

DOM: LA RELECTURA CINEMATOGRAFICA DE UN CLÁSICO

Ascensión Rivas Hernández
Universidad de Salamanca – España
sisina@usal.es

Literatura: teoría, historia, crítica · vol. 14, n.º 2, jul. - dic. 2012 · 0123-5931 (IMPRESO) · 2256-5450 (EN LÍNEA) · páginas 193-205

A MENUDO, UN GUIÓN CINEMATOGRAFICO ESTÁ basado en una novela. En tal caso, la obra que convierte la historia en imágenes es una forma de interpretación de la escritura artística, es decir, un modo de exégesis sobre el texto literario primitivo, y refleja un modo de entenderlo y de explicarlo. Por eso el cine es una reescritura (García-Abad 2005, 16), y lo es doblemente. En primer lugar, como ya se ha señalado, porque supone una lectura del texto con todo lo que esto conlleva: la selección de lo que se quiere contar, el visionado imaginativo de la historia, la adopción de un punto de vista, etc. Además, hay una segunda forma de reescritura que consiste en transformar todo eso en imágenes.

Adaptar a un clásico no es sencillo. Y lo es mucho menos si se trata de un autor como Machado de Assis, que esquivo la interpretación, por su complejidad, porque perfila con trazo firme los motivos mínimos de cada historia y porque reflexiona con inusitada agudeza sobre el interior del ser humano y sus contradicciones; porque es capaz de mostrar los aspectos más recónditos del individuo y de sus relaciones con los demás, o, como él mismo dice, “o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com curiosidade esterita e aguda que descobre o encoberto”¹

Sin embargo, a pesar de la dificultad en la lectura, los trabajos de Machado han dado origen a creaciones que interpretan las suyas y dialogan con ellas. En los últimos años han surgido varios ejemplos

¹ (Bosi, 369) “lo mínimo y lo escondido. Donde nadie mete la nariz, ahí entra la mía, con curiosidad aguda que descubre lo oculto”.

(Machado 2010, 37-38): la obra *Missa do Galo. Variações sobre o mesmo tema* (1997), en la que distintos autores² recrean el cuento machadiano, “Misa de gallo”; las tres novelas que han reescrito: *Dom Casmurro: Memórias Póstumas de Capitu* (1998), de Domício Proença Filho, *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, y *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana María Machado; el cuento “Carta ao Seixas” (1994), de Antonio Carlos Secchin, o la novela *Brás, Quincas & Cia.* (2002), de Antonio Borges. Además, la escritura de Machado ha inspirado a importantes realizadores cinematográficos. Es el caso de Nelson Pereira dos Santos, que dirigió *Azyllo muito louco* (1970), sobre *El alienista*, y *Missa do Galo* (1982), sobre el relato homónimo; o, de Moacyr Góes, autor de *Dom* (2003), sobre la novela *Dom Casmurro*, publicada en 1899³.

La obra machadiana cuenta la historia de un posible adulterio que se presenta como real, porque está narrada por el marido supuestamente engañado —y probablemente alienado— que está convencido de la infidelidad de su mujer. Bento y Capitu se conocen desde niños y desde entonces están enamorados, pero no pueden casarse porque la madre ofreció al muchacho a la Iglesia antes de concebirlo, y su futuro está marcado por esa promesa. Bento va al seminario, pero con la ayuda de Capitolina consigue burlar la promesa materna y casarse con su enamorada. De este matrimonio nace un hijo que, lejos de ser fuente de alegría para la pareja, se convierte en el detonante de una tragedia que llevaba fraguándose mucho tiempo. Esto sucede porque, enfermo de celos, Bento advierte un extraordinario parecido entre su hijo y Escobar, su mejor amigo, y cree indudable

2 Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon y Osman Lins. Sobre esta obra véase Villarino Pardo (2010, 153-168).

