



## Machado de Assis: la reinención de la vida y de la literatura

Juracy I. A. Saraiva (Universidade do Vale do Rio dos Sinos)

### 1. Un exponente literario en los trópicos



Machado de Assis, uno de los escritores brasileños más relevantes y, sin duda, el más destacado del siglo XIX, aún no ha recibido, de la comunidad latinoamericana, el reconocimiento que merece por la calidad estética de su obra, a pesar de los numerosos críticos que insisten en legitimarla. La genialidad del escritor brasileño fue recientemente señalada por Harold Bloom, el más renombrado crítico norteamericano de la actualidad, que lo incluyó en lo que denominó un mosaico de un centenar de mentes creativas ejemplares<sup>1</sup>. La importancia de la obra machadiana en el ámbito de la literatura occidental fue, igualmente, enfatizada por Susan Sontag<sup>2</sup>, ensayista y escritora de ficciones americana, que destaca su originalidad y lucidez, y por Alberto Manguel, autor de *Una Historia de la Lectura*<sup>3</sup>, que afirma que Machado de Assis es uno de los más grandes exponentes de la literatura mundial. Ambos críticos señalan que el escritor dejó de ser merecidamente destacado por su nacionalidad brasileña, hecho que no habría ocurrido si hubiera escrito en el ámbito de un sistema literario hegemónico. John Gledson, Jean-Michel Massa, Abel Barros Baptista, críticos de nacionalidad inglesa, francesa y portuguesa respectivamente, también certifican los méritos de la obra machadiana y defienden su emergencia en el escenario internacional, uniéndose a la intelectualidad brasileña para confirmar aquello que ella ya declarara: el escritor brasileño se iguala, por las cualidades artísticas de su producción, a los más expresivos nombres de la literatura occidental.

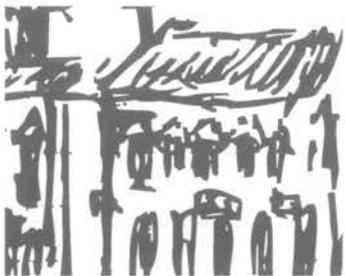
En ese movimiento de valoración se incluye a Carlos Fuentes, que, al situar la obra del escritor brasileño en el contexto de la literatura iberoamericana, afirma: "Machado de Assis es un milagro". Según Fuentes, mientras el deseo de independencia y de afirmación de la identidad nacional habría conducido a los demás novelistas del siglo XIX a negar el pasado para poder afirmar su adhesión a los ideales de la modernidad, Machado de Assis se habría preocupado por recuperar los vínculos con una tradición inaugurada por Cervantes. Al rechazar la adhesión al canon realista, él instala un nuevo paradigma, lo cual lo sitúa como precursor de la actual literatura americana, que privilegia la imaginación y el juego lúdico del lenguaje. Para el autor de *Los años con Laura Díaz*, la obra de Machado de Assis alcanza el estatuto de genialidad porque "está impregnada por una convicción: no existe creación sin tradición que la alimente, así como no existe tradición sin creación que la renueve"<sup>4</sup>. Fuentes reafirma el posicionamiento de otros críticos, entre los cuales se sitúa Regina Zilberman, para quien "el conocimiento de la literatura del pasado"<sup>5</sup> posibilitó a Machado de Assis el dominio de sus paradigmas, en tanto que su trasgresión lo llevó a instalar una nueva concepción paradigmática.

La reinención del pasado literario es, sin duda, asumida por Machado de Assis, que expresa ese principio estético tanto en manifestaciones críticas como en el proceso mismo de producción de sus obras. En aquellas, defiende la necesidad del escritor de buscar modelos que consoliden las leyes del gusto y del arte, al mismo tiempo en que repudia la copia servil. En éstas, demuestra que su quehacer literario resulta de un ejercicio crítico-evaluador, que incluye el diálogo con otros textos, a fin de producir la convergencia entre lo antiguo y lo nuevo, entre el pasado y el presente.

