe bem, disse-lhes ela dando as pontas dos dedos e saindo para entrar no carro.

Ficando sós, saíram também os dois rapazes e seguiram pela Rua do Ouvidor acima, ambos calados. Mendonça pensava em Margarida; Andrade pensava nos meios de entrar na confiança de Mendonça. A vaidade tem mil formas de manifestar-se como o fabuloso Proteu. A vaidade de Andrade era ser confidente dos outros; parecia-lhe assim obter da confiança aquilo que só alcançava da indiscrição. Não lhe foi difícil apanhar o segredo de Mendonça; antes de chegar à esquina da Rua dos Ourives já Andrade sabia de tudo.

— Compreendes agora, disse Mendonça, que eu preciso ir à casa dela; tenho necessidade de vê-la; quero ver se consigo...

Mendonça estacou.

— Acaba! disse Andrade; se consegues ser amado. Por que não? Mas desde já te digo que não será fácil.

— Por quê?

— Margarida tem rejeitado cinco casamentos.

— Naturalmente não amava os pretendentes, disse Mendonça com o ar de um geômetra que acha uma solução.

— Amava apaixonadamente o primeiro, respondeu Andrade, e não era indiferente ao último.

— Houve naturalmente intriga.

— Também não. Admiras-te? É o que me acontece. É uma rapariga esquisita. Se te achas com força de ser o Colombo daquele mundo, lança-te ao mar com a armada; mas toma cuidado com a revolta das paixões, que são os ferozes marujos destas navegações de descoberta.

Entusiasmado com esta alusão, histórica debaixo da forma de alegoria, Andrade olhou para Mendonça, que, desta vez entregue ao pensamento da moça, não atendeu à frase do amigo. Andrade contentou-se com o seu próprio sufrágio, e sorriu com o mesmo ar de satisfação que deve ter um poeta quando escreve o último verso de um poema.

CAPÍTULO V

Dias depois, Andrade e Mendonça foram à casa de Margarida, e lá passaram meia hora em conversa cerimoniosa. As visitas repetiram-se; eram porém mais freqüentes da parte de Mendonça que de Andrade. D. Antônia mostrou-se mais familiar que Margarida; só depois de algum tempo Margarida desceu do Olimpo do silêncio em que habitualmente se encerrara.

Era difícil deixar de o fazer. Mendonça, conquanto não fosse dado à convivência das salas, era um cavalheiro próprio para entreter duas senhoras que pareciam mortalmente aborrecidas. O médico sabia piano e tocava agradavelmente; a sua conversa era animada; sabia esses mil nada que entretêm geralmente as senhoras quando elas não gostam ou não podem entrar no terreno elevado da arte, da história e da filosofia. Não foi difícil ao rapaz estabelecer intimidade com a família.

Posteriormente às primeiras visitas, soube Mendonça, por via de Andrade, que Margarida era viúva. Mendonça não reprimiu o gesto de espanto.

— Mas tu falaste de um modo que parecias tratar de uma solteira, disse ele ao amigo.

— É verdade que não me expliquei bem; os casamentos recusados foram todos propostos depois da viuvez.

— Há que tempo está viúva?

— Há três anos.

— Tudo se explica, disse Mendonça depois de algum silêncio; quer ficar fiel à sepultura; é uma Artemisa do século.

Andrade era cético a respeito de Artemisas; sorriu à observação do amigo, e, como este insistisse, replicou:

— Mas se eu já te disse que ela amava apaixonadamente o primeiro pretendente e não era indiferente ao último.

— Então, não compreendo.

— Nem eu.

Mendonça desde esse momento tratou de cortejar assiduamente a viúva; Margarida recebeu os primeiros olhares de Mendonça com um ar de tão supremo desdém, que o rapaz esteve quase a abandonar a empresa; mas, a viúva, ao mesmo tempo que parecia recusar amor, não lhe recusava estima, e tratava-o com a maior meiguice deste mundo sempre que ele a olhava como toda a gente.

Amor repellido é amor multiplicado. Cada repulsa de Margarida aumentava a paixão de Mendonça. Nem já lhe mereciam atenção o feroz *Calígula*, nem o elegante *Júlio César*. Os dois escravos de Mendonça começaram a notar a profunda diferença que havia entre os hábitos de hoje e os de outro tempo. Supuseram logo que alguma coisa o preocupava. Convenceram-se disso quando Mendonça, entrando uma vez em casa, deu com a ponta do botim no focinho de *Cornélia*, na ocasião em que esta interessante cadelinha, mãe de dois *Gracos* rateiros, festejava a chegada do doutor.

Andrade não foi insensível aos sofrimentos do amigo e procurou consolá-lo. Toda a consolação nestes casos é tão desejada quanto inútil; Mendonça ouvia as palavras de Andrade e confiava-lhe todas as suas penas. Andrade lembrou a Mendonça um excelente meio de fazer cessar a paixão: era ausentar-se da casa. A isto respondeu Mendonça citando La Rochefoucauld:

"A ausência diminui as paixões mediócras e aumenta as grandes, como o vento apaga as velas e atíça as fogueiras."

A citação teve o mérito de tapar a boca de Andrade, que acreditava tanto na constância como nas Artemisas, mas que não queria contrariar a autoridade do moralista, nem a resolução de Mendonça.

CAPÍTULO VI

Correram assim três meses. A corte de Mendonça não adiantava um passo; mas a viúva nunca deixou de ser amável com ele. Era isto o que principalmente retinha o médico aos pés da insensível viúva; não o abandonava a esperança de vencê-la.

Algum leitor conspícuo desejaria antes que Mendonça não fosse tão assíduo na casa de uma senhora exposta às calúnias do mundo. Pensou nisso o médico e consolou a consciência com a presença de um indivíduo, até aqui não nomeado por motivo de sua nulidade, e que era nada menos que o filho da Sra. D. Antônia e a menina dos seus olhos. Chamava-se Jorge esse rapaz, que gastava duzentos mil-réis por mês, sem os ganhar, graças à longanimidade da mãe. Frequentava as casas dos cabeleireiros, onde gastava mais tempo que uma romana da decadência às mãos das suas servas latinas. Não perdia representação de importância no Alcazar; montava bons cavalos, e enriquecia com despesas

extraordinárias as algibeiras de algumas damas célebres e de vários parasitas obscuros. Calçava luvas da letra E e botas nº 36, duas qualidades que lançava à cara de todos os seus amigos que não desciam do nº 40 e da letra H. A presença deste gentil pimpolho, achava Mendonça que salvava a situação. Mendonça queria dar esta satisfação ao mundo, isto é, à opinião dos ociosos da cidade. Mas bastaria isso para tapar a boca aos ociosos?

Margarida parecia indiferente às interpretações do mundo como à assiduidade do rapaz. Seria ela tão indiferente a tudo mais neste mundo? Não; amava a mãe, tinha um capricho por *Miss Dollar*, gostava da boa música, e lia romances. Vestia-se bem, sem ser rigorista em matéria de moda; não valsava; quando muito dançava alguma quadrilha nos saraus a que era convidada. Não falava muito, mas exprimia-se bem. Tinha o gesto gracioso e animado, mas sem pretensão nem faceirice.

Quando Mendonça aparecia lá, Margarida recebia-o com visível contentamento. O médico iludia-se sempre, apesar de já acostumado a essas manifestações. Com efeito, Margarida gostava imenso da presença do rapaz, mas não parecia dar-lhe uma importância que lisonjeasse o coração dele. Gostava de o ver como se gosta de ver um dia bonito, sem morrer de amores pelo sol.

Não era possível sofrer por muito tempo a posição em que se achava o médico. Uma noite, por um esforço de que antes disso se não julgaria capaz, Mendonça dirigiu a Margarida esta pergunta indiscreta:

— Foi feliz com seu marido?

Margarida franziu a testa com espanto e cravou os olhos nos do médico, que pareciam continuar mudamente a pergunta.

— Fui, disse ela no fim de alguns instantes.

Mendonça não disse palavra; não contava com aquela resposta. Confiava demais na intimidade que reinava entre ambos; e queria descobrir por algum modo a causa da insensibilidade da viúva. Falhou o cálculo; Margarida tornou-se séria durante algum tempo; a chegada de D. Antônia salvou uma situação escura para Mendonça. Pouco depois Margarida voltava às boas, e a conversa tornou-se animada e íntima como sempre. A chegada de Jorge levou a animação da conversa a proporções maiores; D. Antônia, com olhos e ouvidos de mãe, achava que o filho era o rapaz mais engraçado deste mundo; mas a verdade é que não havia em toda a cristandade espírito mais frívolo. A mãe ria-se de tudo quanto o filho dizia; o filho enchia, só ele, a conversa, referindo anedotas e reproduzindo ditos e sestros do Alcazar. Mendonça via todas essas feições do rapaz, e aturava-o com resignação evangélica.

