

# Las relaciones de poder entre narrador y lector

Estudio acerca de *Don Quijote*, *Viagens na minha terra* y *Memórias póstumas de Brás Cubas*

El objetivo de este trabajo es poner en contacto España, Portugal y Brasil a través de la literatura, tomando como punto de referencia el *Quijote*. Para ello abordaremos dos novelas: *Viagens na minha terra* (1843) de Almeida Garrett y *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, ambas fundamentales para la fundación del género literario en sus respectivos contextos. No señalaremos las relaciones con el *Quijote* por el lado del heroísmo del caballero o de sus locuras o de sus encantos sino considerando la función estética que pone en relación la obra, el narrador y el lector. Sin embargo, antes del abordaje propiamente literario, trataremos de buscar algunos enlaces culturales iberoamericanos que nos acerquen en la historia y en nuestros modos de ser.



«Un problema de cultura, un problema de mentalidad»: así iniciaba António Sérgio su conferencia sobre «O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal», en Coimbra, en 1926<sup>1</sup>. El agudo intelectual se empeñaba en la crítica con el objetivo de reanimar y transformar la mentalidad portuguesa que, desde de su perspectiva, había perdido la vitalidad quinientista y había convertido el «Reino de la Inteligencia» del tiempo de Camões en el «Reino de la Estupidez». Más de tres siglos de retroceso que menoscabaron el espíritu crítico, la investigación científica y la capacidad de entender el universo. Los que un día habían ocupado un lugar destacado en el escenario europeo, a partir del siglo XVII, parecen estar sumergidos en la idea del fracaso. Por lo menos ésta es la visión crítica de António Sérgio que llama la atención sobre el aislamiento cultural portugués como si se hubiera formado una frontera entre Portugal y Europa lo que, en alguna medida, convirtió a los portugueses en los indígenas del viejo continente.

<sup>1</sup> «O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal» in António Sérgio: uma antologia. Selección, introducción y notas de Joel Serrão. Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp. 126-151.

Las razones de esta decadencia son múltiples. Entre otras, António Sérgio encuentra en la Inquisición la gran responsable de la supresión de un pensamiento creador, lo que además ocasionar graves consecuencias de tipo social y económico<sup>2</sup> significó la destrucción de los gérmenes de un «humanismo científico». Sin embargo, la permanencia en una estructura arcaizante, después del futuro promisorio que se abre al final del siglo XV, no puede ser tratada como algo específico de Portugal sino como un problema de toda la Península Ibérica<sup>3</sup> y, consecuentemente, de sus colonias. De esta forma, ciertas críticas formuladas por António Sérgio encuentran eco en algunas de las consideraciones de su contemporáneo Miguel de Unamuno acerca del marasmo español<sup>4</sup>. Las críticas agudas de Unamuno tienen como objetivo hacer un apunte que genere alguna inquietud en este «pantano de agua estancanda» que es como él se refiere a España.

Es posible decir que la crítica exigente de estos pensadores ibéricos se volcaba hacia la recuperación de un tiempo perdido en el cual se desdibujaron los caminos que podrían reconciliar la nación con su propia historia. Se creía que una forma posible de alterar esta situación era asumir una actitud crítica hasta las últimas consecuencias, como respuesta al naufragio en el cual veían sumergida su cultura<sup>5</sup>. Se piensa sobre todo en una transformación de mentalidad, de modo que la cultura pueda recobrar la vitalidad ya experimentada y ajustarse al compás europeo. Por supuesto, la atención de estos pensadores se concentraba en la Península Ibérica y ellos trataban de considerarla de la forma más entrañable, o mejor dicho, desde su *intra*historia; pero en el caso de António Sérgio, por más que reconociese las idiosincrasias de su nación y las examinase críticamente, había, en mayor o menor grado, una referencia europea que, de alguna forma, funcionaba como parámetro. Y si en el caso de que la meta fuera equipararse a las formas de vida mejor logradas del

<sup>2</sup> Véase de António Sérgio, Obras completas. Breve interpretação da história de Portugal. Ed. Crítica de C.B. Chaves, V. M. Godinho, Rui Grácio e Joel Serrão, org. por I. Sá da Costa y A. Abelaira. Lisboa, Livraria Sá Da Costa Editora, s/f.