La preocupación del escritor en recuperar obras que lo vinculan a la tradición literaria es evidente en la totalidad de su producción. La afirmación puede ser comprobada con el diálogo que *Memorias Póstumas de Brás Cubas* y *Don Casmurro* establecen con otros textos de la literatura universal. Ambas novelas forman parte del género autobiográfico y se vinculan por sus semejanzas en el plano de la composición, así como por introducir en el acto de la escritura la filiación con textos que las precedieron, los cuales pasan a ser constituyentes de su significación.

## 2. *Memorias Póstumas de Brás Cubas*: una metabiografía

Con *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis da inicio a la producción de novelas centradas en la representación dramática del narrador. Fue publicado inicialmente en capítulos, en la *Revista Brasileira*, a partir de marzo de 1880, y lanzado en volumen al año siguiente. Las características innovadoras de la novela constituyen un hito en la literatura brasileña y en la propia producción del autor, aunque Machado ya hubiera



presentado, en obras anteriores, los trazos que determinarían la originalidad de las memorias expuestas por un narrador difunto.

Precedido por una dedicatoria diagramada en forma de epitafio, a la cual sigue un prólogo dirigido al lector y ciento sesenta capítulos, la novela presenta la vida de Brás Cubas, cuyos episodios se extienden desde el nacimiento, en 1805, hasta la muerte, en 1869. La rebeldía de “niño diablo” (*M.P.B.C.*- p. 526) y la condescendencia de los adultos son los trazos que marcan la infancia de Brás Cubas; en la adolescencia, se destaca la pasión por Marcela, una prostituta. Obligado por el padre, que desea apartarlo de la explotación pecuniaria a la que se ve sometido por Marcela, Brás Cubas va a Lisboa, donde alcanza el grado de bachiller, “después de los años de la ley” (*M.P.B.C.*- p. 542).

Luego de peregrinar por Europa, Brás Cubas vuelve al Brasil, atendiendo a las súplicas de su progenitor, a tiempo para asistir a la agonía de la madre. La perturbación provocada por la muerte lo lleva a refugiarse en Tijuca, donde el padre, que quiere verlo brillar, lo seduce con dos proyectos interrelacionados: la cámara de diputados y el matrimonio con Virgilia, hija del consejero Dutra. Ambos intentos fracasan, pues Virgilia se casa con Lobo Neves, que es elegido diputado. La decepción provoca la muerte del viejo Cubas; la distribución de la herencia causa una fricción entre Brás, la hermana Sabina y el cuñado Cotrim. Después del reencuentro en un baile, Brás Cubas y Virgilia se convierten en amantes y pasan a vivir su idilio en una casita de Gamboa. Para guardar las apariencias, entregan la casa a los cuidados de Doña Plácida, una señora amiga de Virgilia.

Por este tiempo, Quincas Borba expone a Brás Cubas la doctrina del Humanismo, y Lobo Neves es nombrado presidente de una provincia del norte. La separación de Virgilia acaba con la aventura amorosa, y el interés de Brás Cubas se concentra en Ña-loló, sobrina de Cotrim. Pero nuevamente se frustra su pretensión de casarse, ya que Ña-loló muere, víctima de fiebre amarilla.

A los cincuenta años, elegido diputado, Brás Cubas ve nuevamente a Virgilia y sueña con el cargo de ministro de estado. Para superar el fracaso de esa ambición no realizada, Brás Cubas funda un periódico de oposición, que también fracasa. El “amor de la gloria” y la “sed por ser nombrado” (*M.P.B.C.* - p. 515) lo llevaron a inventar un emplasto para curar la melancolía de los hombres. Dominado por esa idea, Brás Cubas adolece y, en el lecho de muerte, recibe la visita de Virgilia. Después de un delirio en el que revive alegóricamente la condición humana, Brás Cubas muere, pasando a contar su vida “post mortem”.