A entrada de Jorge, animando a conversa, acelerou as horas; às dez retirou-se o médico, acompanhado pelo filho de D. Antônia, que ia cear. Mendonça recusou o convite que Jorge lhe fez, e despediu-se dele na Rua do Conde, esquina da do Lavradio.

Nessa mesma noite resolveu Mendonça dar um golpe decisivo; resolveu escrever uma carta a Margarida. Era temerário para quem conhecesse o caráter da viúva; mas, com os precedentes já mencionados, era loucura. Entretanto, não hesitou o médico em empregar a carta, confiando que no papel diria as coisas de muito melhor maneira que de boca. A carta foi escrita com febril impaciência;

no dia seguinte, logo depois de almoçar, Mendonça meteu a carta dentro de um volume de George Sand, mandou-o pelo moleque a Margarida.

A viúva rompeu a capa de papel que embrulhava o volume, e pôs o livro sobre a mesa da sala; meia hora depois voltou e pegou no livro para ler. Apenas o abriu, caiu-lhe a carta aos pés. Abriu-a e leu o seguinte:

Qualquer que seja a causa da sua esquivança, respeito-a, não me insurjo contra ela. Mas, se não me é dado insurgir-me, não me será lícito queixar-me? Há de ter compreendido o meu amor, do mesmo modo que tenho compreendido a sua indiferença; mas, por maior que seja essa indiferença está longe de ombrear com o amor profundo e imperioso que se apossou de meu coração quando eu mais longe me cuidava destas paixões dos primeiros anos. Não lhe contarei as insônias e as lágrimas, as esperanças e os desencantos, páginas tristes deste livro que o destino põe nas mãos do homem para que duas almas o leiam. É-lhe indiferente isso.

Não ousou interrogá-la sobre a esquivança que tem mostrado em relação a mim; mas por que motivo se estende essa esquivança a tantos mais? Na idade das paixões fêrvidas, ornada pelo céu com uma beleza rara, por que motivo quer esconder-se ao mundo e defraudar a natureza e o coração de seus incontestáveis direitos? Perdoe-me a audácia da pergunta; acho-me diante de um enigma que o meu coração desejaria decifrar. Penso às vezes que alguma grande dor a atormenta, e quisera ser o médico do seu coração; ambicionava, confesso, restaurar-lhe alguma ilusão perdida. Parece que não há ofensa nesta ambição.

Se, porém, essa esquivança denota simplesmente um sentimento de orgulho legítimo, perdoe-me se ousei escrever-lhe quando seus olhos expressamente mo proibiram. Rasgue a carta que não pode valer-lhe uma recordação, nem representar uma arma.

A carta era toda de reflexão; a frase fria e medida não exprimia o fogo do sentimento. Não terá, porém, escapado ao leitor a sinceridade e a simplicidade com que Mendonça pedia uma explicação que Margarida provavelmente não podia dar.

Quando Mendonça disse a Andrade haver escrito a Margarida, o amigo do médico entrou a rir despregadamente.

— Fiz mal? perguntou Mendonça.

— Estragaste tudo. Os outros pretendentes começaram também por carta; foi justamente a certidão de óbito do amor.

— Paciência, se acontecer o mesmo, disse Mendonça levantando os ombros com aparente indiferença; mas eu desejava que não estivesse sempre a falar nos pretendentes; eu não sou pretendente no sentido desses.

— Não querias casar com ela?

— Sem dúvida, se fosse possível, respondeu Mendonça.

— Pois era justamente o que os outros queriam; casar-te-ias e entrarias na mansa posse dos bens que lhe couberam em partilha e que sobem a muito mais de cem contos. Meu rico, se falo em pretendentes não é por te ofender, porque um dos quatro pretendentes despedidos fui eu.

— Tu?

— É verdade; mas descansa, não fui o primeiro, nem ao menos o último.

— Escreveste?

— Como os outros; como eles, não obtive resposta; isto é, obtive uma: devolveu-me a carta. Portanto, já que lhe escreveste, espera o resto; verás se o que te digo é ou não exato. Estás perdido, Mendonça; fizeste muito mal.

Andrade tinha esta feição característica de não omitir nenhuma das cores sombrias de uma situação, com o pretexto de que aos amigos se deve a verdade. Desenhado o quadro, despediu-se de Mendonça, e foi adiante.

Mendonça foi para casa, onde passou a noite em claro.

CAPÍTULO VII

Enganara-se Andrade; a viúva respondeu à carta do médico. A carta dela limitou-se a isto:

Perdôo-lhe tudo; não lhe perdorei se me escrever outra vez. A minha esquivança não tem nenhuma causa; é questão de temperamento.

O sentido da carta era ainda mais lacônico do que a expressão. Mendonça leu-a muitas vezes, a ver se a completava; mas foi trabalho perdido. Uma coisa concluiu ele logo; era que havia coisa oculta que arredava Margarida do casamento; depois concluiu outra, era que Margarida ainda lhe perdoaria segunda carta se lha escrevesse.

A primeira vez que Mendonça foi a Mata-cavalos achou-se embaraçado sobre a maneira por que falaria a Margarida; a viúva tirou-o do embaraço, tratando-o como se nada houvesse entre ambos. Mendonça não teve ocasião de aludir às cartas por causa da presença de D. Antônia, mas estimou isso mesmo, porque não sabia o que lhe diria caso viessem a ficar sós os dois.

Dias depois, Mendonça escreveu segunda carta à viúva e mandou-lha pelo mesmo canal da outra. A carta foi-lhe devolvida sem resposta. Mendonça arrependeu-se de ter abusado da ordem da moça, e resolveu, de uma vez por todas, não voltar à casa de Mata-cavalos. Nem tinha ânimo de lá aparecer, nem julgava conveniente estar junto de uma pessoa a quem amava sem esperança.

Ao cabo de um mês não tinha perdido uma partícula sequer do sentimento que nutria pela viúva. Amava-a com o mesmíssimo ardor. A ausência, como ele pensara, aumentou-lhe o amor, como o vento ateia um incêndio. Debalde lia ou buscava distrair-se na vida agitada do Rio de Janeiro; entrou a escrever um estudo sobre a teoria do ouvido, mas a pena escapava-se-lhe para o coração, e saiu o escrito com uma mistura de nervos e sentimentos. Estava então na sua maior nomeada o *romance* de Renan sobre a vida de Jesus; Mendonça encheu o gabinete com todos os folhetos publicados de parte a parte, e

entrou a estudar profundamente o misterioso drama da Judéia. Fez quanto pôde para absorver o espírito e esquecer a esquiva Margarida; era-lhe impossível.

Um dia de manhã apareceu-lhe em casa o filho de D. Antônia; traziam-no dois motivos: perguntar-lhe por que não ia a Mata-cavalos, e mostrar-lhe umas calças novas. Mendonça aprovou as calças, e desculpou como pôde a ausência, dizendo que andava atarefado. Jorge não era alma que compreendesse a verdade escondida por baixo de uma palavra indiferente; vendo Mendonça mergulhado no meio de uma chusma de livros e folhetos, perguntou-lhe se estava estudando para ser deputado. Jorge cuidava que se estudava para ser deputado!

— Não, respondeu Mendonça.

— É verdade que a prima também lá anda com livros, e não creio que pretenda ir à câmara.

— Ah! sua prima?

— Não imagina; não faz outra coisa. Fecha-se no quarto, e passa os dias inteiros a ler.

Informado por Jorge, Mendonça supôs que Margarida era nada menos que uma mulher de letras, alguma modesta poetisa, que esquecia o amor dos homens nos braços das musas. A suposição era gratuita e filha mesmo de um espírito cego pelo amor como o de Mendonça. Há várias razões para ler muito sem ter comércio com as musas.

— Note que a prima nunca leu tanto; agora é que lhe deu para isso, disse Jorge tirando da charuteira um magnífico havana do valor de três tostões, e oferecendo outro a Mendonça. Fume isto, continuou ele, fume e diga-me se há ninguém como o Bernardo para ter charutos bons.

Gastos os charutos, Jorge despediu-se do médico, levando a promessa de que este iria à casa de D. Antônia o mais cedo que pudesse.

No fim de quinze dias Mendonça voltou a Mata-cavalos.

