

LECTURAS EN COMPETENCIA*

Roberto Schwarz

Universidade Estadual de Campinas – Brasil

schwarz.r@uol.com.br

Este libro resulta de cuatro conferencias que di en la Universidad de Cambridge [...]. Al hablar precisamente allí, y en inglés, sobre Borges, tuve una impresión curiosa. En el marco de esa universidad inglesa, una argentina hablaba de un escritor argentino a quien hoy se considera “universal”. [...] La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad.

Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*

EL RENOMBRE INTERNACIONAL DE MACHADO de Assis, hoy en alza, hasta mediados del siglo pasado casi no existía. Para no crear un falso problema, es bueno decir que lo mismo sucedía con la literatura brasileña en su conjunto, perjudicada por la barrera del idioma. Tal vez la única excepción fueron las novelas de Jorge Amado, que se beneficiaron de la máquina de propaganda y traducciones del realismo socialista, vinculada a la política externa de la extinta Unión Soviética. Al comentar una tentativa oficial de divulgar a los escritores brasileños en Francia, Mário de Andrade observaba, sin ilusiones, que nuestro arte sería más apreciado en el mundo si la moneda nacional fuera fuerte y tuviéramos aviones de bombardeo (M. de Andrade [1939] 1955, 34). Como ese no era el caso, íbamos creando una literatura de calidad hasta sorprendente, que para uso externo permanecía ignorada.

De aquel entonces hasta ahora, la novela machadiana fue traducida y los estudios extranjeros sobre ella llegaron con cuentagotas, sobre todo en inglés. En parte, el impulso fue dado por la ampliación

* Traducción de Mario René Rodríguez y Néstor Mauricio Solano.

de los intereses norteamericanos en la posguerra, la cual se reflejó en la programación de la investigación universitaria. Orientada hacia regiones que la Guerra Fría hacía explosivas, la creación de *area studies* generaba currículos más adecuados al presente, para mal y para bien. Así, en la estela de la Revolución cubana, el portugués fue declarado lengua estratégica para Estados Unidos, con la financiación complementaria y los dividendos culturales del caso (Miceli 1990, 13).

Ya en la parte propiamente literaria, el reconocimiento se debió a intelectuales con olfato para la calidad y la innovación. Por ejemplo, Susan Sontag cuenta que el editor de su primera novela le dijo que le alegraba notar la influencia de Machado de Assis, cuyas *Memorias póstumas de Brás Cubas*, él mismo había publicado pocos años antes. Era un equívoco, pues ella no conocía ni el libro ni el autor, pero inmediatamente los adoptó como “influencia retroactiva” (Sontag [1990] 2002, 38).¹ La suposición, que no era cierta en el caso de Sontag, lo era, sin embargo, en el del propio editor: Cecil Hemley era novelista también, y dejó un excelente testimonio de su interés por Machado. La anécdota muestra el clima de complicidad exclusiva que se estaba formando en torno al escritor.² En el mismo sentido se

1 La novela de Sontag, *The Benefactor*, es de 1963. William L. Grossman, el traductor de las *Memorias póstumas* al inglés (*Epitaph for a Small Winner*, 1952), vino a Río de Janeiro en 1948, por invitación del gobierno, para crear un *business school*. Al respecto, véase su testimonio en la reseña de Alexander Coleman a la nueva traducción de la novela, de 1997, ahora con el título *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*: <http://www.americas-society.org>

2 Véase “A Stifled Yearning for Grace”, la reseña de la novela de Cecil Hemley, *The Experience*, hecha por el mismo William Grossman. Este señala la influencia de Machado en la estructura y el estilo del libro. A la reseña la acompaña un comentario de Hemley, que transcribo integralmente, por todo lo que anticipa: “Debo admitir mi deuda con el gran escritor brasileño Machado de Assis, cuyas obras me causan admiración desde que tomé conocimiento de ellas, hace ocho años. Siempre me fascinó Laurence Sterne, y, de hecho, cuando era joven, escribí una prosa muy influenciada por él. Por supuesto que Sterne fue también uno de los escritores que le abrió los ojos a Machado, así que Machado y yo ya éramos cercanos antes de encontrarnos. Sin embargo, la importancia del escritor brasileño para mí no se debió tanto a aquellos elementos técnicos evidentes que él había tomado prestados de Sterne —tales como los capítulos breves y las interrupciones súbitas de la narración por parte del autor—. Lo que me resultó particularmente estimulante fue su ruptura radical con la tradición realista.

encuentra el testimonio de Allen Ginsberg, quien, al visitar Santiago en 1961, le dijo al escritor chileno Jorge Edwards que consideraba a Machado otro Kafka.³ Véase también el prefacio de John Barth a una reedición de sus primeros libros. El novelista —ganador del *National Book Award* en 1973— recuerda que intentaba encontrar su estilo, con ayuda de Boccaccio, Joyce y Faulkner, cuando la suerte hizo que leyera a Machado de Assis. Este le enseñó que las acrobacias narrativas no excluían el sentimiento genuino ni el realismo, en una combinación *à la Sterne*, que más adelante se llamaría posmoderna.⁴

En cuanto a la academia, la investigación machadiana desarrollada en Estados Unidos acompañó a las corrientes de crítica que allá estaban en boga. El patrocinio teórico venía, entre otros, del *New Criticism*, de la deconstrucción, de las ideas de Bajtín sobre la carnavalización en la literatura, de los *Cultural Studies*, así como del gusto posmoderno por la metaficción y por el bazar de estilos y convenciones. La lista puede extenderse fácilmente, y no para de crecer. Más acorde con la mayoría silenciosa, indiferente a las novedades, estaba aún el análisis sicológico de corte convencional. La sorpresa quedaba por cuenta del propio Machado de Assis, cuya obra, originaria de otro tiempo y país, no solo no ofrecía resistencia, sino que parecía hecha a propósito para ilustrar el repertorio de las teorías

Claro que hay muchas maneras de escribir una novela y no deseo menoscar novelas y novelistas de tendencias diferentes a la mía. Machado me mostró una manera de volver contemporánea la novela clásica. No quiero decir que lo copié. En ciertos aspectos mis ideas llegan a oponerse directamente a las de él. No soy un nihilista, pero me he interesado por el tratamiento cómico de las ideas, así como por maneras diferentes de lidiar con los personajes, para huir del sicologismo de los escritores en busca del *Zeitgeist* (espíritu de época). En efecto, mi visión del universo no confiere un lugar muy alto a la psicología y a la sociología, así que el tipo de forma que desarrollé está estrechamente conectada con mi tema. El ser humano se preocupa por el Ser, quíeralo o no, y es una criatura filosófica por naturaleza. Cualquier novela que no tenga dimensiones metafísicas y ontológicas estará necesariamente truncada” (Hemly citado en Grossman 1960, 20). Debo la cita a Antonio Candido, a quien agradezco.

3 Esto me lo contó personalmente Jorge Edwards.

4 Véase el “Prefacio” de *The Floating Opera* and *The End of the Road* (Barth 1988). Las novelas son de 1956 y 1958, respectivamente.

recientes. El punto de contacto se encontraba en el cuestionamiento del realismo o de la representación, y en cierto realce de la forma, *concebida como extranjera a la historia*. Hay aquí una cuestión que vale la pena enfrentar: ¿cómo entender la afinidad entre un novelista brasileño del último cuarto del siglo XIX y el conjunto de las teorías críticas que ahora se destacan en las metrópolis?