El narrador Brás Cubas o, mejor, el difunto-autor, se presenta como el responsable de la propia historia y, además, como el agente productor, que se refleja en el proceso de elaboración de esa misma historia. Esa doble faceta de la narración está marcada, sobre todo, por el distanciamiento de la voz frente a los acontecimientos, lo cual resulta debido a que el narrador es



alguien que relata después de haber muerto, y, además, por la ironía con la que los hechos son revisados.

A medida que va narrando, Brás Cubas demuestra que vivir es componer, en "cada estación de la vida, una edición que corrige la anterior, y que será corregida también, hasta la edición definitiva, que el editor da gratis a los gusanos" (*M.P.B.C.* - p. 549). Como vivir significa, para Brás Cubas, lo mismo que redactar ediciones, continuamente revisadas y corregidas, no se distinguen, según su punto de vista, la vida y la escritura. Por eso, tanto la una como la otra deben ser interpretadas a través del acto de lectura, que exige un ejercicio de interpretación y de evaluación.

Al integrar, en el mismo círculo, el "vivir-escribir-leer", el narrador borra las fronteras entre el espacio restringido a la vida y a los libros, pues su actividad crítica se alimenta de la comprensión de esos últimos. Así, el narrador realiza la interpretación de su vida junto con la interpretación de libros, lo que transforma las *Memorias Póstumas* en un entrecruzamiento de textos. Eso ocurre porque, siendo autor, Brás Cubas es también lector, no apenas de su vida, sino también de otros textos, mediante los cuales entreve, comprende y redimensiona la propia existencia.

De ese procedimiento, resulta la ampliación del alcance del discurso y el fortalecimiento de la actividad crítica del narrador, para quien la literatura es uno de los temas del libro que él mismo produce. Por tanto, como la redacción de las memorias proviene de un acto de interpretación, que incluye las sucesivas ediciones de la biografía de Brás Cubas y los múltiples textos que la explican, el lector debe reconstituir las referencias transtextuales como datos que componen la metabiografía, en otras palabras, la revisión de la vida de su autor y la reflexión sobre la literatura.

Desafiado a recuperar las relaciones con otros textos y de atribuirles una función significativa en *Memorias Póstumas*, el lector se enfrenta con lo heteróclito y lo poco común: sátiras, tragedias, comedias, el mundo mítico de la antigüedad greco-romana, la magia de las narrativas de cuño oral, el universo bíblico, ideas filosóficas, dichos populares se integran a la narrativa bajo la forma de alusiones, citas, parodias, pastiches, cambios<sup>7</sup>. La selección de los textos y el trato que se les dispensa tornan explícito el doble procedimiento evaluador del narrador, que, al proceder hacia sus lecturas, se orienta, simultáneamente, hacia su vida y hacia la literatura, una vez que ésta es el marco en el que se insertan la vida y la narración.. Perseguir el fraccionamiento de la narrativa en sus innumerables bifurcaciones permite al lector comprender, por tanto, la metabiografía del autor-difunto, y aquilatar así sus posiciones frente a la literatura; esto se puede constatar por el análisis de los procedimientos de la intertextualidad.

En relación con la comedia de Shakespeare, *Como gustéis*, expone la artificialidad de los sentimientos del protagonista ante la muerte de la madre y la evaluación negativa que el narrador realiza de los estereotipos románticos. Refugiado en Tijuca, Brás Cubas se rinde a la hipocondría y encuentra la manifestación de su estado de espíritu expresada en las palabras



de Jacques, el melancólico personaje de la comedia. Él alimenta su tristeza con el libro de Shakespeare y allí se reencuentra a sí mismo en el papel de misántropo, consumido por un sentimiento que es recibido con racional placer. En la narración, clichés del Romanticismo la soledad, el placer del sufrimiento, el panteísmo son refrendados por el narrador que describe el escenario recurriendo a estereotipos estilísticos de ese período literario. El comportamiento del protagonista, marcadamente escénico, y la imitación lúdica del estilo romántico evidencian la postura crítica del narrador que denuncia la falsedad de los sentimientos y la artificialidad de los recursos del estilo cuando son explorados hasta lo último, aunque finja acogerlos.