Encontrou na sala Andrade e D. Antônia, que o receberam com aleluias. Mendonça parecia com efeito ressurgir de um túmulo; tinha emagrecido e empalidecido. A melancolia dava-lhe ao rosto maior expressão de abatimento. Alegou trabalhos extraordinários, e entrou a conversar alegremente como dantes. Mas essa alegria, como se compreende, era toda forçada. No fim de um quarto de hora a tristeza apossou-se-lhe outra vez do rosto. Durante esse tempo, Margarida não apareceu na sala; Mendonça, que até então não perguntara por ela, não sei por que razão, vendo que ela não aparecia, perguntou se estava doente. D. Antônia respondeu-lhe que Margarida estava um pouco incomodada.

O incômodo de Margarida durou uns três dias; era uma simples dor de cabeça, que o primo atribuiu à aturada leitura.

No fim de alguns dias mais, D. Antônia foi surpreendida com uma lembrança de Margarida; a viúva queria ir viver na roça algum tempo.

— Aborrece-te a cidade? perguntou a boa velha.

— Alguma coisa, respondeu Margarida; queria ir viver uns dois meses na roça.

D. Antônia não podia recusar nada à sobrinha; concordou em ir para a roça; e começaram os preparativos. Mendonça soube da mudança no Rocio, andando a passear de noite; disse-lho Jorge na

ocasião de ir para o Alcazar. Para o rapaz era uma fortuna aquela mudança, porque suprimia-lhe a única obrigação que ainda tinha neste mundo, que era a de ir jantar com a mãe.

Não achou Mendonça nada que admirar na resolução; as resoluções de Margarida começavam a parecer-lhe simplicidades.

Quando voltou para casa encontrou um bilhete de D. Antônia concebido nestes termos:

Temos de ir para fora alguns meses; espero que não nos deixe sem despedir-se de nós. A partida é sábado; e eu quero incumbi-lo de uma coisa.

Mendonça tomou chá, e dispôs-se a dormir. Não pôde. Quis ler; estava incapaz disso. Era cedo; saiu. Insensivelmente dirigiu os passos para Mata-cavalos. A casa de D. Antônia estava fechada e silenciosa; evidentemente estavam já dormindo. Mendonça passou adiante, e parou junto da grade do jardim adjacente à casa. De fora podia ver a janela do quarto de Margarida, pouco elevada, e dando para o jardim. Havia luz dentro; naturalmente Margarida estava acordada. Mendonça deu mais alguns passos; a porta do jardim estava aberta. Mendonça sentiu pulsar-lhe o coração com força desconhecida. Surgiu-lhe no espírito uma suspeita. Não há coração confiante que não tenha desfalecimentos destes; além de que, seria errada a suspeita? Mendonça, entretanto, não tinha nenhum direito à viúva; fora repellido categoricamente. Se havia algum dever da parte dele era a retirada e o silêncio.

Mendonça quis conservar-se no limite que lhe estava marcado; a porta aberta do jardim podia ser esquecimento da parte dos fâmulos. O médico refletiu bem que aquilo tudo era fortuito, e fazendo um esforço afastou-se do lugar. Adiante parou e refletiu; havia um demônio que o impelia por aquela porta dentro. Mendonça voltou, e entrou com precaução.

Apenas dera alguns passos surgiu-lhe em frente *Miss Dollar* latindo; parece que a galga saíra de casa sem ser pressentida; Mendonça amimou-a e a cadelinha parece que reconheceu o médico, porque trocou os latidos em festas. Na parede do quarto de Margarida desenhou-se uma sombra de mulher; era a viúva que chegava à janela para ver a causa do ruído. Mendonça coseu-se como pôde com uns arbustos que ficavam junto da grade; não vendo ninguém, Margarida voltou para dentro.

Passados alguns minutos, Mendonça saiu do lugar em que se achava e dirigiu-se para o lado da janela da viúva. Acompanhava-o *Miss Dollar*. Do jardim não podia olhar, ainda que fosse mais alto, para o aposento da moça. A cadelinha apenas chegou àquele ponto, subiu ligeira uma escada de pedra que comunicava o jardim com a casa; a porta do quarto de Margarida ficava justamente no corredor que se seguia à escada; a porta estava aberta. O rapaz imitou a cadelinha; subiu os seis degraus de pedra vagarosamente; quando pôs o pé no último ouviu *Miss Dollar* pulando no quarto e vindo latir à porta, como que avisando a Margarida de que se aproximava um estranho.

Mendonça deu mais um passo. Mas nesse momento atravessou o jardim um escravo que acudia ao latido da cadelinha; o escravo examinou o jardim, e não vendo ninguém retirou-se. Margarida foi à janela e perguntou o que era; o escravo explicou-lho e tranqüilizou-a dizendo que não havia ninguém.

Justamente quando ela saía da janela aparecia à porta a figura de Mendonça. Margarida estremeceu por um abalo nervoso; ficou mais pálida do que era; depois, concentrando nos olhos toda a soma de indignação que pode conter um coração, perguntou-lhe com voz trêmula:

— Que quer aqui?

Foi nesse momento, e só então, que Mendonça reconheceu toda a baixeza do seu procedimento, ou para falar mais acertadamente, toda a alucinação do seu espírito. Pareceu-lhe ver em Margarida a figura da sua consciência, a exprobrar-lhe tamanha indignidade. O pobre rapaz não procurou desculpar-se; a sua resposta foi singela e verdadeira.

— Sei que cometi um ato infame, disse ele; não tinha razão para isso; estava louco; agora conheço a extensão do mal. Não lhe peço que me desculpe, D. Margarida; não mereço perdão; mereço desprezo; adeus!

— Compreendo, senhor, disse Margarida; quer obrigar-me pela força do descrédito quando me não pode obrigar pelo coração. Não é de cavalheiro.

— Oh! isso... juro-lhe que não foi tal o meu pensamento...

Margarida caiu numa cadeira parecendo chorar. Mendonça deu um passo para entrar, visto que até então não saíra da porta; Margarida levantou os olhos cobertos de lágrimas, e com um gesto imperioso mostrou-lhe que saísse.

Mendonça obedeceu; nem um nem outro dormiram nessa noite. Ambos curvavam-se ao peso da vergonha: mas, por honra de Mendonça, a dele era maior que a dela; e a dor de uma não ombreava com o remorso de outro.

CAPÍTULO VIII

No dia seguinte estava Mendonça em casa fumando charutos sobre charutos, recurso das grandes ocasiões, quando parou à porta dele um carro, apeando-se pouco depois a mãe de Jorge. A visita pareceu de mau agouro ao médico. Mas apenas a velha entrou, dissipou-lhe o receio.

— Creio, disse D. Antônia, que a minha idade permite visitar um homem solteiro.

Mendonça procurou sorrir ouvindo este gracejo; mas não pôde. Convidou a boa senhora a sentar-se, e sentou-se ele também esperando que ela lhe explicasse a causa da visita.

— Escrevi-lhe ontem, disse ela, para que fosse ver-me hoje; preferi vir cá, receando que por qualquer motivo não fosse a Mata-cavalos.

— Queria então incumbir-me?

— De coisa nenhuma, respondeu a velha sorrindo; incumbir disse-lhe eu, como diria qualquer outra coisa indiferente; quero informá-lo.

— Ah! de quê?

— Sabe-quem ficou hoje de cama?

— D. Margarida?

— É verdade; amanheceu um pouco doente; diz que passou a noite mal. Eu creio que sei a razão, acrescentou D. Antônia rindo maliciosamente para Mendonça.

— Qual será então a razão? perguntou o médico.

— Pois não percebe?

— Não.

— Margarida ama-o.

Mendonça levantou-se da cadeira como por uma moça. A declaração da tia da viúva era tão inesperada que o rapaz cuidou estar sonhando.

— Ama-o, repetiu D. Antônia.

— Não creio, respondeu Mendonça depois de algum silêncio; há de ser engano seu.

— Engano! disse a velha.

D. Antônia contou a Mendonça que, curiosa por saber a causa das vigílias de Margarida, descobrira no quarto dela um *diário de impressões*, escrito por ela, à imitação de não sei quantas heroínas de romances; aí lera a verdade que lhe acabava de dizer.

— Mas se me ama, observou Mendonça sentindo entrar-lhe n'alma um mundo de esperanças, se me ama, por que recusa o meu coração?

— O *diário* explica isso mesmo; eu lhe digo. Margarida foi infeliz no casamento; o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela; Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui; atribui o seu amor à cobiça. Está convencido?

Mendonça começou a protestar.

