

LECTURAS OPUESTAS DE LA
LITERATURA MUNDIAL

En su libro *Borges, un escritor en las orillas* [1995], Beatriz Sarlo describe la «impresión curiosa» que le produjo dar una conferencia sobre Borges en Cambridge: «[...] En el marco de esa universidad inglesa, una argentina hablaba de un argentino a quien hay que considerar “universal” [...] La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de su nacionalidad». ¿Qué está en juego, cultural y políticamente, en este «purgado»? El caso del escritor brasileño Machado de Assis (1839-1908) nos ofrece la oportunidad de situar dos tipos de lectura como partes –¿desiguales, agonistas?– del sistema literario mundial¹. El primero está arraigado en la experiencia histórica nacional de la periferia; el segundo, con base en los centros metropolitanos nacionales (primero París y Londres; ahora sin duda Estados Unidos), intenta identificar a los nuevos miembros del canon de la literatura mundial: obras maestras aptas para instalarse al lado de las grandes obras de la tradición establecida. ¿Cuál es la relación entre estas interpretaciones, o mejor dicho, entre las matrices conceptuales que subyacen a ellas? ¿Y cuál debería ser?

Primero, sin embargo, debería señalarse que, aunque la categoría literaria mundial de Machado es muy elevada en la actualidad, prácticamente no existió hasta 1950. Es cierto que sus últimas obras más destacadas se habían traducido al francés varias décadas antes: *Memórias póstumas de Braz Cubas* en 1911, *Dom Casmurro* en 1936; mientras que Anatole France había escrito el *avant-propos* a un estudio sobre su obra ya en 1909. Los lectores anglófonos tuvieron que esperar hasta 1952 y 1953, respectivamente². Desde entonces, se han traducido más obras de Machado y se han publicado estudios críticos realizados por especialistas no brasileños³. La importante contribución de Helen Caldwell, analizada más adelante, se

¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, París, 1999 [ed. cast.: *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001]. Véase también, del mismo autor, «La literatura como mundo», *NLR* 31 (enero-febrero 2005).

² La primera traducción de *Memórias póstumas de Braz Cubas* al inglés la publicó Noonday Press con el título de *Epitaph of a Small Winner* en 1952.

³ Los impulsos surgieron en parte de las prioridades estratégicas estadounidenses durante la Guerra Fría. Sergio Miceli, *A desilusão americana*, São Paulo, 1990, p. 13.

publicó en 1960. Al principio, el reconocimiento literario procedió principalmente de intelectuales y escritores de vanguardia que sabían captar la calidad y la innovación: el editor de Horizon Books y novelista Cecil Hemley; su autora, Susan Sontag⁴; el novelista experimental John Barth⁵. La apreciación de Hemley puede citarse por extenso, en vista de todo lo que presagía:

He de confesar mi deuda con el gran autor brasileño Machado de Assis, cuyas obras admiro desde que entré en contacto con ellas hace ocho años. Siempre he sido gran admirador de Laurence Sterne, y de joven escribía una prosa muy influenciada por él. Está claro que Sterne fue también uno de los escritores que abrió los ojos de Machado, por lo que éste y yo estábamos cerca uno del otro antes de conocernos. Dicho esto, el significado del escritor brasileño para mí no estuvo tanto en esos elementos técnicos obvios –como los capítulos cortos y las repentinas irrupciones del autor en el relato– que él tomó prestados de Sterne. Lo que me pareció especialmente estimulante fue su ruptura radical con la tradición realista [...] Machado me mostró un modo de hacer contemporánea la novela clásica⁶.

Más recientemente, los estudios especializados estadounidenses sobre Machado han adoptado diversos enfoques teóricos: de la nueva crítica a la deconstrucción, de las ideas bajtinianas del carnaval a los estudios culturales, así como el gusto posmoderno por la metaficción y los estilos y convencionalismos hibridados. Más sorprende, quizá, es que la obra de Machado, creada en otro tiempo y en otro país, no sólo no ofrece resistencia a dichas teorías literarias sino que casi parece específicamente diseñada para ilustrarlas; el punto de contacto es su cuestionamiento del realismo o de la figuración, y el lugar destacado que ocupa la forma, concebida en distinción radical de la narración.

De vuelta a Brasil

En Brasil, los análisis críticos sobre Machado han evolucionado de distinto modo. Los críticos no trataban de un gran escritor desconocido sino de un

⁴ Hemley, como primer editor de Sontag, la elogió por dejarse influir por el brasileño. En realidad, ella no había leído a Machado ni había oído hablar de él, aunque más tarde lo adoptó como «influencia retroactiva». Susan Sontag, «Afterlives: the Case of Machado de Assis» (1990), en Susan Sontag, *Where the Stress Falls*, Nueva York, 2002, p. 38. La novela *The Benefactor*, de Sontag, se publicó en 1963.

⁵ En el Prefacio a *The Floating Opera* (1956), Barth recuerda cómo intentaba encontrar su propio estilo, con la ayuda de Boccaccio, Joyce y Faulkner; después leyó por casualidad a Machado, que le mostró que los saltos mortales narrativos no impedían un sentimiento o un realismo genuinos. Véase John Barth, «Foreword», *The Floating Opera and The End of the Road*, Nueva York, 1988, pp. vi-vii.

⁶ Véase *Saturday Review*, 19 de marzo de 1960, p. 20, que ofrece una reseña de William Grossman sobre la novela *The Experience* de Cecil Hemley. Dicha reseña señala la influencia de Machado. El artículo me lo mostró Antonio Candido, y por ello le doy las gracias.

anodino clásico nacional. Pero aunque su reputación estaba asegurada, la grandeza de Machado no formaba parte de la vida o de las letras brasileñas. Más que acercarlo, su sutileza intelectual y artística, muy superior a la de sus compatriotas, lo distanciaba de su país. Su gusto refinado, su ironía discreta, sin asomo de provincianismo, su destreza literaria, todo esto era admirado, pero apartaba su obra de las inestabilidades y tensiones de una nación joven, marcada por el reciente pasado colonial. Los logros de Machado se percibían como victorias sobre un contexto ingrato más que como expresiones de dicho contexto, y en calidad de tal no tenían continuación. Dependiendo del punto de vista, sus perfecciones podían incluso considerarse desventajas⁷.

Este enfoque cambió por completo a partir de la década de 1950. La distancia olímpica del maestro se mantenía, pero ahora hacía de pantalla decorativa, sirviendo para ocultar la relación incisiva de Machado con el presente. La atención de la crítica cambió hacia su elaboración literaria de las realidades circundantes, hasta entonces un aspecto descuidado de su obra. En lugar del investigador de las cualidades fijas del alma humana, por encima y más allá de la historia, indiferente a las particularidades y a los conflictos de su propio país, surgió el malicioso dramaturgo de la experiencia brasileña. No era un mero descendiente de lumbreras internacionales como Sterne, Swift, Pascal o Erasmo, como sus compatriotas cosmopolitas opinaban; también estudió, con asombroso discernimiento, la obra de sus predecesores locales —escritores inferiores, quizá muy inferiores, a él— para profundizarla. Para bien o para mal, los cronistas y los novelistas de Río habían creado una tradición cuyas trivialidades pintorescas Machado ampliaría en varias dimensiones, señalando en ellas el brío de la modernidad y elevando una experiencia estrictamente local al nivel del gran arte de su tiempo⁸.