La rememoración de un verso de Virgilio viene a resolver la situación dilemática del protagonista cuando el padre va a encontrarlo en Tijuca. En esa oportunidad, él asume, por un lado, el papel del hipocondríaco solitario y, por otro, se deja seducir por las sugerencias del padre que incluyen “una esposa hermosa y una posición política” (*M.P.B.C.* p.548). Como Dido, que se dejara maravillar por los hechos heroicos narrados por Eneas, Brás Cubas se deja seducir por las palabras del padre y escribe, mecánicamente, el verso “arma virumque cano” (*M.P.B.C.* p.548). El vacío de la página se transforma en espacio lúdico, y el verso de Virgilio repetido, nuevamente diagramado y fraccionado, en que el término “venir” gana relevancia, conduce a Brás Cubas a un proceso de identificación con el héroe troyano al mismo tiempo que, poéticamente, anticipa el nombre de su amante, Virgilia. Entretanto, mientras el protagonista compara sus glorias futuras con las de Eneas, el autor-difunto introduce el “ethos” irónico en la rememoración y revela en qué grado las esperanzas habían sido infundadas, pues aprehende la vida después de haber sido concluida, a partir de un conocimiento profundo, ya no superficial, de la literatura.

La familiaridad del narrador con la literatura y la opción por un modo de decir a través de sugerencias exigen que el lector descifre, continuamente, las menciones a otros textos, como se observa en el en el presentimiento del comportamiento adúltero de Brás Cubas y Virgilia: el delirio de la relación amorosa es ratificado por el paralelo con el de Paolo y Francesca, los amantes florentinos de la *Divina Comedia*; la comprensión de la alusión proporciona al lector el conocimiento de un dato biográfico solamente más tarde esclarecido por el narrador. A esa invocación intertextual, se agrega una infinidad de menciones, directas o indirectas, a obras de la cultura occidental, entre las cuales se citan, a título de ilustración, las siguientes: *Las mil y una noches*, *Prometeo*, de Esquilo, *El Tartufo* de Molière, *Cándido* de Voltaire, *Hamlet* y *Otelo* de Shakespeare, los *Hechos de los Apóstoles* y los *Pensamientos* de Pascal. En ese calidoscopio de remisiones, merecen destacarse los comentarios del narrador al respecto de *La vida y las opiniones del Caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne y *Viaje alrededor de mi cuarto* de Xavier de Maistre, obras con las cuales las *Memorias* establecen una convergencia formal.



La abundancia de las remisiones y el tratamiento variado bajo el cual ellas son integradas al discurso ayudan a enfatizar la naturaleza múltiple y discontinua del relato del autor-difunto, característica que es acentuada por la ruptura de la secuencia diegética y por la falta de respeto a los parámetros de la temporalidad. Entretanto, a pesar de la aparente ausencia de conexión entre las remisiones textuales, es posible identificar dos procesos que las vinculan entre sí: por un lado, el narrador procede a la asimilación de textos cuya perspectiva desnuda al hombre y sus instituciones a través de la risa; por otro lado, él acoge, con el propósito de alterarlos, textos que reproducen una visión trágica o seria del mundo. La perspectiva irónica con que evalúa la vida y la literatura le permite congregar a los contrarios, instalando, en lo cómico, efectos abstraídos de lo trágico, y en éste, efectos suscitados por aquel. Al anular la propensión única, el narrador confirma el carácter dual y heterogéneo de las *Memorias Póstumas*, instauradas por un discurso ambivalente, que excluye la univocalidad semántica y la unitextualidad estructural.