El camino de la crítica brasileña en el mismo periodo fue distinto. Ella no tenía ante sí a un gran escritor desconocido, sino, por el contrario, al *clásico nacional anodino*. Aunque se daba por sentada, la grandeza de Machado no encajaba con la vida ni con la literatura nacionales. La sutileza intelectual y artística, muy superior a la de sus compatriotas, en lugar de aproximarlos, lo apartaba del país. El gusto refinado, la cultura esmerada, la ironía discreta, sin vestigios de provincianismo, la pericia literaria, todo eso era objeto de admiración, pero parecía formar un cuerpo extraño en el contexto de las precariedades y urgencias de la joven nación, marcada por el reciente pasado colonial. Eran victorias sobre un ambiente ingrato al que no daban continuidad, y no sus expresiones. Dependiendo del punto de vista, sus perfecciones podían ser impedimentos. Una prueba curiosa de esa dificultad son las posiciones ambivalentes de Mário de Andrade al respecto. Este anticipaba con orgullo que Machado llegaría a ocupar un lugar destacado en la literatura universal, pero no por eso ubicaba sus novelas entre las principales de la literatura brasileña (M. de Andrade [1939] s.f.).⁵

Ahora bien, a partir de mediados del siglo XX, la tónica se invierte con el apoyo de una sucesión de descubrimientos críticos. El distanciamiento olímpico del maestro no desaparece, pero pasa a funcionar como un parapeto decoroso, que disfraza la relación aguda con el presente y las circunstancias. El centro de atención se desplaza hacia el procesamiento literario de la realidad inmediata, poco notado hasta entonces. En lugar del indagador de las constantes del

5 Para la trayectoria de la recepción brasileña de Machado, véase Candido ([1968] 2004). Para la recepción norteamericana, véase Patai (1999).

alma humana, por encima y por fuera de la historia, indiferente a las particularidades y a los conflictos del país, aparecía un dramaturgo malicioso de la experiencia brasileña. Este no solo se vinculaba con las luminarias de la literatura universal, con Sterne, Swift, Pascal, Erasmo, etc., como querían los admiradores cosmopolitas, sino que, con discernimiento memorable, había estudiado la obra de sus predecesores locales, menores y menos que menores, para profundizar en ella. Bien o mal, los cronistas y novelistas cariocas habían formado una tradición, cuya trivialidad pintoresca él supo redimensionar, descubriéndole el nervio moderno, elevando la experiencia provinciana a la altura del gran arte de su tiempo (Candido [1959] 2006, 436-437). En cuanto al difundido desinterés del escritor por las cuestiones sociales, uno de los principales estudiosos de Brasil puso punto final a la controversia: sistematizó las observaciones sobre la realidad, dispersas en la obra machadiana, llamando la atención sobre su cantidad y calidad, y con ellas documentó un libro de quinientas páginas sobre la transición de la sociedad estamental a la sociedad de clases (Faoro 1974). Digamos que el trabajo esclavo y la plebe colonial, el clientelismo generalizado y el propio trópico, además de la Corte y de la figura del Emperador, daban a la civilización urbana y a sus anhelos europeizantes una fisonomía especial. Componían una sociedad inconfundible, con cuestiones propias, que el novelista no disolvió en sicología universalista, contrariamente, por cierto, a lo que supuso el historiador.⁶

En las siguientes etapas del cambio interpretativo, que aún está en curso, la composición de la novela machadiana fue vista como formalización artística, precisamente, de ese conjunto singular en el cual se delataba la excolonia. La galería de los personajes, la naturaleza de los conflictos, la cadencia de la narrativa y la textura de la prosa —elementos de forma— ahora manifestaban, como transposiciones, una diferencia perteneciente al mundo real. Además, los

6 “Lo que le faltaba, y eso lo enmarca en la línea de los moralistas, era la comprensión de la realidad social, como totalidad, nacida en las relaciones exteriores e impregnada en la vida interior” (Faoro 1974, 504).

trazos distintivos eran sorprendidos donde, con menos fallas y más civilizada o adelantada, se creía la joven nación. Explorados por la creatividad del novelista, los aspectos de atraso civilizatorio mostraban sus vínculos y exponían el tejido de sus implicaciones, muchas de las cuales eran muy modernas, además de incómodas. Las peculiaridades se ligaban: a) al patrón patriarcal; b) a nuestro *mix* de liberalismo, esclavitud y clientelismo, con sus estridentes paradojas; c) al engranaje también *sui generis* de las clases sociales, inseparable del destino brasileño de los africanos; d) a las etapas de la evolución de ese todo, y e) a su inserción en el presente del mundo, que fue y es un problema (o una salida) para el país y, ¿por qué no?, para el mundo. De esta manera, las cuestiones estéticas, consideradas abstractas, como la congruencia formal y la dinámica interna, así como la originalidad, se fueron haciendo inseparables de su peso histórico específico, lo que obligaba a la reflexión desde el ángulo particular de la formación social en sí misma. Así, aunque conocido por desacatar los preceptos elementales de la verosimilitud realista, el arte machadiano hacía de ordenamientos nacionales la disciplina estructural de su ficción. Sin desconocer la diferencia de posturas entre los críticos, la naturaleza complementaria de los trabajos que llevaron a ese cambio de lectura se impone, lo que sugiere una gravitación de conjunto. Paso a paso, el novelista fue transformado, de fenómeno solitario e inexplicable, en continuador crítico y culminación de la tradición literaria local, en anotador y anatomista eximio de las características singulares de su mundo, al cual se decía que no prestaba atención, y en idealizador de formas a la medida, capaces de dar una figura inteligente a los desajustes históricos de la sociedad brasileña.⁷ En suma, existe un nexo, que ha de ser explorado, entre la originalidad artística de la obra y la diferencia histórica de la nación.

Recientemente, con ocasión de nuevas traducciones de *Memorias póstumas* y de *Don Casmurro*, la *New York Review of Books* publicó

7 El conjunto de esos pasos está conformado por Silviano Santiago (1978); Roberto Schwarz (1977; 1990); Alfredo Bosi (1982; 2006); John Gledson (1984; 1986); José Miguel Wisnik (2004).

una amplia y consagratoria reseña de la novela machadiana, escrita por Michael Wood (2002). Nótese que el autor no es especialista en Machado ni brasileñista, sino un crítico y comparatista preocupado por la latitud del presente. El lugar de la publicación y el papel de los autores sobre los cuales el crítico ha escrito —Beckett, Conrad, Stendhal, Calvino, Barthes, García Márquez— parecen indicar que, después de cien años, el novelista brasileño entró en el canon de la literatura viva. Dígase de paso, en los Estados Unidos, Machado comienza a ser enseñado también fuera de los departamentos de literatura brasileña, en el área de literatura comparada, en cursos sobre los clásicos de la novela moderna.

A cierta altura de su ensayo, que tiene en cuenta la crítica brasileña, Wood propone una disociación sutil. Las relaciones con la vida local —como las que se señalaron— pueden existir sin que, no obstante, esclarezcan la “maestría y modernidad” del escritor. O, en otro pasaje: ¿sería necesario interesarse por la realidad brasileña para poder apreciar la calidad de la ficción machadiana? O también, ¿la peculiaridad de una relación de clase, aunque fascinante para el historiador, no será “un tópico demasiado monótono para dar cuenta de una obra maestra”? Y, finalmente, faltaría saber “por qué las novelas son más que documentos históricos”. No hay una respuesta fácil para esas preguntas que no niegan las conexiones entre literatura y contexto, pero ubican la calidad en un plano aparte. Las preguntas tienen la realidad a su favor, pues es un hecho que la reputación internacional de Machado se formó sin apoyo en la reflexión histórica. Tomando distancia, digamos que ellas, las preguntas, resumen a su modo el estado actual del debate, en que se distinguen una lectura nacional y otra internacional (o varias no nacionales), muy diferentes entre sí.

La divergencia se origina en líneas de fuerza de la escena intelectual contemporánea y no hay por qué esquivarla. Para prevenir la simplificación, que siempre ronda esas diferenciaciones, vale recordar que varias contribuciones a la línea nacional vinieron de extranjeros, y que buena parte de la crítica brasileña siguió el modelo de los centros internacionales. Pero si es verdad que el color del pasaporte y

el lugar de residencia de los críticos no son determinantes, lo es que las matrices de reflexión de que se desprende la divergencia tienen realidad en el mapa y dimensión política, además de que compiten entre sí como partes del sistema literario mundial.⁸

Una de las matrices es la lucha inconclusa de la excolonia por la formación de una nacionalidad moderna, normal por así decirlo, bajo el signo del trabajo libre y de los derechos civiles. Desde el ángulo de la historia, se trataría de la dialéctica entre la joven nación y su fondo heredado de segregaciones y coacciones, en disonancia explícita (o en armonía secreta, dirían los antiimperialistas) con los tiempos. Como punto de partida está el enigma estético-social representado por el surgimiento de una obra de primera línea en medio de la falta de preparación, de la falta de medios, del anacronismo y de la falta de unidad generales. ¿Cómo es posible que en esas condiciones de inferioridad se haya producido algo equiparable a las grandes obras de los países del centro? Se trata de un *acontecimiento* que sugiere, por analogía, que el paso de la irrelevancia a la relevancia, de la sociedad anómala a la sociedad constituida, de la condición de periferia a la condición de centro no solo es posible, sino que, de hecho, por momentos, ocurre. Así, la obra de calidad va a ser interrogada bajo el signo de la lucha contra el subdesarrollo. La reflexión busca identificar en ella los puntos de articulación posible entre la creación artística, las tendencias internacionales dominantes y las constelaciones sociales y culturales del atraso, *con sus sinergias correspondientes*. Estas últimas, inseparables tanto del componente nacional como del extranacional, son la prueba viva de posibilidades reales, debidas a conjunciones únicas; algo de agudo interés, cuyo análisis promete conocimientos nuevos, autoconciencia intensificada, además de grados de libertad imprevistos en relación a los determinismos corrientes. Entretejidas con el deseo colectivo de

8 Sigo aquí los planteamientos generales del libro de Pascale Casanova (1999). En una buena discusión al respecto, Christopher Prendergast (2004) destaca el interés de los esquemas de Casanova, sin ocultar que los análisis propiamente literarios dejan que desear.

impulsar un salto histórico, las observaciones estéticas adquieren una connotación peculiar. Combinadas con observaciones y categorías económicas y políticas, así como con aspiraciones prácticas, ellas adquieren la apariencia de recomendación indirecta al país. Se ubican en contravía de la teoría del arte en los países centrales, la cual ve en los aspectos referenciales o nacionales de la literatura algo anticuado y erróneo.

