

El espejo irónico de Machado

Entrevista con John Gledson

Antonio Dimas

–*Usted acaba de publicar, en traducción inglesa, una antología en dos volúmenes de la obra de Machado de Assis, ¿qué hay de nuevo en esta antología?*

–Tres o cuatro cosas. Primero, es una antología mucho más abarcante que las otras, con setenta y cinco cuentos en total, lo que permite ciertas novedades en la elección, además de incluir todos los cuentos más célebres y populares. Permite también una visión del conjunto de los cuentos y apreciar la trayectoria de Machado a lo largo de casi cincuenta años de producción. Segundo, traza ciertas ayudas para el lector, en materia de notas, mapas, etc., que, creo, enriquecen bastante la lectura. Tercero, en materia de novedad absoluta, publicamos tres cuentos que, en su forma completa, no ven la luz desde el día de su primera publicación en el siglo XIX. Dije tres o cuatro novedades y diría que la cuarta es el propio texto de los cuentos, al que hemos dedicado un esfuerzo considerable, volviendo siempre a las primeras ediciones, reflejando así la voluntad del propio Machado. Si bien no llega a ser novedad absoluta, creo que en relación a muchas ediciones, incluso de las más valoradas, ciertamente lo es. Con todo esto, esta antología forma parte de un cambio lento que está en proceso desde hace muchos años en términos de la visión que tenemos del «mayor escritor brasileño». Al verlo como un hombre que funcionaba dentro del ambiente literario, social y político de su tiempo, al resucitar obras llamadas «menores» pero en las que aparece todo su brillo, construimos un Machado más vivo, más comprometido, más indispensable y, sobre todo, más verdadero.

–*¿Existe alguna diferencia en el hecho de que el cuento haya sido publicado en periódico o en revista?*

–Está claro que el periódico no es totalmente determinante, pero es muy importante. Doy un ejemplo: la *Gazeta de Noticias*, tal vez el más importante de los tres órganos en que Machado publicó con regularidad y en el

que publicó la mayoría de los cuentos realmente célebres, como «Teoría del medallón», «El espejo», «La iglesia del diablo», «Singular ocurrencia», «Primas de Sapucaia», «Cuento de escuela», «La causa secreta», etc. La *Gazeta* fue importante en gran medida porque realizó una cierta democratización periodística. Era, de hecho, un diario barato, popular, liberal, vendido a 40 reales el ejemplar, como recuerda Werneck Sodré. Era también inteligente, pero no dogmático. Incentivaba la buena literatura. Era, en fin, el diario más vendido de Rio de Janeiro. Para un autor como Machado, un vehículo como ese era un regalo del cielo. Pero, por otro lado, podemos decir también que él era una persona ideal para el diario. Como cronista y cuentista, Machado publicó en la *Gazeta* a lo largo de casi dos décadas. Era amigo del director, de Ferreira de Araujo, y simpatizaba con su posición política, liberal, pero todavía monárquica. Lo que resulta interesante es que Machado parece haber escogido el momento justo para publicar allí, después de la gran transformación por la que pasó y después de haber publicado las *Memorias póstumas de Brás Cubas* en 1881. Él ya había sido invitado en 1876, pero rehusó alegando exceso de trabajo. Ciertamente esa colaboración fue una simbiosis. Otro caso curioso de sintonía de Machado es la transición entre las dos revistas de mujeres en las que también colaboró mucho: el *Jornal das Famílias*, en el que venía publicando desde 1864, cerró en 1878, y *La estación*, que abrió al comienzo de 1879. Era también una revista de señoras, pero más lujosa y un tanto más osada, lo que convenía a un escritor que, en el pasaje de los cuarenta años, iba a dar el paso más osado de su carrera: las *Memorias póstumas de Brás Cubas*.