En la década de 1970, el supuesto desdén de Machado por las cuestiones sociales había sido reprobado por Raymundo Faoro, que reunió todas las observaciones sobre la sociedad circundante dispersas en los libros del novelista. Faoro usó estas referencias numerosas y muy agudas como base de un libro de 500 páginas sobre la transición de una sociedad de castas a otra de clases⁹. La mano de obra esclava y las clases populares coloniales, el clientelismo generalizado y una ubicación tropical, el emperador y su corte: todo daba carácter específico a la civilización urbana y parcialmente europeizada de Brasil. En posteriores fases de compromiso crítico, la compo-

⁷ La ambigua evaluación efectuada por Mário de Andrade atestigua esta dificultad: predijo con orgullo que Machado llegaría a ocupar un lugar destacado en la literatura mundial, pero no situaba sus novelas entre las mejores de la literatura brasileña. Véase Mário Andrade, «Machado de Assis (1939)», *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, s. f. Respecto a la recepción de Machado en Estados Unidos, véase Daphne Patai, «Machado in English», en Richard Graham (ed.), *Machado de Assis. Reflections on a Brazilian Master Writer*, Austin, 1999.

⁸ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira* [1959], Río de Janeiro, 2006, pp. 436-437.

⁹ Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, São Paulo, 1974.

sición, el ritmo y la textura de las novelas de Machado se han contemplado como formalización artística de aspectos específicos de la realidad de la ex colonia, captada con más precisión allí donde ella misma se consideraba menos atrasada y más civilizada. Una vez explorados por la imaginación del novelista, estos signos disfrazados del retraso de la civilización ocuparon su lugar en una red de conexiones y deducciones, algunas de ellas enormemente modernas además de incómodas: los patrones del patriarcado brasileño, su especial amalgama de liberalismo, esclavitud y clientelismo, la mezcla *sui generis* de sus clases sociales, inseparable a su vez del destino de los africanos transportados al país como esclavos. También ha estado igualmente en juego la continua evolución de estos factores y el modo en que se han integrado en el mundo actual, ya sea como problemas o como posibles soluciones. El resultado fue que a las cuestiones estéticas relativas a la forma y a la dinámica interna de la obra de Machado y a las cuestiones de originalidad se les añadía ahora la reflexión sobre los rasgos específicos y la importancia histórica de la propia formación social¹⁰.

La perspectiva desde Nueva York

En 2002, *The New York Review of Books* publicó una reseña elogiosa de Michael Wood sobre las recientes traducciones de algunas obras de Machado¹¹. El autor no es un especialista en Machado ni en Brasil, sino un crítico de literatura comparada —ha escrito sobre Beckett, Conrad, Stendhal, Calvino, Barthes, García Márquez, entre otros muchos— que de modo regular estudia obras contemporáneas. La combinación de ámbito y crítica sugiere que Machado ha entrado en el canon de la literatura viva; y de hecho, un siglo después, sus novelas se incluyen ahora en los cursos de literatura comparada estadounidenses. En un momento del artículo, Wood plantea preguntas sutiles e importantes. Los textos de Machado tal vez tengan muchos lazos con la vida que los rodea, pero ¿es eso lo que explica la «maestría y la modernidad» del autor? Dicho de otro modo: ¿tiene uno que interesarse por la realidad brasileña para poder apreciar la calidad de la narrativa de Machado? O también Wood pregunta si una relación de clase específica, por fascinante que sea para el historiador, no podría ser «un

¹⁰ Sin desear minimizar la diferencia entre críticos, este proceso gradual puede rastrearse en una serie de obras, como por ejemplo: Silviano Santiago, «Retórica da verossimilhança», *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, 1978; Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, 1977, y *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, 1990; Alfredo Bosi, «A máscara e a fenda», en A. Bosi et al., *Machado de Assis*, São Paulo, 1982; John Gledson, *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, Liverpool, 1984, y *Machado de Assis. Ficção e história*, Río de Janeiro, 1986; José Miguel Wisnik, «Machado Maxixe: o caso Pestana», *Sem receita*, São Paulo, 2004.

¹¹ Michael Wood, «Master Among the Ruins», *NYRB*, 18 de julio de 2002. Además de nuevas ediciones de *Posthumous Memoirs* y *Dom Casmurro*, Wood también analiza la traducción de mi propio libro sobre Machado, *A Master on the Periphery of Capitalism*, Durham, Carolina del Norte, 2001, y la recopilación editada en 1999 por Richard Graham, *Machado de Assis. Reflections on a Brazilian Master Writer*.

tema demasiado monótono para explicar toda una obra maestra». Por último, sugiere, seguimos necesitando explicar por qué las novelas de Machado «son algo más que documentos históricos». No hay una respuesta fácil a estas preguntas, que no niegan las relaciones entre la literatura y el contexto sino que sitúan el valor de la obra en otro nivel. Es más, la reputación internacional de Machado se ha desarrollado, de hecho, sin referencia alguna a su contexto histórico nacional.

En resumen, puede decirse que las preguntas de Wood sintetizan el estado actual del debate, en el que podemos distinguir una interpretación nacional y una interpretación internacional (o varias interpretaciones no nacionales) de Machado. Las diferencias derivan de las líneas de fractura de la presente escena intelectual, aunque para evitar una simplificación excesiva deberíamos recordar que algunas contribuciones al modelo histórico nacional han sido escritas por extranjeros y que buena parte de la crítica brasileña sigue el ejemplo de los centros metropolitanos. Pero aunque el color de los pasaportes de los críticos o su lugar de residencia carecen de importancia, las matrices conceptuales que subyacen a estas opiniones diferentes tienen verdaderas dimensiones geográficas y políticas; pueden considerarse fuerzas opuestas dentro del sistema literario mundial¹².

Transformaciones

Una de estas matrices se centra en el esfuerzo inacabado de las ex colonias para crear una nacionalidad moderna, bajo la rúbrica de los trabajadores libres y los derechos civiles. Hay en esto una dialéctica histórica entre el joven país y su herencia colonial de segregación y restricción, que termina en disonancia explícita –o quizá en armonía secreta– con los tiempos. Para estos críticos, el punto de partida es el acertijo de cómo pudo darse en un medio tan desordenado, tan plagado de anacronismo y carente de medios, una obra de la mayor estatura, comparable a las más grandes obras de los países del centro. El hecho sugiere, por analogía, que puede producirse, de hecho, la transición de la irrelevancia a la relevancia, de la categoría periférica a la central. Una obra que lo consigue en estas condiciones puede, por lo tanto, examinarse bajo el signo de la batalla contra el subdesarrollo. La reflexión crítica sobre ella puede buscar conexiones entre la invención artística, las influencias internacionales dominantes y los patrones sociales y culturales del atraso. Las sinergias entre ellas pueden ser prueba de posibilidades reales, y el análisis de las conjunciones únicas que las han producido puede ofrecer nuevos grados de conciencia nacional, libertades impensables en el actual clima de determinismo. Com-

¹² A este respecto sigo la tesis planteada por Pascale Casanova en *La République mondiale des lettres*. Véase también el excelente análisis de Christopher Prendergast sobre el libro, en el que resalta el interés de las propuestas de Casanova, aunque señalando ciertos problemas de los análisis literarios propiamente dichos: «Introduction», en Christopher Prendergast (ed.), *Debating World literature*, Londres y Nueva York, 2004.

binadas con un deseo colectivo y con aspiraciones políticas y económicas prácticas, dichas interpretaciones pueden adoptar la forma de recomendaciones indirectas al país. En ese sentido, funcionan de manera opuesta a las teorías del arte del centro, en las que los aspectos directamente referentes o nacionales de la obra literaria se consideran antiguallas o errores.