<sup>3</sup> Véase de Vitorino Magalhães Godinho, «A estrutura social do Antigo Regime» in A estrutura da antiga sociedade portuguesa. Lisboa, Editora Arcadia, s/f.

<sup>4</sup> Véase de Miguel de Unamuno, En torno al casticismo. Madrid, Espasa-Calpe,

<sup>5</sup> Dice António José Saraiva: «Condições variadas têm levado até hoje os portugueses a naufragarem numa ou noutra forma de Sebastianismo, e a desistirem de levar até o fim uma atitude crítica, isto é, uma atitude que dispense todos os D. Sebastões, todos os deuses, todos os gênios - a única atitude indomavelmente humana, de iniciativa. O Português é, como qualquer outro povo, o resultado de uma conjugação de elementos, uma relação, um cruzamento de fios numa rede. O logos, o universal, a inteligibilidade (três maneiras de dizer a mesma coisa) consiste em que esse enredamento se torna compreensível e destrinchável. Se desistimos de o compreender, inventamos um D. Sebastião ou um absoluto, que simplesmente suprime o problema, negando a inteligibilidade das coisas.» («O português e o universalismo»). Para a história da cultura em Portugal. Lisboa, Publicações Europa-América, s/f, p. 12)

mundo occidental, ¿cómo considerar la Península sino como un pueblo descarriado?

Sin duda, uno de los que más se dedicó a combatir consideraciones de este tipo basadas en criterios ajenos a la historia ibérica fue Américo Castro<sup>6</sup>. Para él, criterios europeos tales como la fe en el progreso no sirven para explicar el mundo hispánico, es decir, no se adecuan a su modo de existir tan singular en relación a los demás pueblos de Europa. En otros términos, estos criterios, junto con otros abordajes de la historia, funcionan como abstracciones deshumanizadas que no pueden explicar la Península Ibérica desde dentro porque no consideran la historia «desde la vida de quienes la estaban haciendo»<sup>7</sup>.

Con una preocupación muy semejante y a la vez contemporánea a la de Américo Castro, es posible decir que Gilberto Freyre se dedicó a investigar el alma del pueblo brasileño y, en algún momento de su labor intelectual, se ocupó de lo que hay de hispánico en la cultura brasileña y, simultáneamente, de lo que hay de «transnacional» en la cultura hispánica. Para Freyre, la cultura brasileña es doblemente hispánica aunque en el contexto americano haya sido una excepción con respecto a la formación específicamente española. Con esto se refería a que esta cultura no dejó de recibir el impacto español en los días decisivos de su formación pero, a la vez, lo recibió también desde dentro de la cultura portuguesa, lo que hizo de los brasileños *gente hispánica*<sup>8</sup>. Tenemos —los iberoamericanos— nuestro modo de ser y, en muchos casos, los criterios que son válidos para los demás pueblos europeos y norteamericanos no se adaptan a nuestras realidades.

Para Freyre, algo nos diferencia radicalmente de otras culturas y la base de esta diferencia está en el hecho de que los españoles y los portugueses fueron los únicos europeos que ejercieron influencia sobre otras

<sup>6</sup> «Tales juicios «democéntricos» (que no egocéntricos) denuncian en los pueblos que los sienten y los formulan una conciencia muy firme de su propio valor; mas ofrecen al mismo tiempo un grave obstáculo cuando pretendemos hacer perceptibles las manifiestas valías de un pueblo extravagante en su curso y a primera vista sin valores cotizables en el mercado de los triunfadores». (España en su historia. Barcelona, Ed. Crítica, 1984, 3ª ed. p. 572.)