Dicho esto, está claro que la integridad propia de la gran obra es siempre un enigma que corresponde a la crítica dilucidar, sea donde sea. En el marco de una sociedad inferiorizada, no obstante, la explicación adquiere relevancia *nacional*, como parte de un discurso crítico *sui generis*. Se trata de un programa tácito, cuyo significado iluminador o meramente fantástico permanece abierto. Bajo su óptica, lugares comunes de la historia del arte incorporan nuevos significados. La dialéctica entre acumulaciones artísticas localizadas y virajes con potencia estructural, entre préstamo extranjero y eclosión de la originalidad nativa, entre vanguardismo artístico e incorporación de realidades sociales relegadas, entre acentuación de tendencias, explosión de coordenadas y elevación del nivel, así como creación genial de nexos y soluciones donde solo parecía existir discontinuidad cultural y desorganización extrema de las relaciones de clase, todo eso compone un patrón imprevisto, que escapa de los esquemas del evolucionismo y del progreso lineales.⁹ Con riesgo evidente de regresión, el anhelo atrasado de integración nacional ayudaría a que el país se revolucionara, o se reformara, o salvara la distancia que lo separa de los países-modelo, o a que se refundara culturalmente (y, en cualquier caso, si todo fallara, permitiría reflexionar al respecto). Sean cuales sean los resultados en el futuro, la

9 “Pero tanto Marx como los teóricos del subdesarrollo no eran evolucionistas” (Oliveira 2003, 121). Para el estudio a gran escala de movimientos de esa índole en la literatura nacional, véase Candido ([1959] 2006). La posibilidad de retomar esos mismos esquemas en otras esferas de la cultura nacional y de insertarlos en la dialéctica general del mundo moderno está esbozada en el conjunto de la obra de Paulo Arantes. Véase, especialmente, *Sentido da formação* (Arantes y Arantes 1997).

discusión de esos desfases históricos y de esas soluciones artísticas, propias de nuestra integración social precaria, responde al orden presente del mundo, de cuyo “desarrollo desigual y combinado” fija aspectos sustantivos.

En la otra matriz, con sede en los países del centro, una vanguardia de lectores —los intermediarios políglotas y peritos a que se refiere Casanova— se empeña en la identificación de obras maestras remotas y aisladas, incorporadas en seguida al repertorio de los clásicos internacionales (Casanova 1999, 37-40). Es con ese espíritu cosmopolita que Susan Sontag concluye su presentación de *Memorias póstumas*, deseando a los lectores que el libro de un lejano novelista latinoamericano los haga menos provincianos.

Como parte de esa segunda matriz, el trabajo académico de los países centrales se plantea, también él, las tareas de reconocimiento y apropiación. Las teorías literarias vigentes en las principales universidades del mundo, hoy sobredeterminadas por las norteamericanas, buscan extender su campo de aplicación, como si fueran empresas. El interés intelectual no desaparece, sino que se combina con el establecimiento de franquicias. En esa perspectiva, una obra de tierras distantes, como la de Machado de Assis, en la que se puedan estudiar con provecho —supongamos— los procedimientos retóricos del narrador, las ambigüedades en que se especializan los deconstruccionistas, la ensalada estilística del posmodernismo, etc., será consagrada como universal y moderna. La naturaleza reductora de ese sello de calidad, que corta la afluencia de las connotaciones históricas, es decir, de las energías del contexto, salta a la vista. Por supuesto que no se trata de desconocer el buen trabajo realizado dentro de cada una de esas líneas críticas, que solo puede ser discutido caso por caso, sino de señalar el efecto automático y conformista de las asimetrías internacionales de poder. Por otro lado, el arsenal de teorías literarias en boga en los posgrados de Estados Unidos es heterogéneo, originario en buena medida de lugares tan poco americanos como la Unión Soviética, París o Nueva Delhi, y en ese sentido no parece uniformizador. Sin embargo, la mixtura en el mercado académico

“local”, una instancia del *American way of life* y una novedad histórica ineludible, aleja las teorías de sus motivaciones de origen. El mecanismo les sobreimprime una involuntaria apariencia común, mediante la cual pasan a ejercer sus funciones de hegemonía, en escala planetaria de ser posible, y en medio de mucha desarticulación. El lado incongruente de esa neouniversalidad tal vez sea más visible para críticos periféricos, al menos mientras no la tratan de adoptar.

Así, la consagración actual de Machado de Assis se sustenta en explicaciones opuestas. Para unos, su arte supo recoger y desprovincializar una experiencia histórica más o menos reprimida, ausente hasta entonces del mapa del espíritu. La experimentación literaria en este caso diseñaría soluciones para las parálisis de una excolonia en proceso de formación nacional. La calidad del resultado se debería al contenido sustantivo de las dificultades transpuestas, que no son solamente artísticas y que le infunden algo de su tensión. Para otros, la singularidad y la fuerza innovadora no se alimentan de la vida extraliteraria ni mucho menos de una historia nacional remota y atípica; observan que no fue necesario conocer ni acordarse de Brasil para reconocer la calidad superior de Machado ni para señalar su afinidad con figuras centrales de la literatura antigua y moderna, o con las teorías que se destacan en el momento, o, sobre todo, con el propio espíritu del tiempo. La idea aquí, si no me equivoco, es de diferenciación intraliteraria, o sea, endógena, en el ámbito de las obras maestras: Machado es un Sterne que no es un Sterne, un moralista francés que no es un moralista francés, una variante de Shakespeare, un modernizador tardodecimonónico e ingenioso de la novela clásica, anterior al realismo, además de ser terreno fértil para las teorías del punto de vista, aunque de una manera diferente a la de su contemporáneo Henry James. En suma, un escritor plantado en la tradición de Occidente, y no en su país. La figura no es imposible —aunque el recorte exclusivo sea tosco— y le corresponde decidir a la crítica. No cuesta notar, sin embargo, la semejanza con el *clásico anodino* de que hablábamos páginas atrás, cuyas superioridades cosmopolitas, o desustancializadas, la crítica que se remite a lo nacional intentó cuestionar.

La oposición se presta a la querrela de escuelas e invita a tomar partido. Pero ella también encarna el movimiento del mundo contemporáneo, una guerra por espacio, motivada por procesos rivales, que no se agota en disputas de método. Las relaciones entre los adversarios, en las que cada cual descalifica al otro, aunque presenta también algo que le hace falta, no son simples. Para dar una idea, nótese que difícilmente un adepto del Machado “brasileño” protestará por la nueva reputación internacional del novelista, por más que difiera de los términos en que se plantea. En efecto, ¿qué machadiano no se siente enaltecido con el reconocimiento finalmente alcanzado por el compatriota genial? El carácter algo ridículo de la pregunta hace eco del amor propio insatisfecho de los brasileños, que en principio no tendría razón de ser en un debate literario que se precie, para el cual ese tipo de melindres es letra muerta. Pero el ridículo en este caso es lo de menos, pues nada más legítimo que la vanidad de ver reflejados a los exponentes nacionales en aquellas teorías recién salidas, que a fin de cuentas son las depositarias del diálogo crítico internacional y, mal que bien, del *presente del mundo*, del que es necesario participar, aunque sea al precio de algún autoolvido. Formulando la pregunta desde el campo opuesto, ¿por qué diablos enterrar a un autor ostensiblemente universal en el particularismo de una historia nacional que no le interesa a nadie y no tiene interlocutores?

De acuerdo con esta perspectiva, el éxito internacional vendría de la mano del desaparecimiento de la particularidad histórica, y el énfasis en la particularidad histórica prestaría un mal servicio a la universalidad del autor. El artista entra en el canon, pero no su país, que continúa en el limbo, y la insistencia en el país no contribuye a establecer al artista en el canon. Parecería que la supresión de la historia abre las puertas de la actualidad, o de la universalidad, o de la consagración, que permanecen cerradas a los esfuerzos de la conciencia histórica, atrapada en una calle que no tiene salida a la latitud del presente. Veremos que la disyuntiva está mal planteada y que no hay por qué darle la última palabra. Pero es cierto que en el estado actual del debate ella encierra un poco de verdad, pues la falta

de articulación interna, de tránsito intelectual entre el análisis de las formas, la historia nacional y la historia contemporánea es un hecho, con consecuencias tanto políticas como estéticas.