Dicho esto, la integridad de cualquier gran obra de arte siempre es un enigma, y la función de la crítica es elucidarla. Pero en un país de la periferia, dichas elaboraciones son de importancia nacional: forman parte de un discurso crítico *sui generis*, un proyecto tácito y amplio, cuyo significado explícito sigue abierto. En estas condiciones, los estereotipos de la historia literaria pueden experimentar un cambio de connotación. La dialéctica entre las estructuras de poder, la acumulación cultural localizada y los préstamos extranjeros, las vanguardias artísticas y la incorporación de realidades sociales descuidadas, la inspirada creación de lazos y soluciones en los que sólo parecía existir la discontinuidad cultural y la descomposición de las relaciones de clase, todo esto forma un patrón inesperado que podría ayudar al país a transformarse u ofrecer posibilidades de refundación cultural; o, si todo lo demás fracasa, al menos aportar la posibilidad de reflexionar sobre la experiencia. Sean cuales sean sus resultados finales, el debate en torno a estas discrepancias históricas y estas soluciones artísticas capta importantes aspectos de nuestra integración social en el desarrollo «combinado y desigual» del orden planetario actual.

Integraciones

En el segundo modelo, basado en los países situados en el centro del sistema literario mundial, una vanguardia de lectores –los expertos intermedios políglotas a los que se refiere Pascale Casanova– se esfuerza por detectar obras de arte distantes y dispares que puedan incorporar al repertorio de clásicos internacionales¹³. Un objetivo –expresado en el espíritu cosmopolita con el que Sontag concluía su prefacio a *Posthumous Memoirs*– es que un libro de un autor latinoamericano podría hacer que sus lectores se sientan menos provincianos. Otro objetivo deriva de la labor de reconocimiento y apropiación emprendida por los países destacados (en la actualidad, el sistema universitario estadounidense). Las teorías literarias reinantes en las principales universidades del mundo buscan ampliar su campo de operaciones como si fueran empresas. El interés intelectual de estos conceptos perdura, pero es ahora inseparable del establecimiento de franquicias teóricas. Desde este punto de vista, una obra procedente de un país distante, como la de Machado, aparentemente tan dispuesta a prestarse a los estudios deconstructivistas o posmodernos de los recursos retóricos del narrador, puede consagrarse como universal y moderna.

¹³ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., pp. 37-40.

Pero el sello de aprobación así concedido es obviamente un juicio sumario, que separa la obra de las energías que le aporta su contexto histórico. Con esto no pretendo negar que se estén efectuando buenos estudios dentro de cada uno de estos enfoques críticos, que sólo podrían analizarse caso a caso, sino resaltar las consecuencias automáticas y conformistas provocadas por las asimetrías del poder internacional. Las teorías literarias de moda en los programas de doctorado estadounidenses son extremadamente heterogéneas, derivan de lugares tan lejanos como la Unión Soviética, París y Nueva Delhi; pero el crisol «local» del mercado académico —un ejemplo del modo de vida estadounidense y una innegable novedad histórica— sirve para distanciar estas teorías de los impulsos que las originaron. En el proceso, adquieren un carácter común involuntario, a través del cual ejercen sus funciones hegemónicas. Las incongruencias de este neouniversalismo quizá sean más obvias para los críticos de la periferia: al menos siempre que ellos mismos no adopten dichos enfoques.

La consagración actual de Machado descansa, por lo tanto, en interpretaciones opuestas. Para la primera, su arte consigue captar y desprovincianizar una experiencia histórica en buena parte suprimida, antes ausente del mapa del espíritu humano. La experimentación literaria consigue encontrar soluciones a los callejones sin salida de una ex colonia en proceso de convertirse en nación; las dificultades superadas no son meramente artísticas, y eso es lo que le da tensión a la obra. Para la segunda, la singularidad y la fuerza innovadora de la obra de Machado deben poco a su vida extraliteraria, y menos aún a una historia nacional remota y atípica. No hace falta saber nada sobre Brasil para reconocer la calidad superior de Machado o para distinguir su afinidad con otras figuras de la literatura mundial o con teorías literarias actuales. Ésta es una idea de juicio estético endógeno, que compara las obras maestras entre sí: Machado es un Sterne que no es Sterne, un moralista francés que no es un moralista francés, una versión de Shakespeare, un ingenioso modernizador a finales del siglo XIX de la novela clásica anterior al Realismo, un caso práctico para las teorías del «punto de vista», si bien muy distinto de su contemporáneo Henry James. En resumen, un escritor perteneciente a la tradición occidental, no a la de su propio país. Dicha figura no es imposible, aunque la escisión sería dolorosa; pero es la crítica la que debe decidir. No obstante, vale la pena señalar que hay a este respecto una cierta similitud con el clásico literario aceptado que se mencionaba antes, cuya mortecina superioridad cosmopolita fue cuestionada por críticos con una orientación histórica nacional.

La oposición entre estos dos modelos parece invitarnos a tomar postura en un debate especializado. Pero también es indicativa de una dinámica más amplia que se da en el mundo contemporáneo: una batalla entre procedimientos rivales que van más allá de los argumentos metodológicos. Las relaciones entre puntos de vista opuestos distan de ser sencillas: aunque cada uno intenta descalificar al otro, cada uno representa también algo de lo que el otro carece. Por ejemplo, es difícil imaginar a un admirador «brasileño» de Machado que ponga objeciones a su nueva fama internacional, por mu-

cho que ésta difiera de su razonamiento. De hecho, ¿a qué especialista en Machado no le encantaría el reconocimiento que su extraordinario compatriota ha recibido por fin? Hay que admitir que la pregunta en sí contiene una nota de *amour propre* insatisfecho; pero poco hay de más natural que el orgullo de ver a los representantes nacionales reflejados en teorías de nuevo cuño que, para bien o para mal, son el medio en el que hoy en día se desarrolla la conversación crítica internacional. De hecho, ¿por qué enterrar a un autor obviamente universal en las particularidades de una historia nacional que no interesa a nadie y no tiene interlocutores?