O sea, estas relaciones entre empresa y producción literaria, entre vehículo y género, no pueden ser ignoradas. Además, una de las vetas más ricas para investigar, y que felizmente comienza a ser explorada, es exactamente esa. Esto opera en muchos niveles. ¿Quizás sea excesivamente materialista hacer notar que muchos de los cuentos publicados en la *Gazeta* tienen aproximadamente el mismo tamaño, de dos columnas y media? ¿Esas exigencias funcionaban como camisa de fuerza? ¿O incentivaban la concisión y la contundencia de estas obritas? En algunos cuentos, la relación con el diario puede ser muy estrecha, casi tanto como en las crónicas. Por ejemplo, en un cuento célebre, «La serenísima República», Machado satiriza otro diario, *El Globo*, refiriéndose a él como «interesante diario de esta capital». Un diario que era apasionadamente republicano y científicista. Ya el tono irónico denuncia el veneno. Puede que incluso un editorial de ese periódico sea el origen de ese cuento, en el que se hace un paralelo ingenioso entre el mundo social de los animales y de los hombres. Es muy posible que *O Globo* haya inspirado el cuento, incluso a disgusto.

—¿Hay diferencia básica entre la colaboración de Machado en *A Estação* y en la *Gazeta de Notícias*?

—Sí, pero curiosamente no es tan clara. Obviamente, el afecto a los lectores y a las lectoras existía en el diario y en la revista, y eso habría de tener efectos. Pero sería un error pensar que Machado subestimase a sus lectoras. Si no, ¿por qué publicar obras tan osadas como «El alienista», *Casa Vieja* y *Quincas Borba*, en su primera versión, en *A Estação*? Hay ciertos cuentos que parecen haber sido hechos a medida para la revista; son pequeñas historias de una página, como «Tres consecuencias» o «Médico y remedio», que reflejan bien la sociedad mundana de la época: los chicos y las muchachas, las viudas fieles a los maridos muertos, pero que se acaban casando de nuevo, la atracción de la Corte y, dentro de la Corte, la de la Rua do Ouvidor y sus comercios elegantes. Tal vez fuesen demasiado leves para la *Gazeta*. A veces recuerdan un poco el *Jornal das Famílias*, sin embargo siempre resalta, aquí y allí, una frase, una observación cualquiera donde aparece la malicia del autor maduro. Pero en ocasiones, como en el magnífico cuento «Capítulo de los sombreros», de 1883, ese ambiente femenino es la base de una sátira muy abarcante (y muy graciosa), que ciertamente no esquiva a los hombres. Con todo, no se debe imaginar que el asunto de la mujer quedase excluido de la *Gazeta*. «Doña Paula», por ejemplo, o «Una señora», dos de las historias más significativas en este sentido, fueron publicadas en la *Gazeta*.

—¿Por qué tantas viudas en esos cuentos machadianos?

—Una de las grandes dificultades y una de las grandes fascinaciones en Machado, y más particularmente del Machado joven, es entrar en una sociedad tan diferente de la nuestra. Las viudas son bien sintomáticas en este sentido. Es evidente que en esa época, en la que la fiebre amarilla y otras enfermedades hacían tantos estragos, había muchas viudas jóvenes. Puede parecer un simple caso de realismo; pero hay ciertamente otros factores: de uno solo de ellos me di cuenta hace poco, viendo una pieza de Martins Pena, *As desgraças de uma criança*, de 1846, en la que aparece la clásica «viuda alegre», bastante osada en su libertad sexual. ¿Al titular un cuento «Confesiones de una viuda joven», Machado no se aprovecha de esa connotación de la figura? Principalmente, además, ellas eran importantes por otra razón bien cercana: eran más libres.

Tenemos que comprender que el Brasil del siglo pasado era una sociedad muy cerrada, patriarcal, rígida digamos, por lo menos desde el punto de

vista oficial, y para el fabulador resultaba difícil inventar enredos, simplemente porque enredo supone movimiento, mudanza. En ese panorama, las viudas, o viuditas, como las llamó Alencar, que también echó mano de ellas, eran esenciales. Hay dos tipos, y ellas sobreviven bien en el Machado de la segunda fase: la joven que se puede casar de nuevo y que siempre acaba casándose, como la Fidélia de *Memorial de Aires*, su última novela; y la viuda que hereda la posición del hombre poderoso y que pasa a disponer, ella también, de bastante poder: como Valeria, en *Iaiá Garcia* o Nhântônia en *Casa Vieja*, por ejemplo.