<sup>7</sup> Américo Castro. De la edad conflictiva. Madrid, Taurus, 1976, 4ª ed., p. 4. Castro subraya la importancia de la convivencia y expansión de las distintas castas (moros, cristianos y judíos) y alude al poder explicativo que esto puede tener para la comprensión de algunos momentos de la historia: «El día que se explique que el en verdad fabuloso imperio hispano-portugués estuvo inspirado por casi un siglo de prédicas y profecías lanzadas por cristianos de casta judaica que frecuentaban el 'aula regia', y que a mediados del siglo XVI la gente hispano-ibérica se encontraba en Flandes y en Chile, en el Brasil y en la India, en Nápoles y en Milán, muchos imaginarios enigmas se pondrán en claro.» (p. LXIII)

<sup>8</sup> Gilberto Freyre. O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed./ Instituto Nacional do Livro, 1975, p. XXXI-XXXII.

regiones no europeas, sin subrayar en el contacto con otros pueblos, la marca de la *europiedad* y la creencia en el *progreso*, actitud que tiene que ver con su forma de concebir el tiempo. Para los iberoamericanos, la noción de tiempo no se remite directamente a la idea de progreso o de un ritmo constantemente progresivo como ocurre en los demás países europeos y, en especial, con los anglosajones, que llegaron al extremo de identificar el tiempo con el dinero. Para nosotros, el tiempo es más bien una fusión de pasado, presente y futuro<sup>9</sup>; o incluso una mezcla del mito, la religión y el folclore pero no implica algo que se encuadre en una visión científica y *progresiva*. Como dice Freyre, para los hispanos, «el tiempo es más existencia que historia» y no sería posible tratar de comprender la cultura hispánica sin tener en cuenta esta relación tan peculiar del hombre con el tiempo. A la luz de este señalamiento, la idea de retraso que habitualmente aparece como característica de nuestra identidad - o a través de una autocrítica o porque nos la atribuyen juicios ajenos, realizados desde fuera -, no se aplica a nuestra cultura y a nuestros quehaceres más o menos trascendentales.



Las reflexiones acerca de nuestro modo de ser iberoamericano tratan de integrarnos y nos revelan que nuestros presupuestos tienen una historia común. Si en el ámbito de la cultura y de nuestra historia, pensadores tales como Américo Castro y Gilberto Freyre proyectaron una visión integradora de nuestra existencia sin pautarse por los viejos y tradicionales criterios de retraso, en otros circuitos de la cultura como en los estudios literarios, estos abordajes integradores son considerablemente escasos. Muchas veces, a lo largo de la historia, la literatura en lengua portuguesa, probablemente preocupada por preservar sus fronteras nacionales, se cerró al mundo peninsular y buscó relaciones capaces de ofrecerle perspectivas de expansión. En el caso de la literatura brasileña, ésta se mantuvo en estrecho contacto con las letras de la metrópolis, antes y después de la independencia política. Pero cuando la mirada brasileña abandonó las tierras lusitanas, por lo general, no se perdió en otros rincones de la Península; cruzó los Pirineos y tuvo preferencia por la capital francesa.

<sup>9</sup> Gilberto Freyre encuentra en el Quijote esta fusión de los tiempos: «O Quixote representaria, da parte de alguns, atitudes de desprezo pelo presente com supervalorizações do passado ou do futuro. Seriam ritmos ou tempos, os seus, opostos aos dominantes pelo seu arcaísmo ou pelo seu messianismo ou pelo seu sebastianismo. O Sancho representaria a tendência do homem comum, aldeão ou campônio, das Espanhas, para viver a vida principalmente - nunca exclusivamente - no presente, quando muito também num misto de futuro e de passado místico [...]» (op. cit. pp. 70-71)

Sin embargo, si bien fue éste fue el procedimiento más corriente, no significa que personajes y obras de la literatura española no hayan ocupado zonas de la imaginación portuguesa y brasileña tanto en la recepción como en la producción de textos, sobre todo cuando la obra que se tiene en cuenta es el *Quijote*, pues ella se sitúa más allá de toda y cualquier frontera nacional.