De acuerdo con esta perspectiva, un autor adquiere mayor éxito internacional cuanto más se pierda de vista su especificidad histórica; resaltar dicha especificidad no es sino restarle universalidad. El artista entra en el canon, pero su país sigue en el limbo, y centrarse demasiado en el país no ayuda para nada a garantizar el prestigio del autor. Parecería, por lo tanto, que la supresión de la historia abre las puertas al presente universal, a la consagración literaria mundial, en la cual debe prohibirse la conciencia histórica nacional. Como veremos, se trata de una distinción falsa, y no hay razón para concederle la última palabra; pero tal como se sitúa el debate en la actualidad, tiene cierta validez: la falta de articulación interna y de tráfico intelectual entre la historia nacional y la historia presente tiene consecuencias políticas y estéticas. En cuanto a las obras maestras producidas en las ex colonias, la tesis de que las circunstancias nacionales no tienen valor crítico quizá no sea consciente de que su consecuencia es la de reproducir la marginación política y cultural a escala planetaria. O que la integridad estética y la importancia que se propone celebrar no pueden adoptar una forma concreta sin que el trabajo de construcción inconsciente que la acompaña tenga lugar en muchos frentes: colectivo o acumulativo, artístico y no artístico. En cualquier caso, la neouniversalidad de las teorías literarias hegemónicas también puede considerarse una bendición para sus adversarios: al criticarla, pueden salirse de sus cercos nacionales y al menos poner un pie en el presente; o en el simulacro del presente.

El moro de Rio

Porque la aclamación internacional a un autor también altera la escena de la crítica nacional, a pesar de que esto no se reconozca de inmediato. Helen Caldwell empieza su libro titulado *The Brazilian Othello of Machado de Assis* [*El Oteló brasileño de Machado de Assis*] —la primera obra sobre el autor publicada en Estados Unidos— con una afirmación que nos suena: Machado es como un diamante superlativo, un Koh-I-Noor brasileño al que el mundo debería envidiar. Avanzado el libro, califica a *Dom Casmurro* como «quizá la mejor novela americana», un gran elogio si recordamos que escribía en una época en la que se estaba reevaluando al alza a Hawthorne y Melville, y en medio de una oleada simultánea de admiración crítica hacia Henry James. Pero el reconocimiento va seguido de inmediato por una afirmación de competencia exclusiva, cuando a continuación Caldwell su-

giere (si bien humorísticamente: «excusando mi megalomanía») que quizá «sólo los angloparlantes» podemos apreciar plenamente al escritor brasileño, «que constantemente ha tenido a Shakespeare como modelo»¹⁴. No obstante, su gran conocimiento sobre Shakespeare le permitió a Caldwell subvertir la lectura de *Dom Casmurro* entonces común en Brasil, arraigada en los presupuestos masculinos de la sociedad patriarcal del país. Empapada de los clásicos de la tragedia griega y latina, y no de la imagen idealizada que de sí mismas tenían nuestras familias pudientes, Caldwell estaba bien situada para detectar los segundos motivos de Machado. Una especialista en Shakespeare no podía sino percibir la confusión mental y el despotismo de Bento Santiago, también conocido como Dom Casmurro, el atractivo y melancólico marido-narrador. La lección terriblemente equivocada que él, Casmurro, deriva de la calamidad de Oteló es una de las múltiples señales seguras de que deberíamos desconfiar de sus suposiciones respecto a la infidelidad de la esposa. En el capítulo crucial, Bento, enfurecido por los celos, va al teatro a divertirse; por coincidencia, están representando la tragedia del moro. En lugar de enseñarle que los celos son malos consejeros, la obra refuerza su furia y le da la justificación de un predecesor ilustre: si Oteló pudo estrangular a la inocente Desdémona por un pañuelo, ¿qué no debería haberle hecho el narrador a su adorada Capitu, que era sin duda culpable?¹⁵.

Este cortocircuito mental –casi un chiste– no nos deja dudas acerca de la intención maliciosa de Machado. Escoge cuidadosamente los lapsos y los absurdos oscurantistas que, si no se pasan por alto, sirven para destruir nuestra creencia en su desconfiado narrador, convirtiéndolo en un verdadero personaje de ficción que ocupa su lugar en la escena junto a los demás y está tan expuesto a dudas como ellos. En un movimiento casi brechtiano, Machado proporciona claves que permiten al lector liberarse de un tutelaje narrativo reforzado por una red de hábitos y preconcepciones habituales. Si el lector responde a la pista artística, puede leer con independencia, a contrapelo, poniendo en funcionamiento todo su espíritu crítico, como corresponde a un individuo moderno. La confianza ingenua e injustificable que tendemos a poner en los narradores hasta que se nos dice lo contrario queda tajantemente desprestigiada. La inversión de las perspectivas no podía ser más completa: el problema no radica en la infidelidad femenina, como el narrador y protagonista Dom Casmurro quisiera, sino en los privilegios patriarcales que rigen la narración y el lenguaje, lo cual no es ni digno de confianza ni neutral. Gracias a este recurso formal, que destruye por completo el pacto narrativo, el impulso de cuestionar inunda todo lo demás, desde el dominio supuestamente normal de los maridos sobre sus esposas –centro del argumento de Caldwell– hasta la fe que ponemos en un narrador elocuente; desde las virtudes patrióticas del encanto novelístico hasta la respetabilidad de las elites educadas de Brasil. El libro pasa de ser

¹⁴ Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Berkeley, 1960, pp. v y i.

¹⁵ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cit., cap. cxxxv.

el modelo nacional de elegante retrospectiva memorística a un experimento innovador y una obra de arte implacable.

El descubrimiento crítico de Caldwell aumenta enormemente el voltaje intelectual de la novela. Como hemos señalado, debía mucho a un conocimiento de los clásicos, o mejor, a una aberración derivada de la tergiversación flagrante de uno de ellos, fuera de cualquier consideración del contexto. Pero, de hecho, el contexto efectivo aquí es la tradición canónica en sí, que sirve para arrojar luz sobre las hipocresías integradas en el orden social. La proximidad a éstas podría incluso provocar confusión, como hizo entre los críticos brasileños desde la publicación de la novela en 1899 hasta la aparición del estudio de Caldwell en 1960. Caldwell podía enorgullecerse justamente de haber corregido a «tres generaciones de críticos», convencidos de la culpa de Capitu por las insinuaciones de su ex marido, ahora un viudo enloquecido que desempeña el papel de pseudo-narrador¹⁶. Por supuesto, muchos brasileños habían leído *Otelo* y es probable que la mayoría se diera cuenta de que Casmurro saca una conclusión equivocada de la muerte de Desdémona. Pero atados como estaban al universo ideológico del narrador, no concedían a este «desliz» suficiente importancia como para cuestionarse el desequilibrio de poder incorporado en la narración. Tendentes a respetar el punto de vista patriarcal y la veracidad de quienes escriben sus memorias, y no dispuestos a dudar de la buena fe de un narrador de la sociedad decente —maestro de una prosa sin parangón en la literatura brasileña, propietario de ganados y acciones, esclavos e inmuebles arrendados—, no podían avenirse a sospechar de un personaje tan bien recomendado. Siguieron sin percibir las estrategias vertiginosas inscritas en la práctica literaria de Machado, que nos permiten ver, por debajo de los rasgos de un cronista educado y poético y de un ciudadano situado más allá de toda sospecha, a un marido discretamente inclinado a destruir y difamar a su esposa, y a un señor patriarca que disfruta con todos sus privilegios incívicos.