— É inútil, disse D. Antônia, eu creio na sinceridade do seu afeto; já de há muito percebi isso mesmo; mas como convencer um coração desconfiado?

— Não sei.

— Nem eu, disse a velha, mas para isso é que eu vim cá; peço-lhe que veja se pode fazer com que a minha Margarida torne a ser feliz, se lhe influi a crença no amor que lhe tem.

— Acho que é impossível...

Mendonça lembrou-se de contar a D. Antônia a cena da véspera; mas arrependeu-se a tempo.

D. Antônia saiu pouco depois.

A situação de Mendonça, ao passo que se tornara mais clara, estava mais difícil que dantes. Era possível tentar alguma coisa antes da cena do quarto; mas depois, achava Mendonça impossível conseguir nada.

A doença de Margarida durou dois dias, no fim dos quais levantou-se a viúva um pouco abatida, e a primeira coisa que fez foi escrever a Mendonça pedindo-lhe que fosse lá à casa.

Mendonça admirou-se bastante do convite, e obedeceu de pronto.

— Depois do que se deu há três dias, disse-lhe Margarida, compreende o senhor que eu não posso ficar debaixo da ação da maledicência... Diz que me ama; pois bem, o nosso casamento é inevitável.

Inevitável! amargou esta palavra ao médico, que aliás não podia recusar uma reparação. Lembrava-se ao mesmo tempo que era amado; e conquanto a idéia lhe sorrisse ao espírito, outra vinha dissipar esse instantâneo prazer, e era a suspeita que Margarida nutria a seu respeito.

— Estou às suas ordens, respondeu ele.

Admirou-se D. Antônia da presteza do casamento quando Margarida lho anunciou nesse mesmo dia. Supôs que fosse milagre do rapaz. Pelo tempo adiante reparou que os noivos tinham cara mais de enterro que de casamento. Interrogou a sobrinha a esse respeito; obteve uma resposta evasiva.

Foi modesta e reservada a cerimônia do casamento. Andrade serviu de padrinho, D. Antônia de madrinha; Jorge falou no Alcazar a um padre, seu amigo, para celebrar o ato.

D. Antônia quis que os noivos ficassem residindo em casa com ela. Quando Mendonça se achou a sós com Margarida, disse-lhe:

— Casei-me para salvar-lhe a reputação; não quero obrigar pela fatalidade das coisas um coração que me não pertence. Ter-me-á por seu amigo; até amanhã.

Saiu Mendonça depois deste *speech*, deixando Margarida suspensa entre o conceito que fazia dele e a impressão das suas palavras agora.

Não havia posição mais singular do que a destes noivos separados por uma quimera. O mais belo dia da vida tornava-se para eles um dia de desgraça e de solidão; a formalidade do casamento foi simplesmente o prelúdio do mais completo divórcio. Menos ceticismo da parte de Margarida, mais cavalheirismo da parte do rapaz, teriam poupado o desenlace sombrio da comédia do coração. Vale mais imaginar que descrever as torturas daquela primeira noite de noivado.

Mas aquilo que o espírito do homem não vence, há de vencê-lo o tempo, a quem cabe final razão. O tempo convenceu Margarida de que a sua suspeita era gratuita; e, coincidindo com ele o coração, veio a tornar-se efetivo o casamento apenas celebrado.

Andrade ignorou estas coisas; cada vez que encontrava Mendonça chamava-lhe Colombo do amor; tinha Andrade a mania de todo o sujeito a quem as idéias ocorrem trimestralmente; apenas pilhada alguma de jeito repetia-a até a saciedade.

Os dois esposos são ainda noivos e prometem sê-lo até a morte. Andrade meteu-se na diplomacia e promete ser um dos luzeiros da nossa representação internacional. Jorge continua a ser um bom pândego; D. Antônia prepara-se para despedir-se do mundo.

Quanto a *Miss Dollar*, causa indireta de todos estes acontecimentos, saindo um dia à rua foi pisada por um carro; faleceu pouco depois. Margarida não pôde reter algumas lágrimas pela nobre cadelinha; foi o corpo enterrado na chácara, à sombra de uma laranjeira; cobre a sepultura uma lápide com esta simples inscrição:

A Miss Dollar

Cuento II - TEORIA DO MEDALHÃO - *Diálogo*

— Estás com sono?

— Não, senhor.

— Nem eu; conversemos um pouco. Abre a janela. Que horas são?

— Onze.

— Saiu o último conviva do nosso modesto jantar. Com que, meu peralta, chegaste aos teus vinte e um anos. Há vinte e um anos, no dia 5 de agosto de 1854, vinhas tu à luz, um pirralho de nada, e estás homem, longos bigodes, alguns namoros...

— Papai...

— Não te ponhas com denguiques, e falemos como dois amigos sérios. Fecha aquela porta; vou dizer-te coisas importantes. Senta-te e conversemos. Vinte e um anos, algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes. Há infinitas carreiras diante de ti. Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino. Os mesmos Pitt e Napoleão, apesar de precoces, não foram tudo aos vinte e um anos. Mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante.

— Sim, senhor.

— Entretanto, assim como é de boa economia guardar um pão para a velhice, assim também é de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição. É isto o que te aconselho hoje, dia da tua maioridade.

— Creia que lhe agradeço; mas que ofício, não me dirá?

— Nenhum me parece mais útil e cabido que o de medalhão. Ser medalhão foi o sonho da minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti. Ouve-me bem, meu querido filho, ouve-me e entende. És moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade; não os rejeites, mas modera-os de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regímen do aprumo e do compasso. O sábio que disse: “a gravidade é um mistério do corpo”, definiu a compostura do medalhão. Não confundas essa gravidade com aquela outra que, embora resida no aspecto, é um puro reflexo ou emanção do espírito; essa é do corpo, tão-somente do corpo, um sinal da natureza ou um jeito da vida. Quanto à idade de quarenta e cinco anos...

— É verdade, por que quarenta e cinco anos?

— Não é, como podes supor, um limite arbitrário, filho do puro capricho; é a data normal do fenómeno. Geralmente, o verdadeiro medalhão começa a manifestar-se entre os quarenta e cinco e cinqüenta anos,

conquanto alguns exemplos se dêem entre os cinqüenta e cinco e os sessenta; mas estes são raros. Há-os também de quarenta anos, e outros mais precoces, de trinta e cinco e de trinta; não são, todavia, vulgares. Não falo dos de vinte e cinco anos: esse madrugalar é privilégio do gênio.

— Entendo.

— Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, deves pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da platéia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as idéias; pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida.

— Mas quem lhe diz que eu...

— Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança. No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito. As idéias são de sua natureza espontâneas e súbitas; por mais que as sofremos, elas irrompem e precipitam-se. Daí a certeza com que o vulgo, cujo faro é extremamente delicado, distingue o medalhão completo do medalhão incompleto.

— Creio que assim seja; mas um tal obstáculo é invencível.

— Não é; há um meio; é lançar mão de um régimen debilitante, ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc. O voltarete, o dominó e o *whist* são remédios aprovados. O *whist* tem até a rara vantagem de acostumar ao silêncio, que é a forma mais acentuada da circunspecção. Não digo o mesmo da natação, da equitação e da ginástica, embora elas façam repousar o cérebro; mas por isso mesmo que o fazem repousar, restituem-lhe as forças e a atividade perdidas. O bilhar é excelente.

— Como assim, se também é um exercício corporal?

— Não digo que não, mas há coisas em que a observação desmente a teoria. Se te aconselho excepcionalmente o bilhar é porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco partilham as opiniões do mesmo taco. O passeio nas ruas, mormente nas de recreio e parada é utilíssimo, com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de idéias, e o espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir uma tal ou qual atividade.

— Mas se eu não tiver à mão um amigo apto e disposto a ir comigo?

— Não faz mal; tens o valente recurso de mesclar-te aos pasmatórios, em que toda a poeira da solidão se dissipa. As livrarias, ou por causa da atmosfera do lugar, ou por qualquer outra razão que me escapa,

não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escâncaras. Podes resolver a dificuldade de um modo simples: vai ali falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa, quando não prefiras interrogar diretamente os leitores habituais das belas crônicas de Mazade; 75 por cento desses estimáveis cavalheiros repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável. Com este regimen, durante oito, dez, dezoito meses — suponhamos dois anos, — reduces o intellecto, por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilibrio comum. Não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das idéias; há de ser naturalmente simples, tívio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...

— Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...