3 Otras versiones cinematográficas de la obra de Machado de Assis son: *Um apólogo*, de Humberto Mauro; *Capitu*, de Paulo César Sarraceni (con guión de Ligia Fagundes Telles y Paulo Emilio Salles Gomes); *O demoninho de olhos pretos*, de Haroldo Marinho Barbosa; *Memórias Póstumas*, de André Klosetz; *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sergio Bianchi; *A cartomante*, de Marcos Farias; *A cartomante*, de Wagner de Assis y Pablo Uranga; *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos; o *Brás Cubas*, de Julio Bressane.

la traición de Capitu. Entonces, enloquecido por los celos, obliga a su mujer y a su hijo a marchar a Suiza, donde ella termina sola sus días, mientras el marido sigue amándola sin remedio.

Sobre esta historia, enmarcada a finales del siglo XIX, Moacyr Góes crea una trama ambientada en el Brasil de hoy, que, lejos de estar pensada en clave de fidelidad mimética, se inspira de forma libre en la obra literaria. Por eso da origen a varias formas de diálogo con el texto machadiano: entre lenguajes —literario y cinematográfico—, entre épocas y entre argumentos, motivos y personajes. Partiendo de su interpretación personal de la novela, Góes ofrece una visión renovada y actual de esta, y demuestra que hay temas —los celos, la infidelidad o la locura— que pueden ser ambientados en épocas diferentes porque son universales.

La lectura en clave contemporánea que hace el director marca las primeras distancias con respecto al texto de Machado. En términos generales, nuestra época tiende a la simplicidad de los argumentos vitales y a la falta de compromiso, y su horizonte de intereses y preocupaciones es de bajo perfil. Por otra parte, el lenguaje cinematográfico llega a un mayor número de receptores que el literario, sobre todo para unas generaciones formadas en la cultura de la imagen que rechazan por principio la obra escrita. De hecho, uno de los objetivos de Góes con esta película, según se revela en el *making off* del DVD, es acercar la obra del autor clásico al público joven de Brasil⁴. Se trata de reivindicar a Machado de Assis, un novelista que pertenece al acervo cultural brasileño, e incluso al canon universal (Bloom), por derecho propio, pero que en épocas de lenidad y blandura necesita ser presentado en un envoltorio más asequible, incluso en su propio país. Sin embargo, la obra de Machado resulta mucho

4 Al principio de la película, hay una escena que recoge esa preocupación de Góes. Hablan Daniela y Miguel, y al aludir a Dom-Bento, cuyo nombre está tomado del personaje machadiano, ella dice que ha leído *Don Casmurro* en la escuela, pero que solo recuerda que el protagonista era un “corno”. Miguel se incomoda, entonces, y hace una crítica a sus compatriotas: ¿cómo es posible —se pregunta— que de la obra más importante de la literatura brasileña solo se recuerde lo anecdótico?

más compleja que la película: presenta situaciones ambiguas, dobles lecturas y equívocos; por no hablar del valor del punto de vista y del narrador no fiable, tan importantes en el texto escrito. A pesar de cierta calidad indiscutible, el filme se queda en lo más externo de la historia y no es capaz de mostrar la complejidad de la novela.

Como la película está ambientada en la época actual, los personajes asumen roles contemporáneos, muy alejados de los originales. Bento/Dom (Bento/Bentinho/Don Casmurro), que era seminarista y abogado en la novela, es ingeniero industrial; Ana/Capitu (Capitu), ama de casa en Machado, es bailarina y actriz⁵; y Miguel (Escobar) es director de una productora⁶. Además, ha desaparecido la figura de la madre, que en la novela era el contrapunto de Capitu, al tratar de organizar la vida de Bento. También está ausente la institución eclesial y todo el contexto religioso, tan importante en la historia machadiana, dada la escasa presencia de la Iglesia en la sociedad contemporánea; y tampoco aparecen otros personajes que servían de contraste a la vigorosa Capitolina (Cosme, José Dias y la prima Justina).