Comparado con su modelo, Casmurro es una variación original, ya sea porque recombina a *Otelo* y a Yago en una sola persona, ya porque mezcla la condición de personaje y narrador, volviendo ambigua una distinción importante. En el juego de ajedrez de las situaciones literarias, la invención de Machado es diabólica. Dotado de la credibilidad de la que la convención realista dota a la función narradora, Bento Santiago es, no obstante, una parte mucho más interesada del drama. Garante del equilibrio expositor, él mismo carece de equilibrio: el honrado y arrepentido escritor de las memorias es un marido obcecado que intenta convencerse a sí mismo y al lector de que tenía razón al arrojar a Capitu/Desdémona de su casa y enviarla a otro continente. Aquí vemos, iluminado por un rayo de generalidad tan supranacional como las instituciones del matrimonio o la narración, el daño causado por los celos, por las prerrogativas masculinas y

¹⁶ H. Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, cit., p. 72.

por la autoridad absoluta de quienes dominan la palabra. Éstos son descubrimientos universales que Caldwell hizo en el espacio aparentemente atemporal y homogéneo de las obras de arte occidentales, mediante la comparación abstracta de personajes y situaciones, y otros análisis universalistas. Paralelos con Shakespeare, la Biblia y con la mitología; conjeturas sobre el significado de los nombres de los personajes de Machado; estudios de la congruencia funcional de grupos de imágenes *à la* Freud o nueva crítica shakespeariana; la revelación de la dualidad de nuestro Oteló como narrador: nada de esto exigía considerar la configuración específica de Brasil, considerada irrelevante a efectos interpretativos.

Divergencias

Pero Bentinho no es Oteló, Capitu no es Desdémona, José Dias y Papua no son Yago ni Brabantio, y el Río de Janeiro del siglo XIX no es la Europa renacentista. El siglo XIX y su sistema de sociedades, diferentes entre sí y a lo largo del tiempo, entran por la puerta de atrás, dejando a la vista la ceguera de los enfoques universalistas ante la historicidad del mundo, por sensacionales que sean sus descubrimientos críticos. Las diferencias entre Machado, Shakespeare y otros autores clásicos importan, porque tienen una función histórica conceptual que sugiere mundos correlativos y separados, algo que sería estéticamente regresivo confundir. La presencia ubicua del color local no puede ser meramente ornamental, porque eso supondría una merma del nivel artístico. La ilustradora pérdida de autoridad del narrador masculino no alcanza su pleno efecto hasta que los horrores de los celos —una pasión relativamente internacional— se combinan con los rasgos específicos del patriarcado brasileño de la época, relacionados con la esclavitud y el clientelismo, así como con la autosatisfacción de la oligarquía, acechada por la sombra del progreso europeo.

¿Cuáles son las ventajas comparativas de estas lecturas opuestas? ¿Qué pueden ofrecerse la una a la otra? La interpretación universalista da por sentada la grandeza que las lecturas nacionales intentan establecer. ¿Implica esto una superioridad? ¿Una inferioridad? En este caso, la grandeza tiene dos significados opuestos. Las similitudes y las diferencias respecto a *Oteló*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, etc., sirven para determinar la estatura artística de la obra por simple referencia a ejemplos ilustres, que siguen formando una elite canónica. Hay, por lo tanto, un elemento de atracción, o de reconfirmación, de los modelos extranjeros (¿moldes de cera?) hacia el procedimiento por el cual *Dom Casmurro* es admitido en la esfera de las obras universales. Una serie de referencias cultas, a medias ostentosas y a medias ocultas —pero escogidas con meticuloso cuidado por Machado—, permiten a una novela antes no considerada canónica ocupar un lugar en la estantería junto a sus iguales.

Por otro lado, aunque la elevación del libro sobre el humilde provincianismo es un avance innegable, esta universalidad recién descubierta no

satisface a la otra interpretación, aunque pueda contribuir mucho a ella. Para esta otra lectura, la senda hacia la calidad artística debe superar una investigación crítica más profunda de una experiencia socioestética precaria y en su mayor parte carente de gloria, antes mantenida en los márgenes, a la que debe dársele congruencia interna y cuya importancia hay que argumentar y, si fuera necesario, construir. No se puede negar el papel que la tradición clásica desempeña en la obra de Machado. Pero lo que los críticos pretenden detectar aquí es un cambio de dirección muy antiuniversal que los problemas específicos del país del autor imprimen en su obra. Las ideas de establecer una reivindicación, de crear una contraelite o de reconsiderar a la anterior elite bajo una nueva luz, están ausentes de la lectura universalista.

Incluso en este caso de oponentes que se ayudan entre sí, está claro que *The Brazilian Othello* causó una memorable conmoción en nuestro medio, sin ser tan fuerte en su propio terreno: al buscar parecidos y diferencias entre los personajes de Machado y los de Shakespeare y otros –de los cuales se considera que flotan en un ámbito común de obras universales, en las que todo se puede comparar con todo–, Caldwell se pierde en lo inespecífico, por no decir en lo arbitrario. De hecho, el logro característico más conseguido de su aportación –que capta la mala fe del pseudoautor– no da fruto en un contexto comparativo sino en un contexto nacional. Incapaces de percibir el artificio literario de Machado, las interpretaciones nacionales se habían engañado a sí mismas; pero en cuanto lo vieron, fueron más capaces de apreciar su agudeza radical y de explicar su alcance, ya sea artístico, sociológicamente crítico o político. En resumen, el resultado duradero del libro de Caldwell no ha sido tanto el descubrimiento de una obra maestra como el hecho de que imposibilitara una interpretación conservadora de un clásico nacional: una interpretación hasta entonces garantizada por una alianza tenaz entre el convencionalismo estético y las preconcepciones sexistas y clasistas. La solidez social de esta alianza dio un inesperado carácter contestatario a los nuevos argumentos críticos, inimaginable en las teorías literarias universalistas. Invirtiendo el comentario que Caldwell hace de que sólo los anglófonos y los expertos shakespearianos estaban en condiciones de apreciar a Machado, podríamos decir que sólo en el contexto nacional, saturado de injusticias históricas, adquiriría el descubrimiento universalista la densidad y el impulso emancipador indispensables para cualquier idea firme de la crítica.

Roma y Cachoeira

¿Por qué deberíamos suponer, aunque sea tácitamente, que la experiencia brasileña sólo es de interés local, mientras que la francesa, la inglesa, la italiana, la española, la norteamericana, la griega o la latina –o todas ellas juntas– son de importancia universal? Si la pregunta sólo se plantea para disfrazar nuestros defectos como ex colonia, ni siquiera vale la pena hacerlo. Pero si la intención es cuestionar la universalidad de lo universal y

el localismo de lo local, podría ser un buen punto de partida para continuar el debate.

Se trata de una pregunta de cierta importancia para el arte de Machado, que la dramatizó en una de sus crónicas más ingeniosas, titulada «El puñal de Martinha»¹⁷. El relato, escrito en un pastiche de prosa clásica, se refiere a los destinos paralelos de dos puñales. Uno, legendario y famoso. Lo usó para suicidarse Lucrecia, violada por Tarquinio Sexto. El otro es un puñal brasileño común, destinado al «óxido de la oscuridad», que le ha permitido a Martinha vengarse de las atenciones indeseadas de un tal João Limeira. Cuando éste persiste, ella le advierte: «No te acerques, o te hago un agujero». Cuando él desprecia su advertencia, ella «le clavó el puñal y lo mató al instante».