En cuanto a los trabajos artísticos de primera línea producidos en excolonias, la tesis de la inutilidad crítica de las circunstancias y de la particularidad nacional tal vez no sea lo suficientemente consciente; le falta la conciencia de sus efectos, que son de marginación cultural y política a nivel mundial. Además, desconoce la construcción en muchos frentes, colectiva y acumulativa, artística y extra-artística, en parte inconsciente, sin la cual la integridad estética y la relevancia histórica, que pretende aplaudir, no cristalizan. Sea como sea, la neouniversalidad de las teorías literarias también podría convenir a sus adversarios, que al criticarla saldrían de las cuatro paredes de la patria y pondrían un pie en el tiempo presente o, más bien, en un simulacro de él. El reconocimiento internacional de un escritor cambia la situación de la crítica nacional, que no siempre se da cuenta de lo ocurrido.

Helen Caldwell inicia *The Brazilian Othello of Machado de Assis* —el primer libro norteamericano sobre el novelista— con una afirmación impactante. El escritor sería un diamante supremo, un *Koh-i-Noor* brasileño que el mundo debería envidiar. A continuación, *Don Casmurro* es considerado “tal vez la mejor novela de América” (Caldwell 1960, 1). No es poco decir, más aún si recordamos que eran los años de la revalorización de Hawthorne y Melville, y sobre todo del inmenso auge de Henry James en la crítica. Dicho esto, continúa Caldwell, es posible que “solo nosotros los de lengua inglesa” estemos en condiciones de apreciar debidamente al gran brasileño, “que constantemente usaba nuestro Shakespeare como modelo” (1960, v). Así, al reconocimiento y a la cortesía le sigue la sorprendente reivindicación de la competencia exclusiva, aunque expresada con humor (“con perdón de la megalomanía”).

Pero es un hecho que la familiaridad con Shakespeare le permitió a Caldwell invertir la lectura corriente de *Don Casmurro*, tributaria hasta entonces de los presupuestos masculinos de la sociedad

patriarcal brasileña. Más inmersa en los clásicos de la tragedia que en la idealización que de sí mismas tenían nuestras familias acomodadas, la crítica norteamericana —profesora de literatura griega y latina— estaba en buena posición para notar algunas de las segundas intenciones de Machado. Una especialista en Shakespeare no podía pasar por alto la confusión mental y la prepotencia de Bento Santiago, el amable y melancólico marido-narrador de la novela. La lección terriblemente equivocada que él, Casmurro, saca del desastre de Otelo era la prueba indiscutible, entre muchas otras, de que sería necesario desconfiar de sus suposiciones sobre la infidelidad de su mujer. Véase al respecto el capítulo decisivo en que Bento, atormentado por los celos, va a distraerse al teatro, donde por coincidencia asiste a la tragedia del moro. En lugar de enseñarle que los celos son malos consejeros, esta refuerza su furia y le da la justificación del precedente ilustre: si por un pañuelo Otelo estranguló a Desdémona, que era inocente, ¿qué no debería haber hecho el narrador a su adorada Capitú, que sin duda era culpable? (véase Assis 1959a, especialmente cap. CXXXV) El cortocircuito mental, casi un *gag*, no deja duda en cuanto a la intención maliciosa de Machado, que escogía con detenimiento los errores y sinsentidos oscurantistas que echarían por tierra —si no fueran pasados por alto— la credibilidad de su narrador suspicaz, y lo transformarían en personaje ficcional propiamente dicho, que actúa con los demás y es tan cuestionable como ellos. A la manera del extrañamiento brechtiano, son pistas para que el lector se emancipe de la tutela narrativa, reforzada por la trama de las costumbres y de los prejuicios establecidos. Si el toque de alerta artístico es oído, el lector pasa a leer con independencia, es decir, por cuenta propia y a contrapelo, movilizándolo todo el espíritu crítico de que disponga, como corresponde a un individuo moderno. La confianza inocente y, dígame de paso, injustificable que, a menos que se indique lo contrario, los narradores acostumbran merecer queda desautorizada. La inversión de perspectivas no podía ser más completa: el problema no estaba en la infidelidad femenina, como quería el protagonista-narrador, sino en la prerrogativa patriarcal,

que controla la narración y tiene la palabra, *que no es fiable ni neutra*. Gracias a ese dispositivo formal, que descalifica el pacto narrativo, la disposición cuestionadora lo absorbe todo, desde la primacía considerada normal de los maridos sobre las mujeres —centro de la polémica de Caldwell— hasta el crédito que se debe dar a un narrador que habla correctamente, así como a la virtud patriótica del encantamiento novelesco y a la respetabilidad de las élites ilustradas brasileñas. De modelo nacional de memorias elegantes y tradicionalistas, el libro pasa a ser experimento de punta y obra maestra implacable.

El descubrimiento crítico, en este caso, eleva mucho el potencial intelectual de la novela. Ya señalamos lo que ese descubrimiento le debe a la familiaridad con los clásicos o, más bien, a la extrañeza causada por un equívoco evidente en la interpretación de uno de ellos, independientemente de consideraciones de contexto. O, visto de otra manera, su contexto efectivo fue la propia tradición canónica, cuyas luces sirvieron para revelar las hipocresías y cegueras arraigadas en el orden social. De hecho, la familiaridad con ese orden podría haber sido un obstáculo, como en efecto lo fue para la crítica brasileña durante sesenta años, desde la publicación de la novela, en 1899, hasta el estudio de Caldwell, en 1960. Fue con merecida satisfacción que este salió al campo para corregir a “tres generaciones de críticos”, a quienes las insinuaciones del exmarido, hoy un viudo enloquecido en el papel de pseudoautor, les convencieron de la culpa de Eva/Capitú (Caldwell 1960, 72). Por supuesto que muchos brasileños habían leído *Otelo* y es probable que hubieran notado que Casmurro saca una conclusión aberrante de la muerte de Desdémona. Sin embargo, emparentados con el universo ideológico del narrador, no les pareció que el “desliz” obligara a cuestionar las líneas de poder de la situación narrativa. Inclínados a acatar el punto de vista patriarcal y la veracidad de los memorialistas, o, también, sin los presupuestos para dudar de la buena fe de un narrador de buena sociedad, dueño de una prosa sin par en la literatura brasileña, así como de acciones, esclavos y casas de alquiler, no creyeron que fuera el caso de dudar de un personaje tan bien recomendado. Pasaban de largo ante el

vértigo inscrito en el dispositivo literario machadiano, que detrás de la apariencia de un memorialista fino y poético, ciudadano libre de toda sospecha, hacía ver, primero, al marido discretamente empeñado en la destrucción y difamación de su mujer, y, en seguida, al señor patriarcal en la plenitud de sus prerrogativas inciviles.

Cotejado con su modelo, Casmurro aparece como una variante original, ya sea porque recombina a Otelo y a Yago en una sola persona, ya sea porque mezcla las condiciones de personaje y de narrador, haciendo incierta una distinción importante. En lo que respecta al juego ajedrecístico de las situaciones literarias, la creatividad machadiana es diabólica. Investido de la credibilidad que la convención realista asocia a la función narrativa, Bento Santiago es, no obstante, una parte nada imparcial del drama. El garante del equilibrio expositivo carece de equilibrio él mismo: el memorialista honesto y nostálgico es un marido desatinado, que trata de convencerse y de convencer al lector de que había hecho bien al expulsar de casa y desterrar a otro continente a su Capitú/Desdémona. Ahí están, con un alcance general tan supranacional como las instituciones del matrimonio o de la narración, *los estragos causados por los celos, por la prerrogativa masculina y por la autoridad incuestionable de quien detenta la palabra*. Son resultados de tipo *universal*, obtenidos por Caldwell en el espacio aparentemente atemporal y homogéneo de las obras maestras de Occidente, por medio de la comparación abstracta de caracteres o situaciones, y de análisis también universalistas. Los paralelos con Shakespeare, la Biblia y la mitología; las especulaciones sobre el significado de los nombres propios de los personajes machadianos en el campo general de la onomástica; el estudio de la consistencia funcional de sistemas de imágenes, a la manera de Freud y del *New Criticism* shakesperiano; la revelación de la duplicidad del Otelo narrador, que es un hecho crítico notable: *nada de eso necesitó recurrir a la configuración específica del país*, considerada irrelevante a efectos de interpretación.