El lector es, por tanto, desafiado a compartir la ejecución de la narrativa que asume la forma de un juego del cual él es la pareja, pero donde las reglas parecen ignorar cualquier sistematización. No obstante, la aparente ausencia de método al narrar es, en verdad, el propio método, conclusión que se sustenta por la remisión de Brás Cubas, en el prólogo, a la obra de Sterne y a la de Xavier de Maistre: entre *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, *La vida y las opiniones del Caballero Tristram Shandy* y *Viaje alrededor de mi cuarto* existen semejanzas formales y temáticas, pero la analogía sustenta, sobre todo, una relación arquitectural, esto es, la adhesión al género de la novela polifónica. De esa forma, el pluralismo de lenguajes, la múltiple convergencia de textos, la conjunción de lo serio y de lo cómico, y la ambivalencia semántica entrelazan el relato *post mortem* no apenas a las obras cuya semejanza el narrador declara, sino a todas aquellas que constituyen la tradición de la polifonía. Excluyendo el monólogo épico, Machado de Assis concibe un narrador cuya conciencia crítica transforma el relato de la vida en un metatexto, es decir, en un comentario sobre la literatura o en una metabiografía.

### 3. *Don Casmurro*: la reforma dramática de *Otelo*

Marzo de 1900 registra la aparición, en Río de Janeiro, de *Don Casmurro*, cuya edición está datada el año anterior. Aunque algunos capítulos iniciales hubieran sido publicados en la prensa bajo el título de "Un agregado", la obra se presentaría en volumen sin que la antecediera la edición fragmentada en los periódicos. A lo inusitado de la publicación no seguirían, sin embargo, sorpresas en cuanto al aspecto formal, visto que el experimentalismo estético, colocado en evidencia en las *Memorias*



*Póstumas de Brás Cubas*, encontraría en esta obra una modalidad peculiar de realización.

En síntesis, la narrativa en *Don Casmurro* se constituye de un preámbulo los dos capítulos iniciales-, en el que el yo-enunciativo explica el título y los motivos que lo llevan a escribir el libro; y tres secuencias centrales de acontecimientos, cuya inter-relación constituye la totalidad de la novela.

La primera secuencia abarca la infancia y parte de la adolescencia de Bento Santiago. El círculo familiar, la promesa de Doña Gloria de dedicar el hijo al sacerdocio, el descubrimiento de Bento de su compromiso amoroso con Capitú, la conspiración de los enamorados para evitar el cumplimiento de la promesa y, finalmente, las despedidas que anteceden la ida al seminario son los principales hechos de la vida del protagonista hasta los dieciséis años; hechos que se sitúan preferentemente en el espacio comprendido por la casa materna y por la casa de Capitú, en la calle de Mata-Cavalos.

La segunda secuencia incluye las impresiones del seminario y el perfil de los seminaristas, entre ellos el de Escobar. Los celos de Capitú y el deseo de ver a la madre muerta, para poder librarse del estigma de la ordenación, forman parte de los conflictos vividos por Bento Santiago en esa etapa de la adolescencia. Escobar encuentra la alternativa para librar a Bento del compromiso eclesiástico, al sugerir su substitución por otro seminarista, cuyos estudios serían pagados por Doña Gloria. La conclusión del curso de Bachiller en Derecho, realizado en Sao Paulo; el retorno de Bento al seno familiar; y el matrimonio de Escobar y Sancha cierran el ciclo de episodios de esta fase de la vida del protagonista.