— Podes; puedes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. *Caveant, consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*. Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício; seria desnaturar-lhe as graças vetustas. Melhor do que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. Não as relaciono agora, mas fá-lo-ei por escrito. De resto, o mesmo officio te irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado. Quanto à utilidade de um tal sistema, basta figurar uma hipótese. Faz-se uma lei, executa-se, não produz efeito, subsiste o mal. Eis aí uma questão que pode aguçar as curiosidades vadias, dar ensejo a um inquérito pedantesco, a uma coleta fastidiosa de documentos e observações, análise das causas prováveis, causas certas, causas possíveis, um estudo infinito das aptidões do sujeito reformado, da natureza do mal, da manipulação do remédio, das circunstâncias da aplicação; matéria, enfim, para todo um andaime de palavras, conceitos, e desvarios. Tu poupas aos teus semelhantes todo esse imenso aranzel, tu dizes simplesmente: Antes das leis, reformemos os costumes! — E esta frase sintética, transparente, límpida, tirada ao pecúlio comum, resolve mais depressa o problema, entra pelos espíritos como um jorro súbito de sol.

— Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos.

— Entendamo-nos. Condeno a aplicação, louvo a denominação. O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; debes decorá-la. Conquanto o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término, e as ciências sejam obra do movimento humano, como tens de ser medalhão mais tarde, convém tomar as armas do teu tempo. E de duas uma: — ou elas estarão usadas e divulgadas daqui a trinta anos, ou conservar-se-ão novas: no primeiro caso, pertencem-te de foro próprio; no segundo, puedes ter a coquetice de as trazer, para mostrar que também és pintor. De oitiva, com o tempo,

irás sabendo a que leis, casos e fenômenos responde toda essa terminologia; porque o método de interrogar os próprios mestres e oficiais da ciência, nos seus livros, estudos e memórias, além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular idéias novas, e é radicalmente falso. Acresce que no dia em que viesses a assenhorear-te do espírito daquelas leis e fórmulas, serias provavelmente levado a empregá-las com um tal ou qual comedimento, como a costureira — esperta e afreguesada, — que, segundo um poeta clássico,

Quanto mais pano tem, mais poupa o corte, menos monte alardeia de retalhos; e este fenômeno, tratando-se de um medalhão, é que não seria científico.

— Upa! que a profissão é difícil.

— E ainda não chegamos ao cabo.

— Vamos a ele.

— Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requerer à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado Científico da Criação dos Carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm singulares merecimentos, e assim as irmandades e associações diversas, sejam mitológicas, cinegéticas ou coreográficas. Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume, contanto que ponham em relevo a tua pessoa. Explico-me. Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. Percebeste?

— Percebi.

— Essa é publicidade constante, barata, fácil, de todos os dias; mas há outra. Qualquer que seja a teoria das artes, é fora de dúvida que o sentimento da família, a amizade pessoal e a estima pública instigam à reprodução das feições de um homem amado ou benemérito. Nada obsta a que sejas objeto de uma tal distinção, principalmente se a sagacidade dos amigos não achar em ti repugnância. Em semelhante caso, não só as regras da mais vulgar polidez mandam aceitar o retrato ou o busto, como seria desazado impedir que os amigos o expusessem em qualquer casa pública. Dessa maneira o nome fica ligado à pessoa; os que houverem lido o teu recente discurso (suponhamos) na sessão inaugural da União dos Cabeleireiros, reconhecerão na compostura das feições o autor dessa obra grave, em que a “alavanca do progresso” e o “suor do trabalho” vencem as “faucês hiantes” da miséria. No caso de que uma comissão te leve à casa o retrato, deves agradecer-lhe o obséquio com um discurso cheio de gratidão e um copo d’água: é uso antigo, razoável e honesto. Convidarás então os melhores amigos, os parentes, e, se for possível, uma ou duas pessoas de representação. Mais. Se esse dia é um dia de glória ou regozijo, não

vejo que possas, decentemente, recusar um lugar à mesa aos *reporters* dos jornais. Em todo o caso, se as obrigações desses cidadãos os retiverem noutra parte, podes ajudá-los de certa maneira, redigindo tu mesmo a notícia da festa; e, dado que por um tal ou qual escrúpulo, aliás desculpável, não queiras com a própria mão anexar ao teu nome os qualificativos dignos dele, incumbe a notícia a algum amigo ou parente.

— Digo-lhe que o que vosmecê me ensina não é nada fácil.

— Nem eu te digo outra coisa. É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida! Os que lá não penetram, engole-os a obscuridade. Mas os que triunfam! E tu triunfarás, crê-me. Verás cair as muralhas de Jericó ao som das trompas sagradas. Só então poderás dizer que estás fixado. Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesadão e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o *odorífero* das flores, o *anilado* dos céus, o *prestimoso* dos cidadãos, o *noticioso* e *suculento* dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário.

— E parece-lhe que todo esse ofício é apenas um sobressalente para os *deficits* da vida?

— Decerto; não fica excluída nenhuma outra atividade.

— Nem política?

— Nem política. Toda a questão é não infringir as regras e obrigações capitais. Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma idéia especial a esses vocábulos, e reconhecer-lhe somente a utilidade do *scibboleth* bíblico.

— Se for ao parlamento, posso ocupar a tribuna?

— Podes e deves; é um modo de convocar a atenção pública. Quanto à matéria dos discursos, tens à escolha: — ou os negócios miúdos, ou a metafísica política, mas prefere a metafísica. Os negócios miúdos, força é confessá-lo, não desdizem daquela chateza de bom-tom, própria de um medalhão acabado; mas, se puderes, adota a metafísica; — é mais fácil e mais atraente. Supõe que deseja saber por que motivo a 7ª companhia de infantaria foi transferida de Uruguaiana para Canguçu; serás ouvido tão-somente pelo Ministro da Guerra, que te explicará em dez minutos as razões desse ato. Não assim a metafísica. Um discurso de metafísica política apaixona naturalmente os partidos e o público, chama os apartes e as respostas. E depois não obriga a pensar e descobrir. Nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória. Em todo caso, não transcendas nunca os limites de uma invejável vulgaridade.

— Farei o que puder. Nenhuma imaginação?

— Nenhuma; antes fazes correr o boato de que um tal dom é ínfimo.

— Nenhuma filosofia?

— Entendamo-nos: no papel e na língua alguma, na realidade nada. “Filosofia da história”, por exemplo, é uma locução que deves empregar com freqüência, mas proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.

— Também ao riso?

— Como ao riso?

— Ficar sério, muito sério...

— Conforme. Tens um gênio folgazão, prazenteiro, não hás de sofreá-lo nem eliminá-lo; podes brincar e rir alguma vez. Medalhão não quer dizer melancólico. Um grave pode ter seus momentos de expansão alegre. Somente, — e este ponto é melindroso...

— Diga.

— Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebrantar de riso os suspensórios. Usa a chalaça. Que é isto?

— Meia-noite.

— Meia-noite? Entras nos teus vinte e dois anos, meu peralta; estás definitivamente maior. Vamos dormir, que é tarde. Rumina bem o que te disse, meu filho. Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli. Vamos dormir.

Cuento III A Igreja do Diabo

CAPÍTULO PRIMEIRO - DE UMA IDÉIA MIRÍFICA

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo.

Dizendo isto, o Diabo sacudiu a cabeça e estendeu os braços, com um gesto magnífico e varonil. Em seguida, lembrou-se de ir ter com Deus para comunicar-lhe a idéia, e desafiá-lo; levantou os olhos,

acesos de ódio, ásperos de vingança, e disse consigo: — Vamos, é tempo. E rápido, batendo as asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo, arrancou da sombra para o infinito azul.

CAPÍTULO II

ENTRE DEUS E O DIABO

Deus recolhia um ancião, quando o Diabo chegou ao céu. Os serafins que engrinaldavam o recém-chegado, detiveram-no logo, e o Diabo deixou-se estar à entrada com os olhos no Senhor.

— Que me queres tu? perguntou este.

— Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos.

— Explica-te.

— Senhor, a explicação é fácil; mas permiti que vos diga: recolhi primeiro esse bom velho; dai-lhe o melhor lugar, mandai que as mais afinadas cítaras e alaúdes o recebam com os mais divinos coros...

— Sabes o que ele fez? perguntou o Senhor, com os olhos cheios de doçura.

— Não, mas provavelmente é dos últimos que virão ter convosco. Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que me não acuseis de dissimulação... Boa idéa, não vos parece?

— Vieste dizê-la, não legitimá-la, advertiu o Senhor.

— Tendes razão, acudiu o Diabo; mas o amor-próprio gosta de ouvir o aplauso dos mestres. Verdade é que neste caso seria o aplauso de um mestre vencido, e uma tal exigência... Senhor, desço à terra; vou lançar a minha pedra fundamental.