Si nos atañe establecer algún criterio metodológico para considerar las conexiones de la obra de Cervantes con otras literaturas, es posible encontrar, básicamente, dos parámetros, las *armas* y las *letras*, para servirnos de una metáfora. La relación que desde las *armas* parte de aspectos temáticos e incide sobre las relaciones entre la historia y la ficción. Plantea implícita o explícitamente la idea de un proyecto para la nación que puede situarse tanto en el ámbito rural como en el urbano, con una perspectiva más social o más cultural según el caso. La relación a través de las armas se concentra, por lo tanto, en el enunciado, a través del eje que pone en contacto el texto y el contexto.

Por otro lado, la relación que se establece con el *Quijote* a partir de las *letras*, ya no se centra de forma privilegiada sobre la historia sino que tiene que ver con la forma de contarla y con la tensión que reina en el diálogo explícito o implícito entre el narrador y el lector. El enlace que pone en contacto una obra con otra se sitúa en el eje de la enunciación. En este caso, las conexiones con la obra cervantina son más opacas y están centradas en las similitudes que existen en la perspectiva estética.

Como se sabe, el romanticismo contribuyó enormemente a la difusión del *Quijote* y las nuevas interpretaciones románticas crearon otras vertientes imaginativas. En algunos casos, las reminiscencias del ingenioso caballero, confundido con su niebla idealista, pasaron a establecer vínculos con la historia de modo que sus locuras ya no serían un exclusivo «privilegio» personal sino que representarían algunos de los deseos de un grupo social. Es como si a través de Don Quijote se hubiera dado una recuperación de las raíces caballerescas combinadas con un heroísmo romántico y mesiánico, como ocurre en Portugal, con algunos escritores del siglo XIX<sup>10</sup>.

Sin embargo, en este momento, más que los actos, nos interesan las palabras, es decir, el modo en que el narrador se relaciona con el lector. Aunque el *Quijote* sea entre otras cosas una novela de aventuras —por supuesto frustradas la mayor parte de las veces— la obra concede una enorme atención a su lector y a la práctica de la lectura. Las voces narrativas desdobladas cuidan al lector y lo conducen hacia senderos distintos de modo que la lectura realizada por el lector virtual del *Quijote* nunca

<sup>10</sup> Véase de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no romantismo português*. Lisboa, Estampa, 1994.

será equivalente a las innumerables lecturas de los libros de caballerías que realizó Alonso Quijano.

Aparentemente, *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett y sobre todo *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis no tienen nada que ver con la obra de Cervantes. En estas novelas, ya no se encuentran veleidades heroicas, ni mucho menos idealismos. Los relatos están en primera persona y, especialmente en el caso de *Memórias póstumas*, se trata de una biografía cuya marca fundamental es la ausencia de acciones dignas de nota. Por su parte, en el *Quijote*, en que la mayor parte de las veces el resultado de las aventuras no se corresponde con los proyectos del héroe, se atribuye la causa de tal desencuentro a las fuerzas malignas y «ocultas» que no quieren el éxito del caballero. En contrapartida, sus motivaciones están siempre cargadas de un sentido épico y sus acciones proceden de inspiraciones grandiosas.

La relación que queremos rescatar entre estas tres novelas no está en la cuestión de la originalidad o de la imitación como dice Henri Focillon en *La vie des formes*, sino más bien en el espíritu común que podemos atribuir al recorrido que cada una de ellas siguió, más allá de las respectivas circunstancias temporales<sup>11</sup>. En este momento, los vínculos que estamos buscando con el *Quijote* se centran por lo tanto en el eje de las letras.

En el *Quijote*, el narrador no pierde de vista a su lector. Especialmente en la segunda parte, el narrador juega con la condición del lector: un juego que a la vez descubre y encubre la voz narrativa, al atribuirle credibilidad y simultáneamente señalar el carácter dudoso del *puntual* Cide Hamete y del traductor. De cualquier manera, aunque las intervenciones metalingüísticas del narrador se refieran esencialmente a la cuestión de la política intrínseca de la escritura, es decir, a una tensión que gira alrededor del poder, el lector del *Quijote* no se siente disminuido ante la fuerza de la obra<sup>12</sup>.