Esta noticia, que Machado leyó en un periódico de la ciudad de Cachoeira, en el interior de Bahía, se sitúa junto al celebrado capítulo de la *Historia de Roma* de Livio. Esbozando las diferencias, el escritor admite que la noticia bahiana no puede competir con el celebrado historiador de la Antigüedad, que todo indica que Martinha distaba de ser un modelo de virtud matronal romana y que João Limeira no tenía sangre real en las venas. Las comparaciones, todas ellas despectivas, se hacen desde el punto de vista de los círculos literarios más amanerados de Río y se burlan de este pueblecito del interior que nadie en su sano juicio compararía con la capital de la Antigüedad.

En este punto, sin embargo, Machado le da la vuelta a la ironía (si no lo hiciese, no sería el gran escritor que es) y observa que la joven de Cachoeira no tenía nada que envidiar a su predecesora romana en lo que a valentía se refiere: Martinha se toma la venganza con sus propias manos, mientras que Lucrecia se la confía a su esposo o a su padre. Martinha también castiga al atacante por sus intenciones y no después de haber sido violada. Por un momento, es Lucrecia quien ha sido forjada a ejemplo de Martinha, no al revés: una inversión de efectos casi inimaginables.

Está claro que no debemos tomarnos demasiado en serio esta clasificación de cualidades superiores o inferiores. Resultan de la comparación abstracta, elemento a elemento, que enfrenta el ingenio retórico con el conocimiento histórico, una opción que el paso del tiempo vuelve absurda. Por lo tanto, después de reírse de Cachoeira, porque no puede compararse con Roma, el paralelo se burla de Roma, porque tal vez no sea más que Cachoeira disfrazada de palabras elegantes. Relacionadas de este modo, la cúspide del localismo que es Cachoeira y la cúspide de la universalidad que es Roma hacen de dúo comediante. Los estereotipos se anulan mutuamente, para entretenimiento del conocedor, pero no van más allá. El dualismo es forzado y tiene cierta esterilidad empalagosa, que no parece conducir a parte alguna.

¹⁷ Machado de Assis, «O punhal de Martinha» (5 de agosto de 1894), *Obra completa*, Río de Janeiro, 1959, vol. III, p. 638.

Pero a pesar de la aparente ecuanimidad del argumento del relato, el paralelismo es una burla y revela una actitud mental inconfundible, típica de una cierta clase, lo cual es, a su vez, de gran interés. El cronista deplora el destino oscuro de sus compatriotas pobres y provincianos, pero esta comparación sirve de hecho para subrayar la distancia que lo separa de ellos y de esta bárbara área remota. También sirve para marcarlo como parte del grupo internacional de cosmopolitas de final de siglo que no se dejan engañar por Roma y todo el discurso clásico, aunque lo conozcan. Por una parte, el cronista intenta diferenciarse de la barbarie de la gente común y, por otra, integrarse en la elite planetaria, empleando siempre un lenguaje accesible a pocos: se dirige al lector en la exagerada segunda persona del plural, con difíciles subjuntivos y condicionales que delatan un sentimiento de superioridad casi caricaturesco: «Quizá estuvierais esperando que se matara. Habríais estado esperando lo imposible, demostrando que no me habíais entendido». A pesar de su pirotecnia gramatical, éstas son aspiraciones mediocres, llenas de autocomplacencia clasista, que, sin embargo, adquieren un agudo efecto artístico por constituir síntomas de un conjunto de dilemas y callejones sin salida peculiares de la historia moderna.

Paralelos ambiguos

Precedido en portugués por el artículo definido *a* —que aquí ejerce de pronombre posesivo— «nuestra» Cachoeira se convierte en una localidad familiar, a la vuelta de la esquina, incluso para quienes nunca han estado allí. Algo similar ocurre con Martinha, que tal vez sea analfabeta, de dudosa reputación y culpable de asesinato, pero el diminutivo afectuoso —Martitilla— acerca al lector, incluyéndola en la tradición de cordialidad brasileña, o sentimiento nacional, rechazando segregaciones antisociales heredadas de tiempos coloniales. En otras palabras, los significantes gramaticales obran en parte contra la encumbrada dicción del texto, cuya presunción de estilo ejemplar y civilización debilitan, y cuyas particiones de clase rechazan.

Podríamos decir que, en cuanto forma, los paralelos clásicos sirven para separar los dos espacios que comparan. Sitúan al escritor en una elite europea culta, alejada de las crudas circunstancias de la vida popular en el interior de Brasil, cerca de la posición de un hombre de letras colonial condenado a vivir en estos eriales, con la única compañía de las ninfas y los pastores de la convención occidental como consuelo. Al mismo tiempo, las discretas caídas en un habla más familiar no son menos significativas, dando a entender, como lo hacen, otro alineamiento político, en el que dichas separaciones no son tan indiscutibles. Así, a pesar de toda su armadura retórica, de vez en cuando el escritor parece reconocer que las personas y los lugares de la ex colonia son los suyos. A cambio, implícitamente, esas personas y esos lugares podrían en cierta medida confiar en él. He aquí la postura del intelectual después de la Independencia, a un tiempo impregnado de tradiciones europeas y paralizado por ellas.

Como ilustración de esto, únicamente tenemos que observar más allá del dudoso elogio que el autor hace a la valentía de Martinha, que tiene su lado despectivo. Sus palabras de simpatía no tienen modo de llegar a la chica, porque el paralelo con Lucrecia la priva de su propio contexto y la hace invisible, a pesar de que parezca estar dándole visibilidad y universalidad. Atrapado en su pomposa erudición, el escritor se encuentra poniéndose de parte de aquella a quien esperaba atacar ocultando el mundo diferente que esperaba revelar. Las *belles lettres* no funcionan simplemente como triunfo sino también como obstáculo, mientras que la experiencia local, en cuanto fuente de identidad, fortalece y humilla al mismo tiempo a su propietario. La mezcla de dicciones pone de manifiesto una crisis interna, que se resuelve en las últimas líneas en la derrota de la aspiración a una cultura nacional: después de expresar la indignación por la «desigualdad de destinos» que sólo repite lo que está en los libros del canon y pasa por alto lo que existe en la realidad (en otras palabras, Brasil), el escritor arroja la toalla y se une al bando opuesto, el del hombre de letras domesticado que hay en su interior. «Bien, no hablemos más de Martinha»; es decir, no hablemos de Brasil.

Dicha conclusión no debe respetarse, o mejor, debe rechazarse. Es otro ejemplo de la estrategia típica de Machado del final falso o inaceptable que nos invita a observar más críticamente al *personaje* que dice esto. En cuanto lo hacemos, el hombre de letras consumado que no puede apartarse de los rígidos convencionalismos literarios se vuelve sospechoso, cediendo ante su *alter ego* reprimido, alguien capaz de reconocer la poesía que existe en Martinha y en Cachoeira: una poesía genuina, desprovista de fórmulas y despojos clásicos, de actitudes trágicas y de gestos retóricos, pero con «valor nativo y popular», afrentas a la gramática incluidas, y tan valiosa como «todas las frases elegantes de Lucrecia».