— Vai.

— Quereis que venha anunciar-vos o remate da obra?

— Não é preciso; basta que me digas desde já por que motivo, cansado há tanto da tua desorganização, só agora pensaste em fundar uma igreja?

O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma idéa cruel no espírito, algum reparo picante no alforje de memória, qualquer coisa que, nesse breve instante da eternidade, o fazia crer superior ao próprio Deus. Mas recolheu o riso, e disse:

— Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura...

— Velho retórico! murmurou o Senhor.

— Olhai bem. Muitos corpos que ajoelham aos vossos pés, nos templos do mundo, trazem as anquinhas da sala e da rua, os rostos tingem-se do mesmo pó, os lenços cheiram aos mesmos cheiros, as pupilas centelham de curiosidade e devoção entre o livro santo e o bigode do pecado. Vede o ardor, — a indiferença, ao menos, — com que esse cavalheiro põe em letras públicas os benefícios que liberalmente espalha, — ou sejam roupas ou botas, ou moedas, ou quaisquer dessas matérias necessárias à vida... Mas não quero parecer que me detenho em coisas miúdas; não falo, por exemplo, da placidez com que este juiz de irmandade, nas procissões, carrega piedosamente ao peito o vosso amor e uma comenda... Vou a negócios mais altos...

Nisto os serafins agitaram as asas pesadas de fastio e sono. Miguel e Gabriel fitaram no Senhor um olhar de súplica. Deus interrompeu o Diabo.

— Tu és vulgar, que é o pior que pode acontecer a um espírito da tua espécie, replicou-lhe o Senhor. Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires. Olha; todas as minhas legiões mostram no rosto os sinais vivos do tédio que lhes dás. Esse mesmo ancião parece enjoado; e sabes tu o que ele fez?

— Já vos disse que não.

— Depois de uma vida honesta, teve uma morte sublime. Colhido em um naufrágio, ia salvar-se numa tábua; mas viu um casal de noivos, na flor da vida, que se debatiam já com a morte; deu-lhes a tábua de salvação e mergulhou na eternidade. Nenhum público: a água e o céu por cima. Onde achas aí a franja de algodão?

— Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.

— Negas esta morte?

— Nego tudo. A misantropia pode tomar aspecto de caridade; deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los...

— Retórico e sutil! exclamou o Senhor. Vai; vai, funda a tua igreja; chama todas as virtudes, recolhe todas as franjas, convoca todos os homens... Mas, vai! vai!

Debalde o Diabo tentou proferir alguma coisa mais. Deus impusera-lhe silêncio; os serafins, a um sinal divino, encheram o céu com as harmonias de seus cânticos. O Diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas, e, como um raio, caiu na terra.

CAPÍTULO III

A BOA NOVA AOS HOMENS

Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária, com uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.

— Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil a airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...

Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espertar os indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si. E elas vieram; e logo que vieram, o Diabo passou a definir a doutrina. A doutrina era a que podia ser na boca de um espírito de negação. Isso quanto à substância, porque, acerca da forma, era umas vezes sutil, outras cínica e deslavada.

Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Iliada*: "Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu"... O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos do *Hissope*; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas das suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal. Mas, ainda pondo de lado essas razões de ordem literária ou histórica, para só mostrar o valor intrínseco daquela virtude, quem negaria que era muito melhor sentir na boca e no ventre os bons manjares, em grande cópia, do que os maus bocados, ou a saliva do jejum? Pela sua parte o Diabo prometia substituir a vinha do Senhor, expressão metafórica, pela vinha do Diabo, locução direta e verdadeira, pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo. Quanto à inveja, pregou friamente que era a virtude principal, origem de prosperidades infinitas; virtude preciosa, que chegava a suprir todas as outras, e ao próprio talento.

As turbas corriam atrás dele entusiasmadas. O Diabo incutia-lhes, a grandes golpes de eloquência, toda a nova ordem de coisas, trocando a noção delas, fazendo amar as perversas e detestar as sãs.

Nada mais curioso, por exemplo, do que a definição que ele dava da fraude. Chamava-lhe o braço esquerdo do homem; o braço direito era a força; e concluía: muitos homens são canhotos, eis tudo. Ora, ele não exigia que todos fossem canhotos; não era exclusivista. Que uns fossem canhotos, outros destros; aceitava a todos, menos os que não fossem nada. A demonstração, porém, mais rigorosa e profunda, foi a da venalidade. Um casuísta do tempo chegou a confessar que era um monumento de lógica. A venalidade, disse o Diabo, era o exercício de um direito superior a todos os direitos. Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu sapato, o teu chapéu, coisas que são tuas por uma razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, porque são a tua própria consciência, isto é, tu mesmo? Negá-lo é cair no absurdo e no contraditório. Pois não há mulheres que vendem os cabelos? não pode um homem vender uma parte do seu sangue para transfundi-lo a outro homem anêmico? e o sangue e os cabelos, partes físicas, terão um privilégio que se nega ao caráter, à porção moral do

homem? Demonstrando assim o princípio, o Diabo não se demorou em expor as vantagens de ordem temporal ou pecuniária; depois, mostrou ainda que, à vista do preconceito social, conviria dissimular o exercício de um direito tão legítimo, o que era exercer ao mesmo tempo a venalidade e a hipocrisia, isto é, merecer duplicadamente.

E descia, e subia, examinava tudo, retificava tudo. Está claro que combateu o perdão das injúrias e outras máximas de brandura e cordialidade. Não proibiu formalmente a calúnia gratuita, mas induziu a exercê-la mediante retribuição, ou pecuniária, ou de outra espécie; nos casos, porém, em que ela fosse uma expansão imperiosa da força imaginativa, e nada mais, proibia receber nenhum salário, pois equivalia a fazer pagar a transpiração. Todas as formas de respeito foram condenadas por ele, como elementos possíveis de um certo decoro social e pessoal; salva, todavia, a única exceção do interesse. Mas essa mesma exceção foi logo eliminada, pela consideração de que o interesse, convertendo o respeito em simples adulação, era este o sentimento aplicado e não aquele.

Para rematar a obra, entendeu o Diabo que lhe cumpria cortar por toda a solidariedade humana. Com efeito, o amor do próximo era um obstáculo grave à nova instituição. Ele mostrou que essa regra era uma simples invenção de parasitas e negociantes insolváveis; não se devia dar ao próximo senão indiferença; em alguns casos, ódio ou desprezo. Chegou mesmo à demonstração de que a noção de próximo era errada, e citava esta frase de um padre de Nápoles, aquele fino e letrado Galiani, que escrevia a uma das marquesas do antigo regímen: "Leve a breca o próximo! Não há próximo!" A única hipótese em que ele permitia amar ao próximo era quando se fratasse de amar as damas alheias, porque essa espécie de amor tinha a particularidade de não ser outra coisa mais do que o amor do indivíduo a si mesmo. E como alguns discípulos achassem que uma tal explicação, por metafísica, escapava à compreensão das turbas, o Diabo recorreu a um apólogo: — Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. Este apólogo foi incluído no livro da sabedoria.

CAPÍTULO IV

FRANJAS E FRANJAS

A previsão do Diabo verificou-se. Todas as virtudes cuja capa de veludo acabava em franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova. Atrás foram chegando as outras, e o tempo abençoou a instituição. A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçou brados de triunfo.

Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, às ocultas. Certos glutões recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal

povoadas; vários dilapidadores do erário restituíam-lhe pequenas quantias; os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros.

A descoberta assombrou o Diabo. Meteu-se a conhecer mais diretamente o mal, e viu que lavrava muito. Alguns casos eram até incompreensíveis, como o de um droguista do Levante, que envenenara longamente uma geração inteira, e, com o produto das drogas, socorria os filhos das vítimas. No Cairo achou um perfeito ladrão de camelos, que tapava a cara para ir às mesquitas. O Diabo deu com ele à entrada de uma, lançou-lhe em rosto o procedimento; ele negou, dizendo que ia ali roubar o camelo de um *drogman*; roubou-o, com efeito, à vista do Diabo e foi dá-lo de presente a um muezim, que rezou por ele a Alá. O manuscrito beneditino cita muitas outras descobertas extraordinárias, entre elas esta, que desorientou completamente o Diabo. Um dos seus melhores apóstolos era um calabrês, varão de cinquenta anos, insigne falsificador de documentos, que possuía uma bela casa na campanha romana, telas, estátuas, biblioteca, etc. Era a fraude em pessoa; chegava a meter-se na cama para não confessar que estava são. Pois esse homem, não só não furtava ao jogo, como ainda dava gratificações aos criados. Tendo angariado a amizade de um cônego, ia todas as semanas confessar-se com ele, numa capela solitária; e, conquanto não lhe desvendasse nenhuma das suas ações secretas, benzia-se duas vezes, ao ajoelhar-se, e ao levantar-se. O Diabo mal pôde crer tamanha aleivosia. Mas não havia duvidar; o caso era verdadeiro.