Pero ese poder femenino –y esa es otra ventaja de la figura–, nunca es completo, siempre tiene que ser negociado, tiene que tener ayuda masculina, y ahí, literalmente, en el caso de esas dos novelas, surge el enredo. El caso más fascinante de todos es el de D. Glória en *Dom Casmurro*, mujer bellísima y poderosa al mismo tiempo. Pero aquí ya me estoy saliendo de los cuentos...

–¿Al vincular vida personal con transformación de la calidad narrativa, usted no corre el riesgo de restaurar el biografismo como explicación crítica?

–Depende del tipo de vínculo que se quiere establecer. ¿Quién va a decir que vida y obra no tienen vínculos? ¿El hecho de que Machado haya sido pobre y mulato o el de haber sido epiléptico y tartamudo no tiene nada que ver con su perspicacia, su ironía o su genio? Sin duda se puede responder que nacieron muchos mulatos pobres en el siglo pasado, sin que llegasen a ser Machado de Assis. De acuerdo. El riesgo reside no en la relación en sí, sino en la ingenuidad de ciertos críticos que quieren establecer una mucho más estrecha relación entre una cosa y otra: decir, por ejemplo, que la fragmentación narrativa de *Memorias póstumas* se debe a la tartamudez. Ese tipo de ingenuidad ha sido muy común y tiene base en una visión lamentablemente simple de la persona, sea genio o no. Sea dicho de paso, ese tipo de argumento era justamente lo que odiaba Machado y lo que le dio una fuerza extra en sus ataques al materialismo pseudocientífico. ¿Pero no es posible especular que ese odio también tuviese motivaciones personales, además de las intelectuales? Quien era mulato, tartamudo y epiléptico tenía buenas razones para odiar el científicismo del siglo pasado, que disponía de «explicaciones» para esas cosas. Pero, al igual que es un error hacer esas relaciones excesivamente simples, el autobiografismo tiene también sus ingenuidades. Yo diría que la mayor de ellas es el deseo de hacer de la literatura una categoría aparte, deseo muy ligado a las teorías del arte por el

arte, del famoso *L'art pour l'art*. Machado hasta simpatizaba con esa idea. Pero el arte, la literatura ¿no fue también para él un medio de afirmarse socialmente, de subir en la vida? Nada de eso es tan simple. Diría incluso que, en el caso quizás más importante y difícil de todos, el de los cambios en la calidad narrativa entre *Iaiá Garcia* y *Memorias póstumas de Brás Cubas*, se podría pensar en invertir los términos. Esto es, hacer del arte no el fin de una cadena causal, sino uno de ellos. Si no, veamos.

Entre diciembre de 1878 y marzo de 1879, Machado y su esposa, doña Carolina, fueron a Nova Friburgo, en la entonces provincia de Rio, a convalecer. Fue la única vez en su vida que Machado dejó Rio por una temporada. ¿Cuál es la relación entre este hecho y la publicación poco después de su primera gran novela? No se puede negar la simultaneidad de la enfermedad, la estancia en Nova Friburgo y el cambio en lo literario, pero hacer de la enfermedad la causa del libro es absurdo. Un paralelo, también del siglo pasado, puede arrojar una luz inesperada sobre el asunto: el de Charles Darwin. Todos los biógrafos de Darwin, y hay muchos y buenos, tropiezan con un gran problema, que es la enfermedad, incluso las enfermedades, que le afligieron durante años, después de su vuelta de su famoso viaje a América del Sur en el *Beagle*. Hay varias teorías: que se trataba de una misteriosa enfermedad tropical; que tal vez hubiese una explicación psicológica, con raíces en la muerte de su madre cuando tenía nueve años. Pero hay otra teoría que, aunque quizás no explique todo confieso que me atrae. La propia teoría del origen de las especies fue un terremoto intelectual como pocos en la historia de la humanidad. Sabemos que Darwin había elaborado esa teoría ya en la década del 1830, a la vuelta de su viaje, pero que no se atrevió a publicarla hasta que, en 1859, fue forzado a hacerlo por motivos ajenos a su voluntad. No se atrevió por razones archicomprendibles: tenía miedo porque sabía cuál sería la reacción que, de hecho, en 1859 fue mucho más fuerte. ¿No sería ese miedo el que causó la enfermedad y que también le proporcionó algo importantísimo: el pretexto para retirarse del mundo, permitiendo que otros se encargasen de las polémicas que inevitablemente surgirían? Volviendo al principio: ¿es posible que el propio cambio literario, tan arriesgado, pero también tan necesario y hasta inevitable, hubiese causado una crisis en la salud de Machado?