La película, como en otros aspectos, se libera de ingredientes y figuras que complicaban la trama de la novela y se hace más elemental y más básica. En este sentido, el matrimonio amigo de Capitu y Bento ha sido sustituido por las figuras de Miguel y su asistente —Daniela—, a los que solo une el trabajo y cierta amistad cómplice. Al prescindir de la pareja formada por Sancha y Escobar, el filme no solo pierde el paralelismo estructural con la novela, sino también correspondencias de contenido. Esto es importante, porque en el texto escrito se producen interacciones entre los personajes que complican el argumento y lo hacen ambiguo, y que, al haber desaparecido de la película, la simplifican. La amistad entre Escobar y Bento es equivalente a la de Miguel y Dom, pero no sucede lo mismo entre las parejas formadas por Sancha y Bento, por un lado, y Dom y Daniela, por

5 Curiosamente, en la novela de Machado se habla de una posible amante de Escobar, que es actriz o bailarina (255). Ana también es actriz y bailarina, y esta coincidencia, no casual, es un nuevo vínculo entre la novela y la película.

6 El hijo recibe el nombre de Ezequiel en Machado, llega a ser arqueólogo y mantiene un breve encuentro con su padre. En la película se llama Joaquim y solo aparece como niño.

otro. En la obra de Machado hay un momento de vértigo entre los amigos —casados respectivamente con Escobar y Capitu—, insondable y fascinante, que resulta imposible en el filme. En una ocasión, ellos se miran de forma arrebatadora y, en la despedida, como dice el narrador refiriéndose a Sancha, “su mano apretó mucho la mía y se demoró más de lo acostumbrado” (279); esto provoca las dudas de Bento, que niega y afirma el interés de ella, y que, cuando lo afirma, recela de su durabilidad. Al final, domina la ambigüedad inherente al personaje, porque, aunque manifiesta que hay sensaciones fulgurantes “destinadas a morir con la noche y el sueño” (280), concluye:

Hay remordimientos que no nacen de otro pecado ni tienen mayor duración. Me agarré a esta hipótesis que se conciliaba con la mano de Sancha, que yo sentía de memoria dentro de mi mano, caliente y morosa, apretada y apretando[...]. (280)

La ambigua relación entre Sancha y Bento enriquece la trama de la novela, y es una puerta de entrada a la indeterminación. El flirteo, cuyo alcance —incluso cuya existencia— queda en entredicho, complica la trama, y se convierte en clave de lectura del posible adulterio entre Capitu y Escobar. ¿Sucedieron, en realidad, los acontecimientos que cree Bento, o es su paranoia la que le empuja a creer que sí? ¿Se le insinuó Sancha? Esta situación, de haberse dado, ¿es un reflejo estructural sobre la otra supuesta infidelidad? Todo son preguntas, es cierto, pero también es cierto que ese conato de idilio introduce nuevos elementos de interpretación y nuevos principios de confusión en la novela. Por el contrario, la película prescinde conscientemente de todos estos elementos, de manera que es más elemental y simple.

Otro elemento que ha de ser tenido en cuenta está vinculado a que los hechos tienen mayor impacto sobre el espectador cuando se producen entre consanguíneos, amigos o aliados⁷, tal como sucede en la obra escrita. Es decir, la historia causa mayor turbación si

7 Así lo afirma Aristóteles en la *Poética* cuando se refiere al *pathos*, la única parte esencial de la tragedia, la única característica indispensable de las fábulas simples (Aristóteles 2002, 65).

existe la eventualidad de un adulterio entre Sancha y Bento —quizá más real que el hipotético entre Capitu y Escobar—, porque significa la posibilidad de una segunda infidelidad y porque sucedería, de forma cruzada, entre parejas amigas. En la película, obviamente, al haberse prescindido de la relación matrimonial entre Miguel y Daniela, la conmoción sobre la historia no se da.

Otros rasgos de la modernidad del filme son elementos externos que funcionan como signos de la época que se quiere escenificar. Los más llamativos son la presencia de un grupo de rock apenas relevante, la mención de una prueba de ADN para la resolución del caso que tanto envenenó al Bento machadiano y el accidente que inaugura el filme⁸.

El grupo de rock introduce aspectos de actualidad en la película y sirve de base argumental para hacer verosímil la presencia de Ana (Capitu), ya que Miguel busca una actriz-bailarina para hacer un videoclip sobre un tema de la banda. Además, sirve de enlace con la novela de Machado, porque en la canción de ese cortometraje se habla de los “ojos de resaca”, alusión que remite directamente al personaje literario y que es una de las claves de identificación entre este y el fílmico, según se verá más adelante.