El tan citado fragmento inicial del capítulo XLIV de la segunda parte del *Quijote* es quizás la mejor muestra de esta tensión de orden político entre narrador y lector. Se trata, según dice el intérprete, de un momento de desahogo y de quejas «intraducibles» de Cide Hamete Benengeli:

<sup>11</sup> «A une certaine hauteur, il n'est plus question d'originalité ou d'imitation, mais de familles d'esprit qui, par delà du temps, se retrouvent sur la même route.» (Apud Augusto Meyer. Textos críticos. Org. João A. Barbosa. São Paulo, Perspectiva/INL/Fund. Nac. Pró-Memorial/MINC, 1986, p. 235).

<sup>12</sup> Dice Harold Bloom: «Diante da força de Dom Quixote, o leitor jamais se vê diminuído, só aumentado. O mesmo não se pode dizer de muitos momentos da leitura de Dante, Milton ou Jonathan Swift, cujo Tale of a Tub sempre me parece a melhor prosa da língua depois da de Shakespeare, e no entanto não pára de me reprovar.» (O cânone ocidental. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995, p. 129.)

«Dicen que en el próprio original desta historia que se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote y Sancho, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas como fueron la 'del curioso impertinente' y la 'del capitán cautivo', que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de Don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que há dejado de escribir.»

Para el narrador, escribir pasa a ser algo insoportable pues acaba por alejarse de sus propios intereses en función del gusto del supuesto lector. Por medio de su declaración, se sabe que los cambios ocurridos entre la primera y la segunda parte de la obra se debieron al gusto del lector que prefiere la narración en línea recta, sin desvíos fantasiosos e inventivos. Sin tocar las relaciones sutiles que existen entre las historias intercaladas y las andanzas de Don Quijote y Sancho en la primera parte, la intervención de Cide Hamete constituye una declaración de objetivos estéticos<sup>13</sup>. En lugar de la multiplicación de los impulsos imaginativos, el narrador se propone concentrarse en las relaciones entre la acción y los personajes como forma de alcanzar la verdad poética. En otros términos, en lugar de la narrativa deshilvanada de la primera parte, que navega en amplia horizontalidad como el zig-zag de un ebrio, el narrador en la segunda parte, se somete a la disciplina de profundizar verticalmente los movimientos de sus personajes, desplazando las luces que incidían sobre su versatilidad imaginativa hacia la densidad del caballero y su escudero.

<sup>13</sup> Véase de Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías* (Trad. M<sup>º</sup> Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, pp 232-234.).

Los cambios están justificados por las exigencias del lector que prefiere las historias de Don Quijote y Sancho a las de otros personajes, que no se relacionan directamente con ellos. En este caso, el narrador se rinde de mala gana a las preferencias del lector<sup>14</sup> y muestra que, aunque la voz de éste sea silenciosa o por lo menos implícita, el lector tiene movilidad interpretativa en el texto y además, tiene sus poderes, lo que puede engendrar riñas entre narrador y lector a lo largo de la narración. De esta forma, la obra deja vislumbrar que la fuerza imaginativa de una novela no se concentra exclusivamente en la historia, sino que se extiende a la interlocución, es decir, al modo de contarla y de leerla.

En 1843, concediendo gran atención a su lector, Almeida Garrett publica bajo la forma de folletín, *Viagens na minha terra* en la *Revista Universal Lisbonense*, obra que se vería editada como libro en 1846. En el prólogo, sin la menor muestra de modestia, Garrett ya se presenta como escritor altamente calificado en las más diversas áreas de la cultura, heredero de una formación genuinamente humanista y, por lo tanto, familiarizado con los clásicos. En la lista de autores de la literatura universal en la que mantiene libre tránsito, incluye, por supuesto, a Miguel de Cervantes.