—*La tentación de descubrir y de atribuir significados ocultos a detalles cronológicos u onomásticos ¿no corre el riesgo de fechar a Machado?*

—Ese riesgo sin duda existe y es una pregunta que me hacen con relativa frecuencia. Para responderla tengo que insistir primero en una cosa: esos

significados existen. Quiero decir: descubrí, no inventé. Yo mismo me quedo sorprendido a veces con lo abstruso y escondido de esas referencias que, por ahora, no tienen rigurosamente otra explicación. Un ejemplo rápido: en el capítulo 118 de *Quincas Borba* se menciona a una muchacha de nombre Sonora; se insiste hasta en la extrañeza del nombre. Osaría decir que ese nombre o no tiene explicación o tiene la explicación que le di y que pasa por Río Grande del Sur, por una provincia mexicana de frontera llamada Sonora, por el emperador Maximiliano, por Napoleón III, por Pedro II y por otras cosas. Quien quisiera saber los detalles, búsquelo en mi libro *Machado de Assis: ficción e historia*. De hecho, diría que la hipótesis del nombre no tenga significado mayor es muy improbable: ¿Por qué no llamar a la muchacha María o Isabel?

Lo que quiero decir es que no se puede negar la existencia de esos detalles. ¿Sería mejor ignorarlos, decir que eso es campo para los especialistas? Quizás. Tampoco puedo negar el derecho de cada lector de leer a Machado como quiera. Sólo argumentaría que se pierde, no sólo una parte de la riqueza del texto sino además una parte de la personalidad del autor y de su relación con la sociedad en la cual y para la cual Machado escribía. Citando una vez más la frase de Múcio Leão, Machado «se complacía en ser incomprendido». Y no sólo eso. Su sosiego personal dependía de esa incompreensión. Como Stendhal, Machado escribía en parte para ser leído cincuenta o cien años más tarde. ¡Hasta que tuviéramos la inmensa suerte de leerlo!

Es importante subrayar que la crítica tiene su lugar natural en ese proceso. Tal vez no sea así con todos los autores, pero con Machado ciertamente lo es. Creo un poco falsa esa división entre «especialistas» y «estudiosos» o, peor aún, entre «machadólogos» y la gran masa de lectores. Si la cuestión del adulterio de Capitu —¿lo hubo o no?— es tan discutida es porque la cuestión está planteada por el propio texto y porque fue descubierta —¡y no inventada!— por un crítico literario, en este caso Helen Caldwell. Otro caso: la crítica de Roberto Schwartz, al destacar, entre otras cosas, la importancia de las relaciones en favor de la ficción, sin duda abrió los ojos de muchos lectores, como fue en mi caso, hacia una lectura más rica, más placentera, más iluminadora, de muchos de esos textos. Sólo una reserva: la investigación de estos significados ocultos puede ser peligrosa y tender a disponer de evidencias y argumentos convincentes, incluso desde el punto de vista literario. Tiende a funcionar dentro de los parámetros del texto. No todo sujeto barbado es don Pedro II, aunque Rubião, con seguridad, lo sea.