Ahora bien, Bentinho no es Otelo, Capitú no es Desdémona, José Días y Pádua no son Yago y Brabantio, ni el Río de Janeiro

decimonónico es la Europa renacentista. El siglo XIX y su sistema de sociedades, diferentes entre sí y en su temporalidad, entran por la puerta de atrás; y mal que bien la ceguera del universalismo para la historicidad del mundo queda patente, sin que eso impida eventuales descubrimientos sensacionales. Las diferencias entre Machado, Shakespeare y los demás clásicos no son importantes una a una, en el vacío, de manera elemental, como aspectos de un mismo y único conjunto: ellas tienen un desempeño estructural-histórico, que sugiere mundos correlativos y separados, *que estéticamente sería regresivo confundir*. La presencia ubicua del color local no puede ser mero ornamento, so pena de rebajamiento artístico. La propia desautorización del narrador masculino, tan esclarecedora, solo alcanza la plenitud de su irradiación cuando combina los atropellos de los celos —una pasión relativamente extraterritorial— con las particularidades del patriarcalismo brasileño de la época, vinculado a la esclavitud y al clientelismo, teñido de la autocomplacencia de las oligarquías, además de humillado por la sombra del progreso europeo.

Al pensar en ventajas comparativas, o en lo que las lecturas pueden ofrecer o envidiar una a la otra, nótese que la interpretación universalista da por descontada la grandeza que la interpretación con base nacional intenta demostrar. ¿Esto indica una superioridad? ¿Una inferioridad? Por supuesto que “grandeza” en este caso tiene dos significados que chocan entre sí. Las semejanzas y diferencias con *Otelo*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc., además de las convergencias con tesis del *New Criticism*, deciden la cuestión de la estatura artística por la simple mención de los patronos ilustres, que no dejan de constituir un *establishment*. Así, el procedimiento que hace que *Don Casmurro* sea admitido entre sus pares en el campo de las obras universales tiene algo de cooptación, o de reconfirmación de modelos (¿de cera?) de ultramar. Gracias a un sistema de referencias cultas, medio ostentadas y medio disimuladas —y escogidas por Machado con deliberación detenida—, una novela que no figuraba como canónica cambia de estante. Por otra parte, aunque ponga el libro en las alturas y lo sustraiga de la estrechez provinciana, lo que

tiene un valor innegable, esa universalidad, debida al aire de familia, no satisface la otra lectura, aunque la pueda ayudar mucho. Para esta, el camino hacia la calidad pasa por la profundización crítica de una experiencia estético-social precaria, en buena parte oscura, hasta entonces mantenida al margen, cuya densidad interna se trata de consolidar y cuya relevancia se trata de demostrar e, incluso, construir. No hay cómo desconocer el papel que la tradición clásica tiene en la obra de Machado, pero lo que interesa identificar es la reorientación nada universal que, gracias al autor, la problemática particular del país le imprime. El carácter reivindicatorio, así como el esbozo de un contra *establishment*, o la reconsideración del *establishment* anterior bajo una luz nueva, no existen en la otra lectura.

Aun en el capítulo de la ayuda entre adversarios, véase que el *Brazilian Othello* causó un cambio memorable en nuestro medio, sin ser fuerte en su propio terreno: a medida que aborda las semejanzas y diferencias entre personajes machadianos, shakesperianos y otros, que hace fluctuar en la región común de las obras universales, donde todo se compara con todo, Caldwell va perdiéndose en lo inespecífico, por no decir arbitrario. La verdad es que lo mejor de su intervención —su habilidad para identificar la mala fe del seudautor— no fructifica en el ámbito comparatista, y sí en el de la reflexión nacional. Esta última, demasiado bloqueada como para percibir el artificio machadiano, había hecho un papelón. Sin embargo, una vez instruida al respecto de tal artificio, era la reflexión nacional la que tenía más elementos para apreciar su agudeza y explicar su alcance, sea artístico, sea de crítica de costumbres, sea político. En suma, el resultado permanente del libro de Caldwell no fue tanto la revelación de una obra maestra como la invalidación de la lectura conservadora de un clásico nacional, hasta entonces asegurada por una alianza firme entre convencionalismo estético y prejuicios de sexo y clase. La solidez social de ese lazo le dio a los nuevos argumentos un valor contestatario inesperado, que escapa al programa de las teorías literarias universalistas. Invirtiendo la broma inicial de la autora, según la cual solo los anglófonos y shakesperianos estarían en condiciones de

apreciar a Machado de Assis, digamos que fue en el ambiente saturado de injusticias nacionales y de historia que el hallazgo universalista adquirió la densidad y el impulso emancipador indispensables para una idea fuerte de crítica.

¿Por qué suponer, aunque sea tácitamente, que la experiencia brasileña tenga un interés apenas local, mientras que la lengua inglesa, Shakespeare, el *New Criticism*, la tradición occidental y *tutti quanti* serían universales? Si la pregunta tiene por fin encubrir nuestros déficits de excolonia, no vale la pena comentarla. Si el propósito es dudar de la universalidad de lo universal, o del localismo de lo local, ella es un buen punto de partida.

La cuestión es importante para el arte de Machado, que la dramatizó en una de sus crónicas más ingeniosas, llamada “El puñal de Martica” (Assis [1894] 1959, 638).¹⁰ La crónica presenta, en un pastiche de prosa clásica, los destinos paralelos de dos puñales. Uno legendario e ilustre, que sirvió para el suicidio de Lucrecia, ultrajada por Sexto Tarquinio; otro, común y brasileño, por eso mismo destinado al “óxido de la oscuridad”, que le permitió a Martica vengarse de las importunaciones de un tal Juan Limerio. La muchacha, ante la insistencia de aquel, le advierte: “No se acerque o lo rajo”. Como él se aproxima, “ella le dio una puñalada que lo mató instantáneamente”.

La noticia, encontrada en un periódico de la Cachoeira, en el interior del estado de Bahía, es puesta al lado del célebre capítulo de la *Historia de Roma* de Tito Livio. Al exponer los contrastes entre los dos textos, el cronista admite que la gaceta de Bahía no puede competir con el insigne historiador; que Martica, como todo indica, no es un modelo de virtud conyugal romana, más bien todo lo contrario; y que Juan Limerio no tiene sangre regia en las venas. Las comparaciones, todas despectivas, están hechas desde la perspectiva del literato ultraafectado de Río de Janeiro, que divierte a los lectores a costa de una ciudad modesta, que a nadie se le ocurriría comparar con el modelo de la Antigüedad. En este punto, Machado

10 Como se trata de un texto breve, no se indican las páginas de las citas.

invierte la ironía —de lo contrario, no sería quien es— y observa que la cachoeirense no tiene nada que envidiar a la romana en valentía: Martica se venga con sus propias manos mientras que la otra confía la venganza al marido y al padre, por no mencionar que castiga la mera intención, y no el ultraje consumado. El carácter irreverente de esta segunda distinción, destinada a poner en cuestión la honestidad de Lucrecia, no deja de ser un descubrimiento memorable, especialmente viniendo de un reparador de injusticias... Sea como sea, por un momento es Lucrecia quien debe mirarse en el ejemplo de Martica, y no viceversa: un giro de un alcance casi inconcebible.

Está claro que esas superioridades, tanto como las inferioridades, no son para tomarse demasiado en serio. Ellas son el resultado de la comparación abstracta de vicios y virtudes, elemento por elemento, perfil contra perfil, que prefiere el ejercicio retórico al faro histórico; una opción que el tiempo había tornado obsoleta y burlesca. Así, la comparación nos hace reír de la Cachoeira, porque ella no se compara con Roma, y reír de Roma, que tal vez no pase de una Cachoeira revestida de bellas palabras. Reflejadas una en la otra, la localísima Cachoeira y la universalísima Roma funcionan como una pareja de comedia. Los clichés se anulan mutuamente, para gozo de los entendidos, y no queda nada. Artificioso y sumario, el dualismo tiene cierta esterilidad que no lleva a ninguna parte.

A pesar de la ecuanimidad patente de la argumentación, el paralelo es hecho con ánimo de burla y tiene una marca inconfundible de clase, esta sí interesante y, entre paréntesis, nada equitativa. El cronista deplora la negra suerte de sus compatriotas pobres y provincianos, pero la comparación culta, en realidad, le sirve para subrayar la distancia que lo separa de ellos y de nuestra provincia llena de cuchilladas. Le sirve también para figurar en el grupo internacional de los cosmopolitas de fin de siglo, que no se dejan engañar por Roma y la palabrería clásica, aunque dispongan de su repertorio. Por un lado, busca diferenciarse de la barbarie popular; por el otro, integrarse a la élite mundial de los espíritus educados, utilizando siempre

un lenguaje hecho para pocos, que marca una superioridad medio caricaturesca. El lector es tratado en la ostentosa segunda persona del plural, con subjuntivos y condicionales difíciles: “Tal vez esperarais que ella se matara a sí misma. Esperaríais lo imposible y mostraríais que no me entendisteis”. Al igual que la facilidad de la pirotecnia gramatical, las aspiraciones son mediocres, llenas de autocomplacencia risible; sin embargo, ellas tienen nivel artístico, ya que su esnobismo da forma a aspectos importantes de la desigualdad moderna.