El capítulo CI abre la tercera secuencia, centrada en las relaciones conyugales entre Bento y Capitú. Después del matrimonio, pasan a residir en la Gloria, en tanto que Sancha y Escobar moran en Andaraí. Ambas parejas son felices y estrechan continuamente su amistad. Bento y Capitú, sin embargo, sienten la falta de un hijo. Dos años después del matrimonio, nace un niño, a quien dan el nombre de Ezequiel. Los celos son la única circunstancia que perturba la felicidad de la pareja, pues, al percibir en Ezequiel el hábito de imitar a los otros, Bento identifica en él semejanzas con Escobar. Este, que se mudó para Flamengo, muere ahogado. La mirada fija de Capitú sobre el cadáver da a Bento la certeza de que entre el amigo y la esposa se estableció una relación de adulterio.

La prueba de ese hecho la encuentra en la semejanza entre Ezequiel y Escobar. Bento se separa de la mujer y del hijo dejándolos en Suiza; se libra, así, del libelo acusatorio contra Capitú y se protege de las miradas de la opinión, capaces de descubrir la injuria. Después de la muerte de Capitú, Ezequiel retorna al Brasil y, al verlo, Bento juzga que tiene delante de sí al antiguo colega de seminario. Ezequiel viaja a Egipto para realizar estudios arqueológicos, luego de lo cual muere en Jerusalén.



En *Don Casmurro*, tal como en las *Memorias Póstumas*, se afirma el carácter autobiográfico del texto: a través de su discurso, el narrador intenta reconstruir su vida para esclarecer las circunstancias en que se encuentra y para justificar decisiones del pasado. La motivación que lleva a Don Casmurro a narrar su vida el hecho de considerarse víctima de una traición adúltera- instala la hipótesis del engaño, lo que logra que el lector se sitúe delante de un narrador que no merece confianza, pero que lo involucra a través del tono elegíaco de su rememoración. Por tanto, el discurso memorístico organiza, también aquí, una narrativa fracturada y elíptica, que obliga al lector a proceder a una tarea de desciframiento.

En esta novela, el narrador autobiográfico desarrolla, igualmente, la metáfora que integra la vida a otros universos sígnicos, estableciendo equivalencias entre la ópera, los individuos y los libros. El denominador común entre la vida y el arte reside en el hecho de contribuir con enigmas que deben desvendados, o textos a cuya lectura es preciso proceder. Narrador y lector asumen, así, comportamientos equivalentes, en la medida que ambos desarrollan un ejercicio de exégesis: uno, interpretando la vida; el otro, la narrativa que la reconstituye.

El análisis de las declaraciones del narrador sobre el proceso de composición de sus memorias demuestra que, en *Don Casmurro*, el plan de la ejecución formal diverge de aquel ideado para las *Memorias Póstumas*. No obstante, para que el lector pueda desempeñar la actividad hermenéutica que formaliza la narrativa, también debe perseguir el plan que orientó su ejecución y cuyo trazado el narrador sugiere en el epílogo: *Don Casmurro* es una narrativa circular que se compone a través de un movimiento de desdoblamiento internos y de la opción por un proceso de mimetismo. Por consiguiente, mientras Brás Cubas revela la faz multifacetada de su texto, el narrador Don Casmurro compone un juego de espejos en el cual los segmentos se proyectan unos a los otros, y en el cual la autobiografía se afirma como reflejo de otro discurso.

La amplitud significativa de este proceso de especularización se evidencia en las situaciones equivalentes, que van constituyendo los diferentes episodios, y en el establecimiento de convergencias entre *Don Casmurro* y *Otelo* de Shakespeare. Eso se torna perceptible por la dualidad que caracteriza la enunciación, en la que el protagonista se distingue del narrador: en el plano de lo vivido, Bento Santiago se confunde con Otelo; en el plano de la producción memorística, Don Casmurro lee simultáneamente su vida y la pieza trágica.

El doble ejercicio de interpretación reproduce la técnica ejercida por Machado de Assis en *Memorias Póstumas*; pero, aquí, la relevancia de la relación intertextual coloca en segundo plano las numerosas referencias a otros textos, aunque ellas también estén presentes. Al componer el relato autobiográfico y filtrar, a través de la experiencia subjetiva del narrador, la vida pasada y el drama de Shakespeare, Machado de Assis establece semejanzas con el hipotexto, aunque apunte, igualmente, a su deformación.