–Por otro lado, ese comportamiento crítico ¿no parece un esfuerzo en el sentido de salvar a Machado de aquellos que lo acusan de ser indiferente a nuestra historia?

–En rigor, no debería ser necesario ese esfuerzo. Machado nunca fue indiferente a la historia o a la política brasileña. Además, las primeras revelaciones de la crítica en este sentido se remontan a los años 50, cuando Raymundo Magalhaes Jr. demostró que, en la juventud, Machado fue un liberal convicto y activo. La gran dificultad fue siempre la de saber lo que sucedió en la madurez, cuando se hizo gran escritor. Tal vez, subterráneamente, operase aquí de nuevo el prejuicio del arte por el arte: quien hiciese gran arte no podría tener intereses triviales o concretos. Quien demolió, de una vez por todas, esa visión anticuada del autor fue Raymundo Faoro, en su libro *A pirâmide e o trapézio*, de 1976, que documentó con muchos detalles las observaciones agudas de Machado sobre la sociedad y la política, lo que volvió casi imposible cualquier argumento contrario desde entonces.

La crítica más reciente, comenzando ya por *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, de 1977, tiende a comprender mejor el significado de la obra en su relación con la sociedad brasileña. Roberto entra al bies de las relaciones de clase, mostrando la profundidad y la agudeza de las observaciones machadianas sobre favores y clientelismo, agudeza que, sea dicho de paso, también tiene raíces obvias en la biografía de Machado, cuya familia era pobre y dependiente. Mi investigación se fue desarrollando en otro sentido paralelo: en demostrar que, en la madurez, el pensamiento político sobre Brasil continuó y hasta tuvo un papel central en la estructuración de las novelas tenidas por «maduras». Creo que no sería muy exagerado decir que ese pensamiento funciona como una especie de espina dorsal de un proyecto que los envuelve a todos.

Pero eso ya está demostrado, espero, en mis libros. Para mostrar el radicalismo de ese pensamiento, que es uno de sus atractivos y una de las razones por las cuales quedó oculto, voy a tomar un ejemplo de los cuentos, concretamente de «El espejo». Todo el mundo recordará que el personaje central, Jacobina, se queda aislado en casa de su tía, con apenas un espejo y el uniforme de la Guardia Nacional por compañía. Vestido con ese uniforme, Jacobina acaba paseando delante del espejo para convencerse de su propia existencia. Muchos lectores han percibido que aquí hay una alegoría nacional, que ciertamente no contradice al pensamiento filosófico o psicológico del cuento. La frase «el alférez acabó con el hombre» tiene extrañas resonancias. Lo que no fue percibido, que yo sepa, es que Machado debe haber pensado también el cuento en términos nacionales e históricos.

Vea: el espejo, en cuanto objeto, está situado también históricamente. El narrador dice que él llegó a Brasil con la corte de don Juan VI. O sea: en el momento en que Brasil comenzaba a mirarse en el espejo del mundo exterior ¿Qué vio? Vale la pena conocer ese aspecto del pensamiento machadiano en sí mismo, no sólo porque forma parte de la ficción.

–¿Es posible decir que Machado era tan disimulado como su Capitu? ¿O que Capitu tenía razones para disimular?