Precedida por el artículo definido y singularizador “la”, Cachoeira pasa a ser un lugar familiar, que queda allí no más, incluso para quien no la conozca. Algo análogo se da con Martica, que posiblemente sea un tanto bárbara, de mala vida y culpable de homicidio, pero a quien el diminutivo afectuoso acerca mentalmente, incluyéndola en la esfera de la cordialidad brasileña o del sentimiento nacional, y desmintiendo las segregaciones sociales heredadas del tiempo de la Colonia. En otras palabras, algunos indicadores gramaticales funcionan en sentido contrario a la dicción pomposa, de cuyas presunciones de ejemplaridad, estilo elevado y civilización desentonan, o, incluso, a cuyas divisiones se oponen.

Digamos entonces que el paralelo clásico milita, en cuanto a la forma, en favor de la separación de los espacios que compara. También, desde el punto de vista de clase, ese paralelo separa más de lo que aproxima, porque alinea al escritor en la franja europeizada y culta, ajena a las circunstancias cruentas y remotas de la vida popular en el interior del país. Estamos cerca de la posición del letrado colonial, que vive en estos matorrales en contra de su voluntad, en la compañía consoladora de ninfas y pastores convencionales. Al mismo tiempo, las caídas de la prosa en lo familiar y llano, menos evidentes, pero no menos significativas, hacen suponer un alineamiento político diferente, en que aquellas separaciones no se dan por establecidas. A cada paso, a pesar de la coraza retórica, el escritor parece reconocer como propias a la gente y a los lugares de la excolonia, ahora Brasil. También está implícita la opción recíproca, según la cual esa gente

y esos lugares podrían contar con él en alguna medida. Esta es la posición del intelectual posterior a la Independencia, impregnado de tradición europea, pero bloqueado por ella.

Como ejemplo de esta contradicción, nótese el aprecio ambiguo por la valentía de Martica, con su toque malicioso. Las palabras de entusiasmo no tienen cómo alcanzar a la muchacha, pues el paralelo con Lucrecia la despoja de su contexto próximo y, en el fondo, la hace perder de vista, aunque le dé visibilidad y universalidad en otro nivel. Enredado en su cultura aparatosa, el escritor está en el lado contrario al que desearía defender, ocultando el mundo diferente que le gustaría revelar. Las bellas letras no solamente funcionan como ventaja, sino también como obstáculo; a la vez que la experiencia local —que es un núcleo de identidad, pero de una identidad de poco prestigio— fortalece tanto como disminuye y limita a su portador. La mezcla de las dicciones —de la dicción alambicada y de la dicción familiar— interioriza y escenifica la crisis, que se resuelve en las líneas finales, con la derrota de la aspiración nacional: luego de indignarse por la “desigualdad de los destinos”, que solo recoge y transmite lo que está en los libros canónicos, ignorando lo que existe en la realidad —léase Brasil—, el escritor tira la toalla y toma el partido del opositor, el del literato adiestrado que trae consigo. “Pero no hablemos más de Martica”, es decir, no hablemos de Brasil.

La conclusión no debe ser acatada, o mejor dicho, debe ser desobedecida. Se trata de una versión más del refinado procedimiento machadiano del *finale* en falso o del *finale* inaceptable; en realidad, es una provocación que exige reexaminar críticamente a la *persona* que tiene la palabra. En seguida, el literato consumado que no tiene el valor de romper con la máquina literaria culta se transforma en una figura deplorable. Debe cederle el paso a su *alter ego* reprimido, que sí es capaz de reconocer la poesía que existe en Martica y en la Cachoeira: una poesía sin afectación, sin las fórmulas de Tito Livio, sin actitudes trágicas, sin gestos de oratoria, sin nadería clásica, pero con “valor natal y popular” —incluidas las afrentas a la gramática— y “que vale por todas las bellas frases de Lucrecia”.

Así, el narrador duda entre actitudes opuestas, muy representativas, en conflicto dentro de él. En una, la anécdota local —marcada por el carácter primitivo y por vestigios de la Colonia, que son la sustancia efectiva de lo pintoresco— es sometida a la luz de los llamados modelos universales, que se le imponen como medida. En la otra, la misma anécdota o materia sería valorada según sus propios parámetros, libre de las convenciones literarias que nos separan y esconden de nosotros mismos, aunque nos identifiquen como civilizados. ¿Qué sería esa prosa vuelta hacia lo natal y lo popular, sin un vestuario clásico, y aun así capaz de merecer un lugar en la memoria de los hombres?

Nótese que el ideal de autosuficiencia estética, vinculado al nacionalismo romántico, así como a una concepción mítica de la Independencia, incluye acabar con la jerarquía entre las naciones, que serían todas igualmente válidas, aunque diferentes. El rechazo de los paradigmas externos, antiguos o contemporáneos, es una idea que, a su modo, converge con el deseo de autarquía y con la aspiración moderna de acabar completamente con los convencionalismos. Pero la equiparación general entre las naciones, que anularía los hegemonismos, ¿sería una posibilidad real? Aunque solo sea imaginaria, esa verdadera revolución cultural, que obligaría a la redefinición de las afinidades de clase internas y externas, y compondría un bloque histórico diferente —en que las clases cultas se deberían más a su pueblo que a sus pares en los países avanzados—, hace retroceder al cronista, que vuelve a las garantías tradicionales de la posición anterior.

En resumen, el paralelo con Lucrecia comienza como una broma de literato distinguido y rebuscado, conformista en el fondo. En seguida, al invertir las precedencias entre la romana y la bahiana, la broma toma un rumbo menos convencional, pero aún así se enmarca dentro de la autosatisfacción de las clases cultivadas, únicas en condiciones de apreciar la ocurrencia. Es en un tercer paso que el puñal de Martica y el olvido carente de gloria que le espera adquieren connotaciones notables. Como lo indica la familiaridad del lenguaje, Martica no es solamente una representante de las costumbres

bárbaras que los civilizados de todas partes, entre los cuales se encuentra el cronista, observan con curiosidad, desde fuera y desde arriba. Ella también hace parte del *pueblo brasileño* y, en ese sentido, de la problemática interna del mismo cronista. El hombre ilustrado, que es siempre un consejero de la patria en formación, siente que el destino de sus compatriotas pobres y relegados es menos exótico y más representativo de lo que parecía. Mal que bien, la falta de reconocimiento en que viven no deja de preocuparle. Además, ¿la inadecuación literaria del cronista, es decir, su reverencia por Lucrecia, no estaría relacionada con la condición insignificante que disminuye a su gente? ¿Y no habría también en él mismo algo de la marginalización histórica, por no decir de la barbarie y hasta del exotismo de Martica? Esto sin contar con que la simplicidad clásica de la puñalada a Juan Limerio revela riquezas inexploradas de la nación, al menos en cuanto a las posibilidades literarias.

Como indican esas inherencias a distancia, o determinaciones recíprocas entre clases, dejamos el ámbito retórico de las oposiciones abstractas y maniqueístas, además de vagamente colonialistas, del tipo civilización vs. barbarie. En lugar de esto, aparecen las identidades problemáticas, las desigualdades nacionales e internacionales, más la correspondiente dialéctica social, con sus interrelaciones imprevistas y significados inestables. Bajo la forma manifiesta está la forma latente: la valentía o fiereza de la muchacha da lugar a comparaciones ingeniosas y anacrónicas, pero también transmite la ambigüedad estético-política de quien escribe, lo que imprime a la prosa un dejo de inquietud y culpa históricas. Dentro del cronista coexisten y luchan, o se alternan, el cosmopolita altivo y el escritor contrariado por la situación brasileña, con todas las ambivalencias del caso. De esta forma, el olvido en que desaparecerá la muchacha de la Cachoeira merece las lágrimas de cocodrilo del humorista de salón, así como las lágrimas sentidas, aunque confusas del escritor nacional, quien lamenta en ella la oscuridad en que vegetan su país y él mismo.

Para medir la distancia abismal de clase que hay detrás de esas vacilaciones, basta ponerse en la posición de la heroína medio

anónima y casi admirada que está en el otro extremo. Sometido a vaivenes, el destino popular puede ser tanto enaltecido y servir de bandera regeneradora, como simplemente dejado de lado, según la inspiración momentánea de los distinguidos, que están y no están comprometidos con los compatriotas pobres.