Varios aspectos sugieren la similitud entre la narrativa y el drama: el tema de los celos y del adulterio; el paralelo que la caracterización de los personajes Otelo y Bento Santiago suscita, ambos víctimas del sentimiento de inseguridad o de inferioridad y movidas por una fantasía desenfrenada; la equivalencia de situaciones que pueden ser ejemplificadas por la pérdida del pañuelo por Desdémona y por el olvido del refrán de la infancia por parte de Capitú; la reproducción de componentes esenciales del fenómeno trágico, entre ellos, la cosmovisión centrada en el fatalismo y en la existencia de un orden preestablecido, cuya ruptura genera el conflicto; la adopción de elementos estructurales del género trágico, entre los cuales se destaca la importancia conferida al mito como vía de esclarecimiento de la vida y del alma humanas.

Entretanto, las aproximaciones acentúan tanto la transformación a que Machado somete la tragedia de Shakespeare como los elementos específicos del género: el modo dramático es convertido en narración, y las acciones son presentadas bajo la perspectiva del marido que se juzga víctima del adulterio. La centralización en la subjetividad provoca, a la par de cambio de focalización y de vocalización, la trasgresión del flujo cronológico de las acciones, así como consecuencias de orden axiológico: el marido celoso, que narra su propia historia, puede transformar la inocencia en verdadera culpa moral.

El ángulo subjetivo de la evaluación, y la recontextualización de lo trágico en un universo donde, según el narrador, predominan las escenificaciones, determinan la revalorización de su sentido: lo trágico ya no proviene, como en *Otelo*, del desconcierto entre verdad y apariencia, sino de la absoluta imposibilidad de alcanzar la verdad bajo la apariencia, pues aquella no es nada más que el resultado de múltiples interpretaciones. Consecuentemente, la proyección especular, al incidir sobre el drama shakesperiano, muestra una imagen fracturada, lo que produce una coincidencia entre el fraccionamiento con la "reforma dramática" (*D. C.* - p. 883) sugerida por el narrador.

El análisis de los efectos de la refracción entre *Don Casmurro* y *Otelo* permite afirmar que Machado realiza la reforma del género dramático declarada por el narrador en el capítulo LXXII. Aunque la narrativa no se inicie, como el narrador sugiere, con la catástrofe la ruptura definitiva entre Bento Santiago y Capitú-, y tampoco retroceda de ese episodio hasta llegar al enamoramiento de la pareja de adolescentes, "los últimos actos" explican el desenlace del primero. (*D. C.* p. 884). En este, es decir, en el preámbulo, se define la situación realmente trágica del casmurro, el individuo preso a sus circunstancias, que finge acreditar en su propia escenificación. Simultáneamente dramaturgo y actor, Don Casmurro altera la característica principal de la tragedia, la composición dramática y la perspectiva monológica, para colocarse en el centro del espacio ficcional e intentar fijar el contorno de los demás personajes. Entretanto, al caracterizar a los otros actores de ese drama personal, particularmente a Capitú, los trazos que a ella



atribuye funcionan como refracciones que sobre él recaen, o como transparencias de una imagen que a él se ajustan, lo que denuncia su condición de actor. Por tanto, en *Don Casmurro*, el narrador-protagonista vivencia una situación trágica, no por haber sido engañado por la esposa y por el mejor amigo, sino por enredarse en las ficciones que él mismo crea y que denuncian su impostura.