La obra de Garrett es una de las responsables de la fundación del género novela y *Viagens na minha terra* es, sin duda, una de las más importantes del romanticismo portugués<sup>15</sup>. Así como el sorprendente caballero y su escudero transitan por los caminos de España, aquí hay un relato centrado en un viaje por las tierras lusitanas. La presencia del *Quijote* como parámetro para la comprensión del mundo ya se anuncia en las primeras páginas cuando el narrador, al considerar la marcha de la civilización, la desdobra en dos direcciones contrarias pero que, paradójicamente, caminan juntas todo el tiempo: la *espiritualista* y la *materialista*, es decir, una línea trazada sobre los pasos de Don Quijote y otra sobre los de Sancho Panza<sup>16</sup>. Además de estas referencias al *Quijote*, que más adelante serán reiteradas con otros ropajes, la novela también recrea

<sup>14</sup> Éste sería un ejemplo de una de las tesis de Wolfgang Iser sobre la recepción: «Na ficção do leitor mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto; daí se pode deduzir que o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores dos textos.» (O ato da leitura - uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 75.)

<sup>15</sup> Véase de María Fernanda de Abreu, Cervantes no Romantismo português y especialmente, «Almeida Garrett: os caminhos de Cervantes - modos de criticar» (Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp.185-239.)

<sup>16</sup> ... «há dois princípios no mundo: o espiritualista que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote; - o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê, e cujas impossíveis aplicações declara todas



una *venta* –la «estalagem de Azambuja»– más o menos al estilo de la venta de Juan Palomeque e introduce una historia interpolada –la de Carlos y Joantina– semejante a las que aparecen en el *Quijote* de 1605. Así como la trayectoria del caballero manchego lo conduce al desengaño, la del Autor de *Viagens* también representa un «documento del desengaño político» con relación a los verdaderos propósitos de los liberales quienes, en las primeras décadas del siglo XIX, tratan de introducir en Portugal, provocando algunos tumultos, la nueva era liberal y burguesa<sup>17</sup>.

*Viagens na minha terra* presenta modulaciones discursivas que se ramifican en distintas formas narrativas. En algunos momentos nos encontramos con relatos de viaje que se asemejan a las crónicas; en otros, aparecen comentarios y reflexiones del narrador acerca de temas variados; en otros, nos encontramos con una novela –la historia de Carlos e Joantina– que relata un episodio de amor. El lenguaje escrito no evita al oral y, dentro de esta mezcla de estilos, lo que más se preserva es la espontaneidad en la expresión. Se trata de una *escritura desatada* o, si se prefiere, como dice el próprio Autor en el «Prólogo» de la edición de 1846, una escritura que se escribe «descuidadamente»<sup>18</sup>. El lector, a su vez, acompaña las reflexiones del narrador quien, a veces más y a veces menos, lo introduce en su discurso. Dice el Autor acerca de su obra:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada.

Vamos pois com paciência, caro leitor; farei por ser breve e ir direito quando eu puder. (*Viagens*, cap. XXXII)

Así, teniendo en cuenta la variedad presente en la novela, es posible encontrar una tensión entre las dos orientaciones: por un lado, se crea una estructura fragmentaria y, por lo tanto, lo que se busca es la escritura

*utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança.*

*Mas, como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas progredindo sempre.*

*E aqui está o que é possível ao progresso humano.*

*E eis aqui a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro.*

*Hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei Sancho.*

*Depois há de vir D. Quixote.»* (*Viagens na minha terra*. Pref. C. F. Moisés. São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 1992, pp 30-31.)

<sup>17</sup> Jacinto do Prado Coelho. «A dialética da história em Garrett» en *A letra e o leitor*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1996, 3ª ed., pp 93-97.

<sup>18</sup> *Sobre el estilo*, ver Jacinto do Prado Coelho, «Garrett prosador» en *A letra e o leitor*, pp 69-97.

discontinua, que se detiene en digresiones variadas sobre los hombres, la vida y, especialmente, sobre el diálogo que se entabla con las expectativas y reacciones del lector ante los destinos del texto; por otro lado, la novela no se deja llevar por la discontinuidad hasta las últimas consecuencias pues, a partir de un determinado momento, el acto de «novelar» predomina y la historia del encuentro y desencuentro de Carlos y Joaquina se sobrepone sin dar mayor espacio a las digresiones.