El escritor oscila, por lo tanto, entre dos actitudes opuestas pero muy representativas, que luchan entre sí en su interior. En la primera, la anécdota local –de tono bastante primitivo y colonial– es sometida a la luz de los denominados modelos universales. En la segunda, se juzga la misma anécdota o el mismo tema de acuerdo con sus propios términos, libre de esos convencionalismos literarios que nos separan y nos ocultan de nosotros mismos, incluso aunque nos identifican como civilizados. ¿Qué vamos a hacer con esta prosa, basada en lo nativo y lo popular, privada de cualquier accesorio clásico? ¿Cómo puede ser, aun así, merecedora de ocupar un lugar en la memoria de la humanidad?

Deberíamos recordar que el ideal de autosuficiencia estética, relacionado con el nacionalismo romántico y con una noción mítica de la Independencia, incluía la cancelación de las jerarquías entre naciones. A su propio modo, rechazando todos los paradigmas externos, pasados o presentes, convergía con la aspiración moderna a una destrucción completa de los convencionalismos. ¿Pero es la igualdad completa de las naciones una posibilidad real? Aunque se diera sólo en el ámbito de la imaginación, dicha revolución

cultural exigiría la reconversión de las afinidades y los antagonismos de clase, en el propio país y en el extranjero, en un bloque histórico diferente. Ante cualquier perspectiva de ese tipo, el cronista se retira a las garantías tradicionales de su primera posición.

En resumen, el paralelo con Lucrecia empieza siendo un chiste hecho por un hombre de letras rico y dotado que, en el fondo, es un conformista. Después, al invertir la relación entre el personaje romano y el brasileño, la broma adopta un giro menos convencional, pero aun así enmarcado por la autosatisfacción de las clases cultivadas. Sólo en un tercer paso el puñal de Martinha y el olvido carente de gloria que lo espera se vuelven verdaderamente notables. Como indica la familiaridad del lenguaje usado para describirla, Martinha no es una mera representante de costumbres bárbaras, que las personas civilizadas de cualquier parte, incluido el cronista, observan con cierta curiosidad desde una altura remota. Forma también parte del pueblo brasileño y, por lo tanto, parte integral del propio dilema interno del escritor. El hombre de letras, que disfruta de una posición elevada en su nación emergente, percibe que el destino de sus compatriotas pobres y abandonados es menos exótico y más representativo de lo que a primera vista él había pensado. Para bien o para mal, la falta de reconocimiento en la que viven también le afecta a él. ¿Podría ser, de hecho, que los fallos literarios del cronista pertenezcan también a las condiciones atrasadas que los rebajan a ellos? ¿Y no podría haber dentro de sí mismo parte de la marginación histórica, por no mencionar la barbarie y el exotismo, de la propia Martinha? Por otro lado, ¿no revela el gesto de simplicidad clásica de Martinha fuentes inexploradas de energía en la nación, al menos en lo que a posibilidades literarias se refiere?

Como estas recíprocas determinaciones –o imbricaciones a distancia– dan a entender, dejamos atrás el ámbito retórico de dicotomías precisas y maniqueas del estilo de Civilización frente a Barbarie, de sello vagamente colonial. En su lugar, encontramos desigualdades nacionales e internacionales, y la correspondiente dialéctica social, con sus inesperadas interrelaciones y sus significados inestables. Bajo la forma manifiesta se oculta una latente: la valentía o la fiereza de la muchacha da lugar a comparaciones cómicas y anacrónicas, pero también expresa la ambigüedad estética y política de la persona que escribe, dando a la prosa una nota de incomodidad y de culpa histórica. Dentro del escritor coexisten y luchan, o se alternan, el cosmopolita altanero y el escritor afectado por los problemas de Brasil, con todas las ambivalencias adjuntas. Así, el olvido en el que caerá Martinha merece las lágrimas de cocodrilo del ingenio de salón, así como las lágrimas sinceras pero confusas del escritor nacional, que lamenta en la chica la oscuridad en la que su país y él mismo deben languidecer. Para entender la base clasista de este enfrentamiento imaginativo, no tenemos más que situarnos en la posición de la heroína semianónima y semiadmirada situada en el extremo opuesto de ella; o mejor, imaginar los caprichos alternos a los que los superiores sociales someten a las clases populares brasileñas, ya sea para elogiarlas hasta las nubes, ya para simplemente darlas de lado.

Pero nuestra presentación ha forzado un poco el asunto: términos histórico-políticos tales como patria, nación, Brasil y demás, así como análisis de la cuestión nacional, no aparecen en el relato propiamente dicho. Al explicar las injusticias de la fama, el cronista pone, por el contrario, el acento estrictamente en la existencia material: Martinha «se dirige al olvido» porque es una criatura tangible, como todos los demás, y no porque forme parte del pueblo brasileño. La «parcialidad del tiempo» de la que ella es víctima, consiste en dar todo el reconocimiento a los clásicos y ninguno a su opuesto; en este caso, la vida real, en carne y hueso, pero no Brasil en sí. Y dado que los clásicos son «pura leyenda», «ficción» o «mentiras», consagrados en libros aprobados, con una gramática perfecta, claramente no hay espacio para una muchacha de Cachoeira, que tiene una dirección y una ocupación reales, comete errores gramaticales y nunca ha sido celebrada por los poetas. La conclusión sentenciosa del cronista-filósofo, mientras medita sobre «el destino de las cosas tangibles en comparación con las imaginarias», es que la humanidad sólo valora lo que no existe. «Gran sabiduría la de inventar un pájaro sin alas, describirlo, hacer que todos lo vean, y acabar por creer que los pájaros con alas no existen [...]».

Destinos desiguales

Pero aunque el cronista lamenta la falta de fortuna de Martinha, también la inmortaliza a través de su misma lamentación, que indirectamente crea un contexto de elevada carga artística. Para él, indeciso entre lo clásico y lo local, incapaz de asegurarle a la pobre muchacha «un lugar de honor en la historia», no hay modo de salir del dilema. Pero para Machado, inventor de esta situación narrativa, el trío de mundo insignificante y atrasado, cultura universal clásica que lo ocluye y escritor atrapado entre ellos, comprende la solución. Una vez literariamente articulada, esta verdadera célula socio-histórica da a la escena parte de los grandes contornos del mundo moderno. Porque Machado nos permite echar un vistazo a otra historia más real, que avanza hacia un destino incierto; un cuento en el que la opción entre lo local y lo universal funciona de modos inesperados, en los que estas nociones intercambian posiciones en discrepancia con sus significados abstractos. Martinha no se vuelve inmortal porque un hombre de letras local se interese por ella o por su pueblo, rechazando una tradición sofocante en la que no pueden brillar. Por el contrario, de no ser por el paralelo distinguido, el episodio no sería más que otro *fait divers*. Es la referencia a su famosa predecesora del canon clásico la que saca a la muchacha del fango de la mala reputación local, convirtiéndola en sujeto digno de «la tribuna, el ensayo o la conversación elegante»; no porque sea una igual de Lucrecia, como el cronista pudiera desear, sino porque la comparación no es aplicable, mostrando así el vacío de la cultura canónica: el hecho de que algo —lo más importante— se le ha escapado.