La referencia al ADN es una ocasión perdida. A pesar de ser algo llamativo, vinculado a la actualidad, no deja de ser insustancial, y no se utiliza para arriesgar una lectura nueva de la historia. Al final de la película, Dom rehúsa conocer el resultado del análisis, y las últimas escenas, de forma inverosímil, muestran su imagen de padre dedicado y amantísimo, que solo desea no perder también a su hijo, inédita hasta entonces en el filme. El director, en este caso, no se ha atrevido a afrontar la duda machadiana y ha preferido mantener la incertidumbre, aunque sin la ambigüedad que el carioca ha hecho proverbial⁹.

- 8 Además, en la película Ana es una mujer de su época, independiente y liberada, que desea realizarse en su trabajo y no estar subordinada a su marido. Al final, además, es la que abandona la casa familiar por voluntad propia, mientras que Capitu se marcha a Suiza obligada por Bento.
- 9 Dom, en efecto, acepta a Joaquim como hijo suyo y declara que no quiere perderlo como ya ha perdido a Ana. Así, desaparece de la película toda la complejidad de las relaciones entre Bento y Capitu, condenados a vivir separados, a pesar de amarse, por causa de la monomanía de él.

Por último, el accidente tiene, además del interés identificativo de la época contemporánea, cierto valor organizativo, porque su presencia al principio y al final dota a la película de una estructura cerrada y circular. Al aparecer, al inicio, entre los títulos de crédito, el espectador se siente interesado por el percance, y la trama se desarrolla como una explicación de las causas que propiciaron el luctuoso suceso.

En cualquier caso, el filme de Góes se queda en la parte más superficial de la historia, aunque también es verdad que la complejidad de *Don Casmurro* dificulta una adaptación que pudiera mantener intactos los valores y la plurisignificación del texto original. Una de las claves de la novela es la elección del punto de vista. La historia está contada desde la perspectiva de un Bento adulto, conocedor de todo lo sucedido, desengañado porque cree cierta la infidelidad de su mujer y resabiado al reconocer su ingenuidad mientras sucedían los supuestos hechos. Sus pocos años y su amor por Capitu fueron una venda opaca que le impedía ver la realidad, según hace ver al lector. Lo que sucede en realidad, es que se trata de un narrador subjetivo y poco fiable —probablemente un monomaniaco—, y el receptor no debe aceptar su versión sesgada y enfermiza de los acontecimientos. El problema esencial de Bentinho son sus celos patológicos, que le hacen ver la vida de forma distorsionada y desde la paranoia. Todo esto se va comprendiendo a medida que se avanza en la lectura de la obra y se van percibiendo momentos de inestabilidad en el narrador y ciertas alteraciones de la historia. La obsesión de Bento por Capitu y por la idea del engaño es coherente en el texto de Machado, y da cobertura de verosimilitud al comportamiento del personaje y a su perspectiva narrativa.

En la película también aparece la voz en *off* de Bento, que cuenta parte de la historia, la hace progresar y enlaza escenas, pero aquí con menor credibilidad. Desde la altura que le proporciona el conocimiento de toda la historia, ese narrador pronuncia palabras que hacen avanzar el relato, aunque no corroboran su veracidad en el filme. Dom dice, por ejemplo, que Ana hace de él lo que quiere;

pero eso no se ve en el comportamiento de los actores, por lo que la película pierde verosimilitud. Al final, el personaje masculino se lamenta de lo que ha dicho y de lo que ha hecho, y afirma que ha actuado movido por una fuerza ajena que le empuja. El espectador debe creerle sin más, pero las imágenes no le han mostrado esta fuerza ni esta contradicción.