De todos modos, el Autor tiene siempre presente a su lector —en varios momentos se refiere a su «lectora»— y algunas de sus intervenciones metalingüísticas, muchas veces sarcásticas, desenmascaran la autoridad de la autoría sin dejar de atacar las ilusiones del lector. Así, el narrador nos conduce a los bastidores de la escritura:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.

Trata-se de um romance, de um drama —cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do vivo da natureza, colorir os das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo tato!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. (*Viagens*, cap. V)

Por lo que parece, está en la raíz del género de la novela el enfrentamiento con sus propios procedimientos, de modo que la autoridad del autor, la tensión alrededor del poder y el diálogo entre narrador y lector ponen al descubierto algunas vertientes del proceso de la creación novelesca, lo que pasa a ser elemento configurador de la ficción literaria.

De la misma forma, *Memórias póstumas de Brás Cubas* —novela que se encuentra en los orígenes del género en la literatura brasileña— también pone al descubierto varios de sus procedimientos y Machado de Assis, igualmente, busca los caminos estéticos que involucran al lector en las fibras de la narrativa. Con el narrador/personaje Brás Cubas llegamos a la idea de que el personaje de ficción podía sostenerse a través de movimientos contradictorios y paradójicos, sujeto a una trayectoria desprovista de sentido épico. Por medio de una estructura episódica, Brás Cubas penetra en el cuadro de la vida humana desde variadas perspectivas, eximido de todo compromiso con la sociedad y la vida. No pierde ni gana nada; sin embargo, escribiendo su historia, logra ocuparse por un tiempo y distraerse de la fastidiosa condición de pertenecer a la eternidad. El lector se siente en manos de un narrador cuya actitud roza la locura.

La constitución del narrador/personaje Brás Cubas no presenta dimensiones quijotescas, tampoco comporta ningún rasgo picaresco. La novela parte de un principio absurdo, pues se trata de un narrador ya difunto que cuenta su vida. Sin embargo, esta paradoja inicial, que cae en una total inverosimilitud, poco a poco va adquiriendo un tono plausible gracias al diálogo intenso que se establece entre narrador y lector y que en algunos momentos alcanza cierta intimidad. De todos modos, esto no quiere decir que el lector de *Memórias póstumas* se encuentre en la misma condición que el lector del *Quijote*, quien jamás se siente disminuido. Al contrario, el narrador muchas veces es agrio y el diálogo que establece con el lector puede basarse tanto en la complicidad como en el distanciamiento, manteniendo siempre el tono irónico.

Según Augusto Meyer, a Machado de Assis le faltó en algunos momentos el coraje para cortar o moderar sus digresiones metalingüísticas que, según el crítico, en ciertos casos son excesivas y parecen desconocer el valor que el silencio tiene para el lector<sup>19</sup>. De todos modos, el lector con frecuencia es sorprendido por las incursiones del narrador quien parece adivinar los recorridos más invisibles de sus pensamientos. A medida que avanza la narración, los límites de la ficción se confunden con los de la realidad y el lector de carne y hueso se siente atrapado por la materia narrativa que, en el peor de los casos, puede ser considerada como las divagaciones de un loco.

No hay en la obra alusiones explícitas al *Quijote*; sin embargo se sabe que el libro de Cervantes, junto a *Hamlet*, la *Biblia* y *Prometeo* eran sus obras preferidas. En el caso de Garrett, ocurre algo distinto pues *Viagens na minha terra* será una de las obras que integran la «familia» de *Memorias*, según lo que dice el propio Machado en el «Prólogo» a la cuarta edición:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: 'As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?' Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas /.../ que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: 'Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de un Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.' Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Véase de Augusto Meyer, «O romance machadiano: o homem subterrâneo» en Machado de Assis. Org. Alfredo Bosi, J.C. Garbuglio, M. Curvello, V. Faccioli. São Paulo, Ed. Ática, 1982, pp 357-363.