–Está claro que sí. Machado, desde joven, como su Capitu, tuvo que manipular a las personas de su alrededor, más poderosas y ricas que él, para obtener el éxito que él sabía que le correspondía. En lo que quedó de su biblioteca, hay una *best-seller* olvidado del siglo pasado, del inglés Samuel Smiles, que se llama *Autoayuda o carácter, conducta y perseverancia*, ilustrado con biografías. Es una traducción francesa de 1866, cuando Machado tenía 27 años. Machado leía el francés con más facilidad que el inglés. En el contexto brasileño, el ideal liberal del *self-made man* tenía que pasar por una fuerte adaptación y nadie lo sabía mejor que él. Al mismo tiempo, si alguien tenía perseverancia era él. Un ejemplo biográfico: en 1868 hubo dos acontecimientos políticos centrales de ese siglo. En medio de la guerra del Paraguay, y por razones que tenían que ver con la guerra, Don Pedro impuso un gobierno conservador a una cámara liberal, o, para usar el lenguaje del siglo pasado, cambió de situación. Fue un choque para todo el mundo y muchos de los liberales, desengañados, se hicieron republicanos. ¿Y Machado, que también era liberal y, lo que es peor, comprometido y reconocido como tal? Para él tuvo consecuencias bastante prácticas: funcionario público, casi perdió el empleo. ¿Cómo pudo sobrevivir? Por medio de la literatura, se podría describir ese momento crucial en el que casi desapareció de nuestra vista, volviéndose uno de esos «caiporas» (fadista) que habitan muchos de sus cuentos. Entretanto, otra manera de describir el mismo proceso sería decir que él sobrevivió por medio del sablazo. Machado tenía un amigo que era literato, conservador y ministro. Nada menos que José de Alencar. Quien quiera leer, la prueba está en los *Dispersos* de Machado de Assis, libro organizado por Jean-Michel Massa. Se trata de una carta suya de 1868, publicada en la Imprenta Académica de São Paulo, en la que elogia excesivamente un libro sobre política de Alencar, al mismo tiempo que se humilla a sí mismo. Bastante desvergonzado, como él, sin duda, sabía que tenía que ser. Veinticinco años más tarde, en 1893, Machado publicó una crónica sobre la librería Garnier, en la cual recuerda las conversaciones que mantuvo con Alencar y que trataban «de aquellos negocios de arte y

poesía, de estilo e imaginación, que valen por todas las fatigas de este mundo». Cuando escribió esa crónica, donde queda nítida la idealización del pasado, ¿será que Machado se acordaba de esa carta de fines tan inmediatos? En ocasiones Machado es tan difícil de interpretar como sus propios personajes. Tal vez podríamos preguntarnos: ¿traicionó o no traicionó?

–*El entusiasmo de Machado por la crónica en los años 80 y 90 ¿puede ser una pista en relación a ese gusto disimulado por la historia?*

–Es bueno que usted hable del «entusiasmo» de Machado por la crónica. Cuando yo escribía sobre las novelas de la segunda época, además de resucitar *Casa vieja*, una pequeña obra-prima de 1885, comencé a leer las crónicas de esa misma época, por simple curiosidad. Felizmente, di primero con una serie curiosísima, «Buenos días» que Machado publicó, anónimamente, en la *Gazeta de Notícias*, en la época de la Abolición, entre 1888 y 1889. El anonimato nos trae de vuelta, claro está, el disimulo, pero lo que me llamó más la atención fue la osadía y el desengaño de algunas crónicas: insinuar, en medio de aquella euforia, que la Abolición no iba a cambiar nada en la vida de los ex-esclavos, por ejemplo. Otra cosa: Machado, en esa y en otras crónicas, muestra un gusto disimulado por la historia, sí, pero excepcional. Un ejemplo: él se refiere con relativa frecuencia a figuras y acontecimientos de los tiempos de la Independencia y de la Regencia, por medio de la conexión que tenía con sus tiempos actuales o hasta por el hecho de haber sido olvidados.

¡La memoria político-histórica de Machado era excepcional! Era incluso una de las cosas que lo separaban de sus lectores, una fuente de su ironía y de su sarcasmo. Esas crónicas, que más tarde edité con notas explicativas a pie de página para que fuesen legibles hoy, funcionaron como en otras épocas los cuentos, como el medio más apropiado para lo que él tenía que decir. El entusiasmo por el género venía en parte por la libertad que le otorgaba para hablar de cualquier cosa y hasta de mudar de asunto tres o cuatro veces en un corto espacio. También de las múltiples oportunidades que encontraba para la ironía, para, por ejemplo, cambiar de tema en apariencia pero no en realidad...