Así, se llega a uno de los asuntos principales de las dos tramas, al motivo que vertebra la historia de principio a fin: los celos. Ya en el seminario, Bento tiene sospechas de Capitu, a la que imagina alegre y divertida mientras él tiene que cumplir la promesa de su madre. Cuando le pregunta a José Dias por ella, este le contesta con ligereza: “—Lo pasa alegremente, como de costumbre; es una tontuela. Así será mientras no tope con algún pisaverde de la vecindad que se case con ella [...]” (194).

Estas palabras mortifican a Bento, que sabe que Capitu es capaz de enamorar a cualquiera. Por eso le cuenta al lector su estremecimiento ante la respuesta de Dias, y su deseo irrefrenable de lanzarse hasta la casa de Padua, “agarrar a Capitu y exigirle que me confesara cuántos, cuántos, cuántos [besos] le había dado ya al pisaverde de la vecindad” (195). En este pensamiento, reproducido por el narrador adulto muchos años después, se evidencian los sentimientos desbocados e irracionales de Bentinho, porque el “pisaverde” no es nadie concreto, y la frase responde a un comentario irreflexivo y algo perverso de José Dias. En su desordenada reflexión, Bento imagina —porque teme— que Capitu quizá se haya apasionado por otro y, lo que es peor, que tal vez le haya dado los besos que deberían ser solo para él. El capítulo en el que se cuenta esta situación, además, señala el tema de los celos desde el título —“Una punta de Yago”—, corroborado por el narrador adulto cuando, dirigiéndose al lector exclama: “Otra idea, no, un sentimiento cruel y desconocido, los puros celos, lector de mis entrañas” (194).

Pero la situación que pone a Bento fuera de sí, presa de una sospecha incontenible y morbosa, se produce cuando percibe la infinita tristeza de Capitu ante el cadáver de Escobar. La narración que

Bentinho hace de la escena, no permite certificar de manera irrefutable ese amor desesperado de su mujer por el amigo de ambos, pero eso no es lo que ve la mirada enfermiza de Bento, que se fija en los ojos de su mujer —a la que ya ha condenado—, los ojos de resaca a los que después se aludirá:

Hubo un momento en que los ojos de Capitu miraron fijamente al difunto, tal como los de la viuda, sin el llanto ni las palabras de ésta, pero grandes y abiertos, como las olas del mar allá fuera, como si quisieran tragarse también al nadador de la mañana. (284)

En la película de Góes hay una situación equivalente a la del velorio, cuando nace Joaquim, y Dom y su amigo esperan fuera de la sala de partos. Entonces, un enfermero le da la enhorabuena a Miguel, provocando los celos del verdadero padre. La escena resulta tosca e inverosímil en exceso, como los alardes del marido suspicaz y del amigo inquieto. El cuadro es arbitrario, y aunque ha sido creado por su paralelismo con la referida escena del libro, revela que en el filme no se han captado los múltiples matices del texto de forma pareja.

Además, en la novela existe una alusión expresa a *Otelo*¹⁰. En el momento álgido de su desvío, cuando está convencido de que Ezequiel se parece a Escobar y que, por lo tanto, no es hijo suyo sino de su mejor amigo, Bento acude a una representación del drama shakesperiano y ve el asombroso paralelismo con su vida. La literatura entonces, como tantas veces en la obra de Machado, ilumina el comportamiento de los personajes, aporta contenido intelectual e introduce el conflicto entre vida y creación artística, lo que complica, si cabe aún más, las relaciones entre los distintos componentes del texto. Nada de esto aparece en la película, en la que los celos de Dom son completamente inverosímiles. Mientras en la novela la

10 Sobre la relación entre *Otelo* y *Don Casmurro*, véase Schwarz (1997, 15) y sobre todo Caldwell (1960), que defiende la inocencia de Capitu.

falta de credibilidad está neutralizada por la distorsión que provoca el punto de vista del narrador autodiegético, subjetivo y paranoico; en el filme, al haber desaparecido esta perspectiva, la historia padece de falta de verosimilitud. No hay nada en el comportamiento de Ana que pueda hacer dudar a Dom, pero el personaje está envenenado por la sospecha, y solo puede ver a través de ella. Por eso aparece como anacrónico y retrógrado. Eso mismo sucede cuando intenta justificar su actitud hacia Ana —su deseo de que no vuelva a trabajar— aludiendo a sus obligaciones de madre.