<sup>20</sup> No trataremos aquí de *Voyage autour de ma chambre (1795)* de Xavier de Maistre ni tampoco de *A Sentimental Journey Through France and Italy (1768)* y *Tristram Shandy*

Si bien en *Memórias póstumas* no hay referencias explícitas a Cervantes, existen sí probables alusiones a un personaje del *Quijote* –la pastora Marcela– cuando Brás Cubas relata sus primeros amores<sup>21</sup>. Sin embargo, las relaciones con el *Quijote* que estamos tratando de rastrear inciden sobre el modo de contar la historia y no exactamente sobre los parentescos «anecdóticos».

En el caso del *Quijote*, vimos que en un momento de extremo descontento, Cide Hamete confiesa que se rindió al gusto del lector. En *Memórias póstumas*, por razones muy similares, el narrador en un determinado momento desea abandonar el libro. El capítulo LXXI, que tiene por título «O senão do livro», está antecedido por el relato de las sospechas públicas sobre la vida adúltera de Brás Cubas y Virgília y la idea de conseguir una casa reservada para los encuentros furtivos de la pareja. A continuación, se interponen dos pequeñas historias, que no tienen relación directa con el adulterio, pero que se refieren al tema del poder y de la locura. De golpe, el narrador interrumpe el relato e introduce los comentarios sobre el libro y sobre la disparidad que encuentra entre sus propios intereses y los del lector:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

Desde la perspectiva de alguien que está condenado a la monotonía de la eternidad, el narrador denuncia el carácter fastidioso de su obra. Esta autocrítica destructiva pone en riesgo la continuidad de la novela; sin embargo, en medio de los desahogos del narrador, surge el villano de la

(1759-67) de Lawrence Sterne que complementan las referencias literarias explícitas de *Memórias póstumas*.

<sup>21</sup> *Sobre las raíces quijotescas de Marcela, véase el estudio de Gilberto Pinheiro Passos, A poética do legado (São Paulo, Annablume, 1996, pp 101-108.). Al presentar a Marcela, Brás Cubas dice: «A que me captivou foi uma dama espanhola, Marcela, a 'linda Marcela', como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madrid, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando elas tinham apenas doze anos.*

*Cosas de España. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código.» (MPBC, Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed., p. 64.)*

historia –el lector– considerado como «el mayor defecto de este libro» debido a su limitada condición de ser temporal. Se establece entonces la discordia entre narrador y lector, que presentan motivaciones contrarias con relación a la forma de concebir la materia narrativa.

El narrador guarda un estilo sinuoso, cuenta la historia sin hilvanar como si estuviera siguiendo el camino zigzagueante de un ebrio. El lector, por el contrario, es obstinado y su carácter está desprovisto de matices. Quiere que se le entregue en manos un relato sin traspies y lleno de sustancia. El narrador juega entonces con el interés anecdótico y la motivación lineal del lector.

La indignación del narrador resulta irónica pues, según dice, no le ofrece al lector el tipo de relato que le interesa. Como sucede en las historias intercaladas del *Quijote*, el narrador dispone del poder y de su designio arbitrario para ir hilvanando la secuencia narrativa, y maneja la expectativa del lector que, en ese momento, se sorprende por haber seguido, con atención, no la historia de los amantes, sino los pasos de un narrador ebrio. Pero, además de ser irónica, esta intervención metalingüística desplaza la concentración del lector de lo que se cuenta hacia la forma de contar y de leer. Es decir, se trata de una intervención con un claro propósito estético, disfrazada de declaración de descontento por parte del narrador con relación al ritmo y a la orientación del relato.

Estas tres novelas, aunque pertenezcan a tiempos distintos, confluyen en el mismo punto, es decir, en la relación de poder establecida por los intereses divergentes entre narrador y lector. A partir de este «enfrentamiento», se desvelan la fragilidad de la ilusión realista, los impases en la composición para alcanzar el equilibrio entre la historia y las digresiones y, por último, se reflexiona sobre el modo de ser de la literatura.

Si nosotros, los iberoamericanos, como decíamos al principio, tenemos una noción del tiempo bastante peculiar, después de este recorrido por tres grandes novelas, podemos retomar y, a la vez, subvertir el verso de Camões, diciendo que si cambian los tiempos, no cambian las voluntades.

**María Augusta da Costa Vieira**