–*Retomando su prefacio: «¿Dónde se situó Machado?» ¿Encima del muro, como buen brasileño?*

–Volvemos en cierto sentido a la pregunta que me hice antes: «¿Traicionó o no?» Tengo una cierta tendencia a idealizar a los autores que más me

atraen, y mi instinto sería decir que Machado vivió una vida bastante modélica, dadas sus limitaciones de clase y sus enfermedades. No pidan a un epiléptico que lidere manifestaciones abolicionistas, por ejemplo. ¿Quién va a tirar la primera piedra en el caso de la cara de la Imprenta Académica? Machado fue un funcionario público realmente ejemplar, que yo sepa. Un amigo historiador, Sidney Chalhoub, está investigando su actuación en el Ministerio de Agricultura, en esa época. Se sabe que luchó siempre en el sentido de ampliar el ámbito de la ley de Vientre Libre, por ejemplo.

Pero entiendo que esa pregunta se dirige no tanto al hombre como al escritor, y es en la obra donde las cosas se complican; en gran parte, a causa de su disimulo (de nuevo), de la ironía (de nuevo también), que sabemos tan centrales en casi todas sus obras mayores. ¿Será Machado como dos personajes suyos, en el cuento «Médico y remedio», que «entraron por una tal selva de estilo que se perdieron completamente»? Yo diría, por el contrario, que Machado siempre mantuvo un control sobre sus ambigüedades y nunca dejó de pensar el pasado y el futuro de Brasil, hasta en la última novela, *Memorial de Aires*. Allí, su narrador, el consejero Aires, queda encima de un muro, o por lo menos indiferente, por ejemplo en relación a la Abolición. Pero, justamente, si no me equivoco, el consejero tiene sus limitaciones y su ingenuidad. Lo sofisticado e irónico es, a su vez, ironizado.

Pero no lo justifiquemos todo. Una lectura reciente me hizo, creo, reconocer que en un asunto Machado «traicionó», sí, de modo menos comprensible. Marlyse Meyer, en su libro *As mil faces de un herói-canalha e outros ensaios*, cita una crónica, de «Balas de estalo», de 7 de noviembre de 1883, me parece, en la que Machado ironiza sobre unas fiestas del Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos mofándose de los títulos de sus dignatarios. El asunto es raza, color de piel, cosa que le toca de cerca. Normalmente, él omite ese asunto, finge que no ve, o como máximo alude de pasada. Aquí, parece que apenas deslizó una rosa fácil e impiadosa.

—Además de esta antología, ¿es cierto que usted está preparando otro ensayo sobre la poesía de Machado?

—El ensayo ha sido publicado ahora en un volumen de poesías traducidas por Machado, por iniciativa de Cristina Carletti, que fue quien me invitó a escribir un prefacio. Vale la pena comentar el libro, *Machado de Assis e confrades de versos*, que contiene algunas novedades. Por primera vez se publican, con los originales, todos los poemas que sabemos que Machado tradujo, directamente de un original, sea francés, inglés o italiano. Se ven juntas, por primera vez, la versión que hizo Machado de un poema erudito

y gracioso de Louis Bouilhet, gran amigo de Flaubert y buen poeta, aunque menor, al lado del original. Otro es la «Canción del rostro blanco», poema en verso de Machado, extraído de la prosa de Chateaubriand, especie de versión sórdida del indianismo romántico, y su original en prosa. Hay, además, poemas de Lamartine, de Musset, de Shakespeare, Poe, Dante, La Fontaine...

Al ver detalladamente ese «aspecto menor» de la obra machadiana, fui observando algo curioso, que es el asunto básico del prefacio al libro: noté que Machado traduce mejor, y hasta escoge, preferentemente, poemas con una cualidad que podríamos llamar grotesca. Es el caso de Bouilhet, de La Fontaine, de Poe, incluso en el canto del «Inferno» que elige, que es uno de los menos conocidos y más horripilantes. Son las afinidades electivas del escritor de genio, esencialmente satírico, otra faceta de una tendencia que también existe en las grandes obras, como por ejemplo en el episodio de Eugenia, tan bien analizado por Roberto Schwarz.

Traducción: *J. M.*



Francisco Batet: *El Coyote* (1981)