Não se deteve um instante. O pasmo não lhe deu tempo de refletir, comparar e concluir do espetáculo presente alguma coisa análoga ao passado. Voou de novo ao céu, trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a causa secreta de tão singular fenômeno. Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse:

— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.

Cuento IV - PAI CONTRA MÃE

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente,

mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando.

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: “gratificar-se-á generosamente”, — ou “receberá uma boa gratificação”. Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoitasse.

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

Cândido Neves, — em família, Candinho, — é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que aliás já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não se demorou muito.

Contava trinta anos. Clara vinte e dois. Ela era órfã, morava com uma tia, Mônica, e cosia com ela. Não cosia tanto que não namorasse o seu pouco, mas os namorados apenas queriam matar o tempo; não tinham outro empenho. Passavam às tardes, olhavam muito para ela, ela para eles, até que a noite a fazia recolher para a costura. O que ela notava é que nenhum deles lhe deixava saudades nem lhe acendia desejos. Talvez nem soubesse o nome de muitos. Queria casar, naturalmente. Era, como lhe dizia a tia, um pescar de caniço, a ver se o peixe pegava, mas o peixe passava de longe; algum que parasse, era só para andar à roda da isca, mirá-la, cheirá-la, deixá-la e ir a outras.

O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único. O encontro deu-se em um baile; tal foi — para lembrar o primeiro ofício do namorado, — tal foi a página inicial daquele livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado. O casamento fez-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

— Pois ainda bem, replicava a noiva; ao menos, não caso com defunto.

— Não, defunto não; mas é que...

Não diziam o que era. Tia Mônica, depois do casamento, na casa pobre onde eles se foram abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um, um só, embora viesse agravar a necessidade.

— Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.

— Nossa Senhora nos dará de comer, acudiu Clara.

Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência, ou ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.

A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objeto de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digerira-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma coisa e outra; não tinha emprego certo.

Nem por isso abriam mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejo específico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia, porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos.

— Deus nos há de ajudar, titia, insistia a futura mãe.

A notícia correu de vizinha a vizinha. Não houve mais que espreitar a aurora do dia grande. A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha de ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas. A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, é certo, ainda que de má vontade.

— Vocês verão a triste vida, suspirava ela.

— Mas as outras crianças não nascem também? perguntou Clara.

— Nascem, e acham sempre alguma coisa certa que comer, ainda que pouco...

— Certa como?

— Certa, um emprego, um ofício, uma ocupação, mas em que é que o pai dessa infeliz criatura que aí vem gasta o tempo?

Cândido Neves, logo que soube daquela advertência, foi ter com a tia, não áspero, mas muito menos manso que de costume, e lhe perguntou se já algum dia deixara de comer.

— A senhora ainda não jejuou senão pela semana santa, e isso mesmo quando não quer jantar comigo. Nunca deixamos de ter o nosso bacalhau...

— Bem sei, mas somos três.

— Seremos quatro.

— Não é a mesma coisa.

— Que quer então que eu faça, além do que faço?

— Alguma coisa mais certa. Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo... Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém.

— Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo.

Tinha glória nisto, falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no batizado.

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abrira mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de coisas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um salto tinha a gratificação nas mãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os venciam sem o menor arranhão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelo alugueis.

Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não

trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem.

— É o que lhe faltava! exclamou a tia Mônica, ao vê-lo entrar, e depois de ouvir narrar o equívoco e suas conseqüências. Deixe-se disso, Candinho; procure outra vida, outro emprego.

Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer. Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispensei também. Melhor é dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos.

— Não, tia Mônica! bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo. Isso nunca!

Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à Roda dos enjeitados. Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dois jovens pais que espreitavam a criança, para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia, e acabou dando um murro na mesa de jantar. A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente. Clara interveio.

— Titia não fala por mal, Candinho.

— Por mal? replicou tia Mônica. Por mal ou por bem, seja o que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E depois, há tempo; mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que este ou maior. Este será bem criado, sem lhe faltar nada. Pois então a Roda é alguma praia ou monturo? Lá não se mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui é certo morrer, se viver à míngua. Enfim...

Tia Mônica terminou a frase com um gesto de ombros, deu as costas e foi meter-se na alcova. Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor, — crueldade, se preferes. Clara estendeu a mão ao marido, como a amparar-lhe o ânimo; Cândido Neves fez uma careta, e chamou maluca à tia, em voz baixa. A ternura dos dois foi interrompida por alguém que batia à porta da rua.

— Quem é? perguntou o marido.

— Sou eu.

Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar o inquilino. Este quis que ele entrasse.

— Não é preciso...

— Faça favor.

O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.

— Cinco dias ou rua! repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.

Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contava com algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava desde muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança.

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoa que lhes emprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dois, para que Cândido Neves, no desespero da crise, começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los-ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem.

Assim sucedeu. Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dois dias depois nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. “Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à Rua dos Barbonos.” Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte.

Naquela reviu todas as suas notas de escravos fugidos. As gratificações pela maior parte eram promessas; algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata.

Voltou para a triste casa que lhe haviam emprestado. Tia Mônica arranjara de si mesma a dieta para a recente mãe, e tinha já o menino para ser levado à Roda. O pai, não obstante o acordo feito, mal pôde

esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara; não tinha fome, disse, e era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino; seria maior a miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recurso. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa; pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da Rua dos Barbons.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

— Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

— Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.

— Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

— Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

— Siga! repetiu Cândido Neves.

— Me solte!

— Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, — coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

— Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes coisas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor.

— Aqui está a fujona, disse Cândido Neves.

— É ela mesma.

— Meu senhor!

— Anda, entra...

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinqüenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as conseqüências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

— Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.

ANEXO B

19 de maio de 1888

BONS DIAS!

Eu pertenço a uma família de profetas *après coup, post factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar.

Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.

No golpe do meio (*coupe do milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua) levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia a que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus que os homens não podiam roubar sem pecado.

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que e ainda meu sobrinho) pegou de outra taça e pediu à ilustre assembléa que correspondesse ao ato que acabava de publicar brindando ao primeiro dos cariocas Ouvi cabisbaixo: fiz outro discurso agradecendo, e entreguei a carta ao molecote. Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo.

No dia seguinte, chamei o Pancrácio e disse-lhe com rara franqueza:

— Tu és livre, podes ir para onde quiseres. Aqui tens casa amiga, já conhecida e tens mais um ordenado, um ordenado que...

— Oh! meu senhô! fico

— Um ordenado pequeno, mas que há de crescer. Tudo cresce neste mundo: tu cresceste imensamente. Quando nasceste eras um pirralho deste tamanho; hoje estás mais alto que eu. Deixa ver; olha, és mais alto quatro dedos...

— Artura não qué dizê nada, não, senhô...

— Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis: mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha.

— Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete.

Pancrácio aceitou tudo: aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio: daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas. e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu em casa, na modéstia da família, libertava um escravo ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendendo a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de filosofia no Rio das Cobras: que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: *es livre*, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu.

Boas noites!

13 agosto 1888.

BONS DIAS!

Dizia-me ontem um homem gordo. . . para que ocultá-lo?. . . Lulu Sênior:

—Você não pode deixar de ser candidato à câmara temporária. Um homem dos seus merecimentos não deve ficar à toa, passeando o triste fraque da modéstia pelas vielas da obscuridade. Eu, se fosse magro, como você, é o que fazia, mas as minhas formas atléticas pedem evidentemente o Senado; já irei acabar estes meus dias alegres. Passei o cabo dos quarenta; vou a Melinde buscar piloto que me guie pelo oceano Índico, até chegar à terra desejada...

Já se viam chegados junto à terra,

Que desejada já de tantos fora.

— Bem, respondi eu, mas é preciso um programa; é preciso dizer alguma coisa aos eleitores; pelo menos de onde venho e para onde vou. Ora, eu não tenho idéias, nem políticas nem outras.

— Está zombandô!