El acto subversivo indica que Machado de Assis recupera el texto de Shakespeare para utilizarlo como base de un nuevo proceso de construcción: el drama trágico de Otelo es la superficie pulida en la que Don Casmurro visualiza su drama particular e íntimo; pero para darle forma a esto, es preciso desestructurar aquello. Luego, las semejanzas permiten enfatizar las diferencias que re-elaboran la tragedia, que procuran situarla en un universo construido sobre la inconsistencia de la interpretación subjetiva. Al garantizar la manifestación de los hechos desde el ángulo subjetivo del narrador, Machado de Assis profundiza el dilema humano del eterno desconcierto entre el ser y el parecer, y agranda el problema de la interpretación.

El carácter paradójicamente imitativo y trasgresor del proceso de producción de *Don Casmurro* equivale a la acción del lector, que debe llenar los vacíos de la arquitectura del texto y enfrentar la tarea de su destrucción para interpretarlo. Respondiendo al reto lanzado por el autor, el lector invierte el recorrido del plan de la ejecución de la narrativa y pasa a compartir el acto, simultáneamente imitativo y trasgresor, que tiene por objeto la tragedia de Otelo. El texto apunta, por consiguiente, a través de la remisión intertextual, hacia la forma de su configuración, que, como artefacto artístico, no solo representa la vida, sino también instituye la reflexión sobre el modo de realizar la representación..

En efecto, *Don Casmurro* reafirma la concepción estética de Machado de Assis, según la cual la obra literaria resulta de actividad crítico-evaluadora, que incluye la relación dialógica entre textos, a fin de producir la convergencia entre lo antiguo y lo nuevo, entre el pasado y el presente. Situándose como intérprete de su tiempo, el escritor se vuelca hacia la tradición literaria y conjuga la interpretación de la vida con la de la literatura

#### 4. Lectura y escritura: un proceso de identificación

Una correlación explícita con el universo de la literatura, identificada en *Memorias Póstumas de Brás Cubas* y en *Don Casmurro*, no es exclusiva de esas obras, ya que es una característica de toda la producción de Machado de Assis. Transformando la praxis literaria en una substitución metonímica de su procedimiento como escritor, Machado de Assis instituye narradores que introducen, en el espacio textual, la remisión a otros textos. A la par de ese trazo común, por el cual se identifican los comportamientos del escritor y de sus narradores, se distingue, también, la concepción que integra la vida



y la literatura como universos sémicos yuxtapuestos y permeables. Si, para los autores ficticios, la interpretación de la vida se hace paralela a la interpretación de los libros, el autor real confirma esa idea, visto que, como praxis interpretativa, sus obras reúnen el comprometimiento con la vida y con la literatura. Las remisiones intertextuales reproducen, así, la actividad crítica del escritor, que se muestra integrado a la dimensión múltiple e ilimitada de la literatura, además que conjuga la adhesión a la tradición literaria a su transformación.

#### Notas:

- <sup>1</sup> Harold Bloom, *Genio. Los cien autores más creativos de la historia de la literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- <sup>2</sup> Susan Sontag, "Susan Sontag se encanta por la literatura de Machado de Assis y la elogia en los E.U.A". *Folha de São Paulo*, São Paulo, Letras, 9 junio de 1990.
- <sup>3</sup> Alberto Manguel, *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- <sup>4</sup> Carlos Fuentes, "O Milagre de Machado de Assis". *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 1 out. 2000, p. 6.
- <sup>5</sup> Regina Zilberman, "Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos con la tradición literaria". *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto: Fund. Eng. Antônio de Almeida, v.1, 1998, p. 179-194, p.194.
- <sup>6</sup> Las indicaciones de página de las obras de Machado de Assis se refieren siempre a J.M. Machado de Assis, *Obra completa*, organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. v. 1.
- <sup>7</sup> La terminología adoptada es la definida por Gérard Genette en *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982.



#### Referencias bibliográficas:

- Machado de Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. v 1.
- Carlos Fuentes. "O Milagre de Machado de Assis". *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 1 out. 2000, p. 6
- Regina Zilberman. "Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literaria". *Veredas Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto: Fund. Eng. Antônio de Almeida, v.1, 1998.