Ahora bien, nuestra presentación, en un punto delicado, ha sido un poco forzada: palabras de la esfera histórico-política como patria, nación, Brasil, etc., y también las referencias a la cuestión nacional, en que insistimos, no aparecen en el argumento explícito de la crónica. Ellas son sus presencias ausentes. Al lamentar las injusticias de la fama que, como todo indica, no conservará la puñalada de Martica, el cronista toma el camino de la metafísica, en detrimento del sentido histórico. Según su explicación, a Martica se la “llevará la corriente del olvido” porque es una criatura “tangible”, como lo es todo el mundo, y no por ser brasileña y popular, como lo indica el contexto. La “parcialidad de los tiempos”, de la cual ella es víctima, no se refiere a la falta de importancia que aflige a Brasil y a sus clases pobres, sino a la oposición entre los clásicos y la simple vida de carne y hueso. Como los clásicos son “pura leyenda”, “ficción” y “mentira” reunidas en libros de renombre, notables por la perfección gramatical, está claro que no dejan lugar para la muchacha empírica de la Cachoeira, que tiene domicilio y oficio conocidos, se equivoca en el uso de los pronombres y no fue celebrada por los poetas, ya que ella sí es real y verdadera. La conclusión vana del cronista filósofo, que medita “sobre el destino de las cosas tangibles en comparación con las imaginarias”, es que los humanos solo dan valor a lo que no existe. “Gran sabiduría es inventar un pájaro sin alas, describirlo, hacer que todos lo vean y terminar creyendo que no existen los pájaros con alas...”

La ironía está en la composición. Como en sus grandes novelas, Machado hace literatura “de su tiempo y de su país” —para decirlo en palabras de su famoso programa— por medio y a costa del personaje cosmopolita que tiene la palabra y se considera por encima de las circunstancias, lo que lo hace más local (Assis 1959b, 817). Le corresponde al lector, armado de disconformidad y antena histórico-social,

contraponer la fisonomía brasileña de las situaciones a la reducción que el cronista hace de esta a una generalidad atemporal y vacía. Es verdad que es posible reducir la lista de nuestros rasgos evidentes de excolonia a la categoría de los “tangibles”, por oposición a los “imaginarios”, preferidos por la fama. Sin embargo, también es posible percibir en esa burla del espíritu un ejemplo más del defecto nacional, listo para figurar en aquella misma lista de rasgos de atraso, a la que se integra perfectamente la manía de transformar nuestros defectos históricos en asuntos filosóficos. La función ennoblecedora y encubridora del desplazamiento habla por sí misma.

Para entrar en materia, digamos que en la crónica está Martica, entre familiar y desconocida, así como el pueblo al que pertenece; su condición social de don nadie, sin apellido de familia ni protección de la ley, y con nombre en diminutivo; la puñalada medio urbana, medio del sertón; y la Cachoeira, que es un “Lejano Oeste” con rasgos locales. En el terreno de los educados, está el exhibicionismo retórico y gramatical, que compensa el complejo de inferioridad heredado de la Colonia; el sentimiento general de irrelevancia y de vida de segunda clase, además del resentimiento por la falta de repercusión de nuestras cosas; están aún las provincias remotas como un ultramar, envueltas en cierto apego sentimental, etc. La incongruencia entre todo eso, “tan Brasil” (Bandeira 1966, 103), y los conceptos filosóficos del cronista incita a la reflexión histórico-social, que es desafiada a completar y denominar lo que está configurado, incluso la incongruencia. El procedimiento machadiano es vertiginoso, pero efectivo: la agudeza mimética para los problemas brasileños se combina con la inclusión maliciosa de ratiocinios desenfocados y con la exclusión, también deliberada, del vocabulario y de los argumentos vinculados a la cuestión nacional. Esta cuestión, cuya ausencia es escandalosa, pasa a tener la presencia que el lector insatisfecho sea capaz de darle por cuenta propia, con los contenidos que tiene a mano y lejos de los clichés románticos y naturalistas disponibles por entonces. La dinámica de la crónica sobrepasa el marco explícito establecido con

pompa por el explicador de la fábula, y “le corresponde al lector sacar las conclusiones de la conclusión” (Baudelaire 1951, 1000).

Si bien el cronista se queja del poco éxito de Martica, queda claro que ella está más que inmortalizada, gracias a esa misma queja, que trae consigo, sin saberlo, una condición moderna de gran resonancia artística. Para el cronista, indeciso entre lo clásico y lo autóctono, ambos incapaces de asegurarle a la muchacha “un lugar de honor en la historia”, no hay cómo escapar del callejón sin salida. Ya en el caso de Machado —que inventaba la situación narrativa— el trío formado por a) la región relegada del universo, b) el repertorio clásico que rebaja las realidades locales y c) el cronista culto, portador de un despacho histórico-mundial, es el mismo trío la solución. Una vez articulada por el juego literario, esta verdadera célula social-histórica imprime a la escena algunas de las líneas ocultas de la actualidad. Ella deja entrever una historia más real, en marcha, pero de rumbo incierto, en la cual la elección entre localismo y universalismo funciona de modo imprevisto, con estas nociones cambiando constantemente de posición, en discrepancia con su concepto abstracto. Si observamos con detenimiento, Martica no se volvió inmortal, o relevante, porque un literato localista se ajustó a los términos de ella y de la Cachoeira, rechazando la tradición extranjera que les impedía brillar. Por el contrario, en ausencia del paralelo ilustre, el episodio quedaría reducido a una puñalada entre otras. En realidad, es la referencia a la dama célebre o al repertorio clásico lo que saca a la muchacha de la fosa común del meretricio local, transformándola en tema “para la tribuna, para la disertación, para la palestra”; no porque esté a la par de Lucrecia, como desearía el cronista, sino porque la comparación no es procedente, lo que hace girar en falso la cultura canónica e indica algo que se le escapa, que queda atravesado y sería lo principal.

Un desplazamiento análogo desuniversaliza la forma del paralelo, que de clásica se torna pintoresca. En tono grave, como conviene a las comparaciones cultas, esta deja a la vista un conjunto de realidades risibles y distintivas que desentonan del modelo. Las afrentas

incluyen nuestro reflejo de lo extranjero delante de los compatriotas pobres, desprovistos de existencia civil; las veleidades de refinamiento de los educados y su ansia de reconocimiento; el papel antipopular de la alta cultura y la adopción semiculta y pretenciosa de ese mismo papel, y así en adelante. Entretejidos con la retórica rebuscada, esos signos de fragilidad adquieren textura literaria, además de darle a Martica la tercera dimensión propiamente brasileña y *actual*, o *moderna*, que parecía faltarle.

Como dispositivo formal, la comparación de los puñales es un escenario de cartón, pero dotado de la fuerza reveladora de los hallazgos oswaldianos: “El lado doctor, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmoveror. Rui Barbosa: un sombrero de copa en Senegambia. Todo revirtiendo en riqueza” (O. de Andrade 1978, 5). Sin ningún propósito clasicizante, las segundas intenciones del paralelo son satíricas y apuntan al presente, en complicidad maliciosa con el realismo decimonónico. La lección que dejan, una documentación que parece casual, ofrecida a quien quiera verla, es un subproducto de la inadecuación de la forma misma. Impregnado de conciencia y humorismo históricos, el despropósito formal, que es un artificio descarado, impone a las anécdotas locales un telón de fondo extra. El estado incipiente y tan pobre de relaciones de los relatos brasileños, insuficientes para sostener una prosa a la altura del tiempo, es corregido por la sombra clásica y universal, o por la alegoría caricaturesca. Con la distancia adecuada, la “desigualdad de los destinos” lamentada en la crónica se aparta de Martica y Lucrecia, de la pequeña figura popular y del busto de museo —que no tienen por qué ser iguales—, para aludir a la condición inferiorizada y problemática de país periférico, atascado en su conformación y en sus privaciones de excolonia, estas sí difíciles de ser encuadradas en el marco de las naciones civilizadas. Martica es a Lucrecia lo que Brasil a los países adelantados. Tan arbitrario como cualquier montaje, el paralelo entre el *fait divers* bahiano y uno de los episodios fundadores de la mitología de la Roma antigua es una sustitución sutil que expresa, en términos tradicionalistas y de farsa, un malestar contemporáneo.