—Não, senhor, juro por esta luz que me alumia. Na distribuição geral das idéias.. . Talvez você não saiba como é que se distribuem as idéias, antes da gente vir a este mundo. Deus mete alguns milhões delas num grande vaso de jaspe, correspondente às levas de almas que têm de descer. Chegam as almas; ele atira as idéias aos punhados; as mais ativas apanham maior número, as moleironas ficam com um pouco mais de uma dúzia, que se gasta logo, em pouco tempo; foi o que me sucedeu.

—*Mas trata-se justamente de suprimi-las; não as ter é meio caminho andado. Tem lido as circulares eleitorais?*

—Uma ou outra.

— Aí está porque você anda baldo ao naipe; não lê nada, ou quase nada, os jornais passam-lhe pelas mãos à toa, e quer ter idéias. Há opiniões que eu ouço às vezes, e fico meio desconfiado; corro às folhas da semana anterior, e lá dou com elas inteirinhas, pois as circulares, se nem todas são

originais, são geralmente escritas com facilidade, algumas com vigor, com brilho e... Umas falam de ficar parado, outras de andar um bom pedaço, outras de correr, outras de andar para trás...

— Justamente. Que hei de escolher entre tantos alvitres?

— Um só.

— Mas qual?

— De tantos homens que falaram aos eleitores, um só teve para mim a intuição política; "Conhecido dos meus amigos (escreveu o Sr. Dr. Nobre, presidente da Câmara Municipal), julgo-me dispensado de definir a minha individualidade política." Tem você amigos?

— Alguns.

— Tem muitos. Bota para fora essa morrinha da modéstia. Você não terá idéias, mas amigos não lhe faltam. Eu tenho ouvido cousas a seu respeito, que até me admira, é verdade. Já vi baterem-se dois sujeitos por sua causa. Vinham num bond ao pé de mim. Um disse que o encontrara nesse dia de fraque cor de rapé, o outro que também o vira, mas que o fraque tirava mais a cor de vinho. O primeiro teimou, o segundo não cedeu, até que um deles chamou ao outro pedaço d'asno; o outro retorque-lhe, não lhe digo nada, engalfinharam-se e esmurraram-se à grande. Eu nunca me benzi com um sacrificio destes. Vamos, amigos não Lhe faltam.

— Pois sim; e depois?

— Depois é o que escreveu o candidato. Conhecido dos seus amigos, que necessidade tem você de definir-se? É o mesmo que dar um chá ou um baile, e distribuir à entrada o seu retrato em fotografia. Não se explique; apareça. Diga que deseja ser deputado, e que conta com os seus amigos.

— Só isso?

— Ó palerma, eles conhecem-te, mas é preciso visitá-los. A maior parte dos amigos não votam sem visita. A questão é esta? O eleitor tem três fases; está na segunda, em que a cédula é considerada um chapéu que ele não tira sem o outro tirar primeiro o seu chapéu de verdade. Se houver intimidade, ainda podes dizer brincando: "Ó Cunha; tira o chapéu." Mas o teu há de estar na mão.

— Bem, se é só isso, estou eleito.

— Isso, e amigos.

— E amigos, justo.

— Não te definas, eles conhecem-te; procura-os. Quando o filhinho de algum vier à sala, pega nele, assenta-o na perna; se o menino meter o dedo no nariz, acha-lhe graça. E pergunta ao pai como vai a senhora; afirma que tens estado para lá ir, mas as bronquites são tantas em casa. . . Elogia-lhe as bambinelas. Não ofereças charuto, que pode parecer corrupção; mas aceita-lhe o que ele te der. Se for quebra-queixo, pergunta-lhe interessado onde é que os compra.

— Já se vê, em cada casa a mesma cantilena. Uma só música, embora com palavras diversas. O eleitor pode ser um ruim poeta. . .

— Justamente; leva-lhe decorado o último soneto, um primor.

— Compreendi tudo. Definição é que nada, visto que são meus amigos Compreendi tudo. Posso oferecer a minha gratidão?

— Podes; toda a questão é ir ao encontro do sentimento do eleitor, isto é, que ele te faz um favor votando; não escolhe um representante dos seus interesses. Anda vai-te embora e volta-me deputado. Boas noites.

Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, de 24/04/1892 a 11/11/1900.

A semana 1892

4 de setembro

Nem sempre respondo por papéis velhos; mas aqui está um que parece autêntico; e, se o não é, vale pelo texto, que é substancial. É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de S. Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que “a igreja do Diabo imita a igreja de Deus”. Daí a semelhança entre os dois evangelhos. Lá vai o do Diabo:

1. E vendo o Diabo a grande multidão de povo, subiu a um monte, por nome Corcovado, e, depois de se ter sentado, vieram a ele os seus discípulos.
2. E ele abrindo a boca, ensinou, dizendo as palavras seguintes:
3. Bem-aventurados aqueles que embaçam, porque eles não serão embaçados.
4. Bem-aventurados os afoitos, porque eles possuirão a terra.
5. Bem-aventurados os limpos das algibeiras, porque eles andarão mais leves.
6. Bem-aventurados os que nascem finos, porque eles morrerão grossos.
7. Bem-aventurados sois, quando vos injuriarem e disserem todo o mal, por meu respeito.
8. Folgai e exultai, porque o vosso galardão é copioso na terra.
9. Vós sois o sal do *money market*. E se o sal perder a força, com que outra coisa se há de salgar?
- “10. Vós sois a luz do mundo. Não se põe uma vela acesa debaixo de um chapéu, pois assim se perdem o chapéu e a vela.
- “11. Não julgueis que vim destruir as obras imperfeitas, mas refazer as desfeitas.
- “12. Não acrediteis em sociedades arrebentadas. Em verdade vos digo que todas se concertam, e se não for com remendo da mesma cor, será com remendo de outra cor.
- “13. Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio.
- “14. Também foi dito aos homens: não matareis a vosso irmão, nem a vosso inimigo, para que não sejais castigados. Eu digo-vos que não é preciso matar o vosso irmão para ganhades o reino da terra; basta arrancar-lhe a última camisa.
- “15. Assim, se estiveres fazendo as tuas contas, e te lembrar que teu irmão anda meio desconfiado de ti, interrompe as contas, sai de casa, vai ao encontro de teu irmão na rua, restitui-lhe a confiança, e tira-lhe o que ele ainda levar consigo.

“16. Igualmente ouvistes que foi dito aos homens: Não jurareis falso, mas cumpri ao Senhor os vossos juramentos.

“17. Eu, porém, vos digo que não jureis nunca a verdade, porque a verdade nua e crua, além de indecente, é dura de roer; mas jura e sempre e a propósito de tudo, porque os homens foram feitos para crer antes nos que juram falso, do que nos que não juram nada. Se disserdes que o sol acabou, todos acenderão velas.

“18. Não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia.

“19. Quando, pois, quiserdes tapar um buraco, entendei-vos com algum sujeito hábil, que faça treze de cinco e cinco.

“20. Não queirais guardar para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e a traça os consomem, e donde os ladrões os tiram e levam.

“21. Mas remetei os vossos tesouros para algum banco de Londres, onde nem a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam, e onde ireis vê-los no dia do juízo.

“22. Não vos fieis uns nos outros. Em verdade vos digo, que cada um de vós é capaz de comer o seu vizinho, e boa cara não quer dizer bom negócio.

“23. Vendei gato por lebre, e concessões ordinárias por excelentes, a fim de que a terra se não despoe das lebres, nem as más concessões pareçam nas vossas mãos.

“24. Não queirais julgar para que não sejais julgados; não examineis os papeis do próximo para que ele não examine os vossos, e não resulte irem os dois para a cadeia, quando é melhor não ir nenhum.

“25. Não tenhais medo às assembléias de acionistas, e afagai-as de preferência às simples comissões, porque as comissões amam a vangloria e as assembléias as palavras.

“26. As percentagens são as primeiras flores do capital; cortai-as logo para que as outras flores brotem mais viçosas e lindas.

“27. Não deis conta das contas passadas, porque passadas são as contadas, e perpétuas as contas que se não contam.

“28. Deixai falar os acionistas prognósticos; uma vez aliviados, assinam de boa vontade.

“29. Podeis excepcionalmente amar a um homem que vos arranjou um bom negócio; mas não até o ponto de o não deixar com as cartas na mão, se jogardes juntos.

“30. Todo aquele que ouve estas minhas palavras, e as observa, será comparado ao homem sábio, que edificou sobre a rocha e resistiu aos ventos; ao contrário do homem sem consideração, que edificou sobre a areia, e fica a ver navios...”

Aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio Diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles. Fiz-lhe uma cruz com os dedos e ele sumiu-se. Apesar de tudo, não respondo pelo papel, nem pelas doutrinas nem pelos erros de cópia.