Una desconexión similar debilita la forma del paralelismo, haciéndolo pintoresco. En un tono serio, como corresponde a dichas comparaciones cul-

tas, revela las divergencias indeseables y cómicas de la norma. Estas discrepancias irritantes incluyen el distanciamiento reflexivo de nuestras clases educadas respecto a nuestros compatriotas pobres, que carecen de toda existencia cívica; el refinamiento imaginado de estas capas educadas y su necesidad de reconocimiento; el papel antipopular desempeñado por la cultura clásica, tomada con gran pomposidad por los semicultos; y así sucesivamente. Estos rasgos adoptan una textura literaria, pero también dan a *Martinha* el contexto denso, contemporáneo y verdaderamente brasileño del que parecía carecer. En cuanto recurso formal, la comparación de los dos puñales es bastante teatral. Pero la intención oculta del paralelo es satírica, astutamente combinada con el Realismo del siglo XIX, y no va destinado a la Antigüedad sino al presente. Su opinión sobre el mundo, una especie de documentación por defecto, está a la vista de todos y es un subproducto de la inadecuación de la forma en sí. Llena de conciencia histórica y humor, este absurdo formal aporta una dimensión añadida a las anécdotas locales, dándoles la complejidad de un doble significado y compensando la calidad rudimentaria que les impide sostener una prosa digna de los tiempos.

Al reflexionar sobre ella, la «desigualdad de destinos» que el cronista lamenta no se aplica tanto a *Martinha* y a *Lucrecia* (la heroína popular y el busto de museo) –después de todo, no hay razón para que debiéramos considerarlas iguales– como a la condición inferior y problemática de un país periférico, enfangado en los patrones y las privaciones de una ex colonia, no apto para ser expuesto en el concierto de las naciones civilizadas. Tan arbitrario como cualquier montaje, el paralelo entre el incidente de Bahía y uno de los episodios fundamentales de la mitología romana constituye una sutil sustitución, que expresa en términos nostálgicos y cómicos un mal contemporáneo.

En resumen, el universalismo y el localismo son ideologías, estereotipos o emblemas que Machado usa como conceptos prefabricados con fines satíricos. Toma la parafernalia de la retórica y del humanismo (el principal ejemplo de universalismo) y hace un uso inadecuado, en absoluto universal, de ellos, cargándolos con todos los tics de clase y de especificación histórica. Una inversión simétrica supone el deseo patriótico de liberar el tema local de las restricciones de lo que se supone que es una cultura elevada *extranjera*. A este respecto, la insignificancia y el aislamiento dan al propósito altisonante una dimensión cómica de relevancia contemporánea. Las inversiones, que dicen más de lo que aparentan, componen un material específico con importancia histórica por derecho propio. Depositario de los modos en los que la cultura europea se ha transformado en la periferia, este material plantea problemas nuevos y difíciles, de tensiones de clase e inserción internacional, de los que la oposición entre localismo y universalismo ofrece una expresión típicamente distorsionada.

Aquí el proceso en juego subyacente es la formación de nuestra nacionalidad en condiciones heredadas de la colonización; una nacionalidad ine-

vitiblemente «desmarcada», si el marco deben proporcionarlo las autoidealizaciones de la Europa avanzada. Traduciendo los términos a sus consecuencias, «local» significa falta de mediaciones, el disonante abismo entre una vida diaria semicolonial y las normas del mundo contemporáneo; mientras que «universal» significa lo consagrado y lo obligatorio, lo que se supone que es ejemplar pero se convierte en quimera o absurdo cuando se aplica tal cual a las circunstancias locales que escapan a estas normas. Al desarrollar una forma de escribir en la que dos registros opuestos coexisten a la clara luz de la ironía, de modos incongruentes y complementarios, a menudo degenerando en sus opuestos, Machado creó un equivalente estilístico de esta constelación histórica y lo puso en movimiento, para revelar sus momentos de potente verdad. Lo universal es falso, y lo local pertenecería a lo universal si no lo mantuviéramos aislado y aparte de él, un grado por debajo.

Mientras que otros escritores buscaban el color local en regiones y clases apenas tocadas por el progreso, Machado lo buscaba entre nuestras clases más civilizadas o universales, las que vivían en la corte. El residente de Río que cultiva a Livio y se burla de sus compatriotas menos favorecidos, pero en el fondo se duele del destino de éstos en los márgenes del mundo, no es menos pintoresco que Martinha. Pero no puede decirse que sea una figura meramente local, porque sus resentimientos derivan claramente de la historia contemporánea en su sentido más amplio, cuyas desigualdades y humillaciones internacionales no sólo conciernen a Brasil, sino que de distintos modos se extienden a todo el mundo¹⁸. Por sus decisivas invenciones formales —entre las que sobresalen la desuniversalización del narrador cosmopolita, visto a la luz del privilegio de clase—, Machado libera su material local. Bajo las maniobras retóricas, lógicas y estéticas del escritor, y dándoles vida, hay una lucha entre clases y naciones, niveles de acumulación cultural desiguales, campos de batalla artísticos y críticos.

El referente remoto que, si tenemos razón, valida o descalifica la composición artística es el orden mundial desequilibrado y rebatido del que Brasil forma parte. La última palabra no pertenece a la nación ni a la cultura hegemónica internacional, sino al problemático presente que las atraviesa y las contradice. Éste es, entre otras cosas, una fábrica de represiones, que reconoce sólo lo que está consagrado por la elite, o se le parece, y descarta como olvidadas las ex colonias que no encajan en el patrón. Fue esta misma falta de equilibrio, constantemente renovada, la que imbuó en los escritores la angustia en la que se expresa la condición periférica. ¿Tiene el espíritu valor sólo en la medida en que se relacione, con las dislocaciones que sea, con los modelos europeos? ¿O vive por su fidelidad a esos modos particulares, a menudo indecentes y bochornosos, y admitamos que inaceptables, pero nuevos y adecuados para el país en formación?

¹⁸ Se puede hallar un examen de este tipo de resentimiento a escala planetaria en Paulo Arantes, *Ressentimento da dialética*, Río de Janeiro, 1996.

Machado de Assis, reacio a cualquier tipo de tendenciosidad, no sólo se negaba a tomar partido por uno u otro lado, sino que prefirió acentuar los contrastes entre ellos, convirtiéndolos a ellos y a su interrelación en normas de una prosa que oscilaría entre Roma y el Otro Lado del Mundo. Más compleja y problemática de lo que normalmente se reconoce, su prosa convertía un caos de elementos incompatibles en norma. Casó una abundante y original investigación sobre las relaciones sociales brasileñas con el uso de un bagaje grecorromano-humanista-ilustrado-científico (en otras palabras, universalista). Por supuesto, las diversas combinaciones de lo local y lo universal, lo contingente y lo clásico, lo nacional y lo extranjero, lo desconocido y lo consagrado, la ex colonia y la metrópoli, no eran iguales, aunque a menudo se superponían parcialmente, siendo una expresada en función de la otra, creando un conjunto de sustituciones cuyo alcance iba mucho más allá de ellas. La nota disonante, sin solución a la vista, tenía posibilidades cómicas y una capacidad de representación nacional. Sirve, también, de caricatura del mundo presente, en el que las experiencias locales avergüenzan a la cultura autorizada, y viceversa, en un proceso de desprecio mutuo de gran alcance, que es un verdadero «universal moderno».