Por otra parte, resulta significativo observar lo distintos que son los dos personajes femeninos, porque ahí está una de las claves de la diferencia entre la novela y el filme. Capitu es una mujer inteligente que conoce muy bien a las personas y que es capaz de disimular, como sucede en la escena del primer beso: cuando llega su madre ella se comporta como si nada hubiera sucedido (146), mientras Bentinho no puede articular palabra¹¹. También finge ante su padre, y en varias ocasiones exaspera al Bentinho joven, mientras dirige su comportamiento haciendo uso de una potente arma: la ironía. Y aunque es verdad que el narrador resulta muy parcial en sus apreciaciones, también es cierto que en la novela se aportan datos objetivos sobre Capitu —lo que otros opinan sobre ella, por ejemplo—, naturalmente ligados a la actividad del autor implícito¹², que permiten dar credibilidad a su agudeza y perspicacia. La prima Justina dice que es un poco disimulada (126-127); Bento, que es minuciosa, atenta, y “más mujer de lo que yo era hombre” (139-140); José Dias, que tenía ojos “de gitana oblicua y disimulada” (129), y que se divierte mientras Bentinho está en el seminario (194).

11 “El beso de Capitu me cerraba los labios. Una exclamación, un simple artículo, por más que embistieron con fuerza, no lograban romper de dentro. Y todas las palabras se recogieron en el corazón, murmurando: ‘He aquí uno que no hará gran carrera en el mundo, al menos mientras las emociones le dominen...’” (147).

12 Este narrador, indudablemente, quiere mantener la ambigüedad sobre el personaje femenino y sobre el sentido del texto. Por eso también da de ella la imagen de mujer inteligente y capaz.

Si Capitu es capaz de enamorar a un hombre y de hacer dudar a Bento, no sucede lo mismo con la protagonista femenina del filme. Ana no aparece como manipuladora ni como disimulada, ni seduce a Dom con artimañas. Por el contrario, es ella la que, frente al comportamiento impetuoso de su amigo, demanda prudencia y calma; y también es ella quien trata de poner un poco de cordura en la conducta recelosa de Dom y quien le pide, ya al final de la historia, que recapacite y que desista de una actitud que va a producir daños irreparables en su relación. En la película, Dom es el que dirige la nave, movido por la sospecha, y el que tiene un proceder insólito y desorientado.

¿Y qué decir de los ojos de Capitu, mencionados de forma tan reiterada en la novela¹³? José Dias es el primero en afirmar que son “como de gitana oblicua y disimulada” (129), y así lo corrobora Bento cuando declara que, para conseguir algo, ella “puso unos ojos tan tiernos y la postura los hacía tan suplicantes [...]” (169), que se vio obligado a ceder. El capítulo xxxii se titula “Ojos de resaca”, y allí el narrador explica lo que eso significa: “Sí, de resaca. [...] Llevaban no sé qué fluido misterioso y enérgico, una fuerza que arrastraba hacia adentro, como la ola que se retira de la playa un día de resaca”¹⁴ (143).

En la película también son significativos los ojos de Ana, aunque las alusiones carecen de hondura. De hecho, cuando Dom se la encuentra, alude a esos “ojos de resaca que me arrebatában”, en

13 También son significativas las miradas y lo que se dice de ellas. La prima Justina afirma que Capitu “miraba por bajo” (127); Bento que “miraba para dentro de sí misma mientras yo miraba de verdad el suelo” (163) y, al hablar de cómo le miró una vez, dice que lo hizo “de un modo que me hizo recordar la definición de José Dias, oblicuo y disimulado” (165). Por otra parte, Bento descubre los sentimientos de Sancha por sus ojos: “los ojos de Sancha no invitaban a expansiones fraternas; parecían cálidos, intimidadores, decían otra cosa [...]” (278). Sobre la importancia de las miradas y de los ojos en la novela y en la película, véase Guillerminho da Silva (2007, 114-121).