En suma, universalismo y localismo son ideologías o estereotipos, o sellos, de los que se vale Machado como de elementos prefabricados susceptibles de uso satírico. La parafernalia de la retórica y del humanismo, universal por excelencia, le sirve, siempre y cuando se destaquen por su inadecuación, nada universal, con funciones de lugar y clase históricamente marcadas. Una inversión análoga afecta al anhelo patriótico de liberar la materia local de los encuadramientos de apariencia *alienígena* de la cultura erudita. También este patriotismo sirve, siempre y cuando lleve adonde no quiere, a la insignificancia provinciana y al aislamiento, a los que el propósito elevado imprime una connotación cómica, esta sí contemporánea y relevante. Las resonancias no programadas de los registros universalista y localista son lo que estos tienen de más verdadero. Al explorar sus disonancias y hacer que alternen, Machado da forma artística a la posición en falso de la excolonia. Se trata de los resultados locales y disformes de grandes tendencias-norma de la actualidad, los cuales dicen y valen más de lo que parece. Son especificaciones contraideológicas: cultura hegemónica manifiesta, pero descalificada por el paisaje social discrepante; y vida popular a la que no falta poesía, pero acompañada de las restricciones de la norma civilizada. Estamos delante de un *material* con fisonomía propia, heterogéneo, inarmónico y rebajado, que es un producto histórico y puede ser un punto de partida artístico. Esos *quid pro quo*, que son depositarios de la transformación periférica de la cultura europea, plantean una problemática inédita, difícil, de clases y de inserción internacional, sobre la que la oposición corriente entre localismo y universalismo ofrece una versión distorsionada y característica.

El proceso de fondo es la formación de la nacionalidad en las condiciones heredadas de la colonización, inevitablemente fuera de cuadro, si el cuadro es las autoidealizaciones de la Europa adelantada. Si traducimos los términos por su desempeño, “local” es el déficit de mediaciones, el abismo entre el día a día semicolonial y la norma del mundo contemporáneo; y “universal” es lo consagrado y obligatorio, lo que se supone que es ejemplar, que se convierte en una

quimera o en una estupidez cuando se aplica tal cual a la circunstancia local. Las mediaciones no se pueden fabricar voluntariamente, de un día para otro. Al desarrollar una escritura en que los dos registros interactúan sin acompañamiento y con ironía, incongruentes, complementarios y resultando en su contrario, Machado creaba un equivalente estilístico de esa constelación histórica, además de ponerla en movimiento, con sus intensos momentos de verdad. Lo universal es falso, y lo local participaría de lo universal si no estuviera aislado y puesto aparte, un escalón abajo.

Mientras otros escritores buscaban el color local en regiones y clases poco afectadas por el progreso, donde un ciudadano al día con los tiempos lo admite fácilmente, con agrado y sin ver afectada su autoestima, Machado fue a detectarlo en nuestras clases más civilizadas, o universales, o residentes en la Corte. El frecuentador carioca de Tito Livio —que se burla de los compatriotas menos favorecidos e íntimamente se siente ofendido por el destino que les corresponde al margen del mundo— no es menos pintoresco que Martica. Pero no se puede decir que sea una figura localista, pues sus resentimientos derivan claramente de la historia contemporánea en sentido amplio, la cual expresan y cuyo cuadro de desigualdades y humillaciones internacionales no solo les compete a los brasileños, sino a todo el mundo, aunque de maneras diferentes.¹¹ Al hacer de ese personaje su narrador o, dicho de otra manera, al desuniversalizar al narrador cosmopolita —una operación formal decisiva—, Machado *desegregaba* la materia local. Esta salía de su confinamiento histórico y se veía *intermediada* por un vivísimo juego de intereses de clase atrasado-modernos, nacionales e internacionales, disfrazados de universales. Por debajo del engranaje retórico, lógico y estético de lo particular y de lo universal, presionándolo y dándole verdad, como un inmenso sobrentendido, hay lucha de clases, lucha entre naciones, niveles desiguales de acumulación cultural, además de lucha artística y crítica.

11 Sobre el carácter histórico-mundial de ese tipo de resentimientos, véase Arantes (1996).

El referente remoto, que valida o descalifica la composición artística —si no nos equivocamos—, es el orden mundial desequilibrado y en litigio, del que el país hace parte. La última palabra no pertenece a la nación ni a la cultura hegemónica internacional, sino al presente conflictivo que las atraviesa y contradice. Entre otras cosas, este presente es una fábrica de represiones, que reconoce solo lo que está consagrado por el *establishment*, o lo que se parezca a él. Y deja olvidadas en un rincón a las excolonias, que no corresponden al modelo. Era el propio desequilibrio, siempre en proceso de renovarse, el que dictaba a los escritores la angustia en que se expresa la condición periférica: ¿si el espíritu vale es porque, a pesar de estar desterrado, se vincula al repertorio de los modelos europeos? ¿O vive del apego al modo peculiar, muchas veces inaceptable y embarazoso, *además de propio y nuevo*, del país en formación?¹² Machado de Assis, que era contrario a la unilateralidad, no se limitó a no tomar partido, sino que tomó el partido de asumir y acentuar los desajustes, haciendo de estos y de su juego —entre Roma y la Cochinchina— una regla de su prosa. Más heterogénea y tensa de lo que se dice, ella articulaba una asociación de incompatibles. Unía la investigación amplia y original de las relaciones sociales brasileñas al uso extenso del paquete greco-romano-humanista-ilustrado-cientificista, en suma, universalista, en parte avanzado, en parte un anacronismo irónico. Por supuesto que la vecindad inmediata y metódica entre local y universal, familiar y encorbatado, informal y oficial, contingente y clásico, arbitrario e ilustrado, nacional y extranjero, desconocido y célebre, y, en resumen, excolonia y países-paradigma, apuntaba hacia un denominador común, aunque movedido y dotado de innumerables facetas. Las dualidades se superponían en parte, se expresaban una a través de la otra y originaban un juego de sustituciones que las sobrepasaba.

12 A propósito de *O cortiço*, que es muy esclarecedor en relación con Brasil, en parte porque debe mucho a *L'Assommoir*, de Zola, Antonio Candido menciona “un problema de filiación de textos y de fidelidad a los contextos” ([1973] 2004, 106). Centrada en esa vinculación doble y en sus paradojas, la fórmula sintetiza un programa crítico.

La nota discordante, sin perspectivas de solución, ofrecía posibilidades cómicas y representatividad nacional, además de funcionar como caricatura del presente del mundo, en el que las experiencias locales dejan mal parada a la cultura autorizada y viceversa, en un rebajamiento recíproco de gran envergadura, que es un verdadero “universal moderno”.

(2006)

Obras citadas

- Andrade, Mário de. (1939). s.f. “Machado de Assis”. En *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins.
- _____. (1939) 1955. “Feito em França”. En *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins.
- Andrade, Oswald de. 1978. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. En *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arantes, Paulo. 1996. *Ressentimento da dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Arantes, Paulo y Otilia Fiori Arantes. 1997. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra.
- Assis, Machado de. (1894) 1959. “O punhal de Martinha”. En *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar.
- _____. 1959a. *Dom Casmurro*. En *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar.
- _____. 1959b. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. En *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Bandeira, Manuel. 1966. “Não sei dançar”. En *Libertinagem. Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Barth, John. 1988. “Prefacio”. En *The Floating Opera and The End of the Road*. Nueva York: Anchor.
- Baudelaire, Charles. 1951. *Madame Bovary*. En *L'art romantique*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bosi, Alfredo. 1982. “A máscara e a fenda”. En *Machado de Assis*, orgs. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Ática.
- _____. 2006. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Caldwell, Helen. 1960. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press.
- Candido, Antonio. (1959) 2006. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____. (1968) 2004. “Esquema de Machado de Assis”. En *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- _____. (1973) 2004. “De cortiço a cortiço”. En *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Faoro, Raymundo. 1974. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Gledson, John. 1984. *The Deceptive Realism of Machado de Assis*. Liverpool: Francis Cairns.
- _____. 1986. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Grossman, William. 1960. “A Stifled Yearning for Grace”. Reseña de *The Experience* de Cecil Hemley. *The Saturday Review* (19 de marzo): 20-21.
- Miceli, Sergio. 1990. *A desilusão americana*. São Paulo: Sumaré.
- Oliveira, Francisco de. 2003. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo.
- Patai, Daphne. 1999. “Machado in English”. En *Machado de Assis, Reflections on a Brazilian Masterwriter*, org. Richard Graham. Austin: University of Texas Press.
- Prendergast, Christopher. 2004. “Introduction”. En *Debating World Literature*, ed. Christopher Prendergast. Londres: Verso.
- Santiago, Silvano. 1978. “Retórica da verossimilhança”. En *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- Schwarz, Roberto. 1977. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 1990. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades.
- Sontag, Susan. (1990) 2002. “Afterlives: The Case of Machado de Assis”. En *Where the Stress Falls*. Nueva York: Picador.
- Wisnik, José Miguel. 2004. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. En *Sem receita*. São Paulo: Publifolha.
- Wood, Michael. 2002. “Master among the ruins”. *The New York Review of Books* (18 de julio).