14 Curiosamente, al final, Bento afirma que quizá esos ojos de Capitu —su disimulo, su doblez, su mirar oblicuo— son la causa de su eterno amor por ella, a pesar de los años, de otras experiencias amorosas y de la traición (314). Es un ejemplo más de la complejidad de Machado y de su talento para mostrar las contradicciones del alma humana.

clara alusión al texto de Machado y a una fórmula que para ellos era habitual en la infancia. A lo largo del filme, aparecen numerosos encuadres de los ojos de la Ana niña, pero no son disimulados ni oblicuos, sino dulces, verdes y hermosos. Sin embargo, la mención de Dom sobre el “disimulo” de ella en la escena de la discusión final, enlaza la novela y pone un poco de coherencia en el guión. El uso de este término justifica, en cierto modo, la extraña y arbitraria explosión de celos del personaje masculino a lo largo del filme, ya que, al emplear la palabra “disimulada” —que evidentemente se vincula con texto escrito—, da la idea de un Dom obsesionado por la obra de Machado hasta el punto de crear un paralelismo con su vida. Solo así se aclara el injustificado arrebato del que hace gala. Y aunque es un argumento algo laxo porque no está bien desarrollado en el filme, al menos otorga congruencia a la trama y dota de cierta verosimilitud al comportamiento enfermizo de Dom.

Por lo que respecta al final, el guionista simplifica la historia al hacer que Ana muera en un accidente de tráfico. El desenlace es mucho más complaciente y acomodaticio aquí. Como ya se ha señalado, el director evita una toma de decisión valiente a partir del análisis de ADN, y muestra, de forma inverosímil, que Dom se ha convertido —¿en virtud de qué?— en un padre tierno y cariñoso con el pequeño Joaquim. Machado, por el contrario, deja abiertas todas las posibilidades, ahondando hasta el final en la ambigüedad. Exilia a Capitu en Europa y la mortifica de por vida —ella siempre se muestra benévola y afectuosa con Bento—; convierte a Ezequiel en adulto para que pueda entrevistarse con su padre, y, sobre todo, condena al lector a permanecer en la duda. Esto lo demuestran los muchos ensayos que, desde entonces, han tratado de dar respuesta a la pregunta por excelencia del acervo cultural brasileño: ¿cometió, o no, Capitu adulterio con Escobar? Para esta pregunta, como es obvio, tampoco hay respuesta desde aquí, porque lo esencial en la novela no es tanto encontrar una resolución incontrovertible como proyectar la historia desde una mente enferma y dejar las ventanas abiertas a la duda.

Obras citadas

- Aristóteles. 2002. *Poética*. Ed. Antonio López Eire. Madrid: Istmo.
- Bosi, Alfredo. 1982. *Machado de Assis*. São Paulo: Editora Atica.
- García-Abad García, María Teresa. 2005. *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro, cine*. Madrid: Fundamentos.
- Guillerminho da Silva, Almir. 2007. *Dom Casmurro: A encenação de um julgamento. Na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni*. http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/30069173.html (consultado el 10 de febrero de 2011)
- Machado de Assis, Joaquim Maria. 1991. *Don Casmurro*. Madrid: Cátedra.
- Schwarz, Roberto. 1997. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Villarino Pardo, Carmen. 2010. “Estrategias del mercado editorial brasileño de las décadas de 1960-1970. El papel de las antologías de cuentos y el caso de *Missa do Galo*. *Variações sobre o mesmo tema*”. En *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis*. Coord. Ascensión Rivas Hernández, 153-168. Recife: Massangana.

Bibliografía

- Bloom, Harold. 2005. *Genios*. Barcelona: Anagrama
- Caldwell, Hellen. 1960. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press.
- Machado, Ana María. 2010. “Diálogos machadianos”. En *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis*. Coord. Ascensión Rivas Hernández, 25-38. Recife: Massangana.
- Rivas Hernández, Ascensión. 2010. “Metaficción, fantasía y realidad en los cuentos de Machado de Assis”. En *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis*. Coord. Ascensión Rivas Hernández, 79-94. Recife: Massangana.