

UN CLÁSICO FUERA DE CASA

Nuevas miradas sobre Machado de Assis

Ascensión Rivas Hernández
(coord.)



FUNDAÇÃO
JOAQUIM NABUCO
EDITORA
MASSANGANA



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

MACHADO DE ASSIS Y UNAMUNO: UNA LECTURA COMPARADA EN EL MARCO DE LA SÁTIRA CIENTÍFICA

Begoña Alonso Monedero
IES Venancio Blanco (Salamanca)

En diciembre de 1914, Miguel de Unamuno confesaba, en una breve carta dirigida a Sílvio Júlio, gran divulgador de la literatura española e hispanoamericana en Brasil, lo siguiente:

He recibido, Señor mío, su carta y los artículos que me envía. Gracias. Y gracias también por sus ofertas. Es curioso que conociendo como conozco tantos literatos hispanoamericanos y tantos portugueses –voy a menudo a Portugal- apenas conozco autores brasileños. El Brasil es uno de los países de cuya vida intelectual menos sé. Apenas conozco autores brasileños. Y lo poco que sé es a través de mis amigos de Portugal y algo, muy poco, gracias a los argentinos. Aquí, en España, la literatura brasileña no es más conocida que la rumana, la búlgara o la javanesa. Es una lástima. Le saluda, Miguel de Unamuno. (Robles, 1996: 421)

Era la respuesta a una carta fechada el 20 de octubre del mismo año en la que el autor brasileño invitaba a Unamuno a gozar de la literatura de su país y le contaba orgulloso cómo había conseguido traer a Brasil a Salvador Rueda y darlo a conocer entre escritores y estudiantes¹. De aquel entonces a hoy es posible que las distancias entre una y otra cultura se hayan ido acortando, pero no parece que sea cosa fácil. En lo que se refiere a Machado de Assis, dice Antonio Maura, la lejanía del escritor brasileño con España es un caso de “ignorancia histórica”, un “mal endémico” (2010: 186). De modo

1. He consultado el original de la carta depositado en la Casa-Museo Unamuno de Salamanca, con la signatura CMU 25/159.

que la aproximación que pretendo de estos dos autores, Machado de Assis y Miguel de Unamuno, en particular a partir de dos de sus obras, *El alienista* (1882) y *Amor y Pedagogía* (1902)², creo que puede ser pertinente y de interés. Es una propuesta de lectura en diálogo, desde el más acá del Océano, con el fin de compensar la afirmación de que “Machado solo puede ser pensado dentro de Brasil” (Rouanet, 2010: 72), y quiere ser también un acercamiento simbólico que compense en algo el desconocimiento histórico que señala Antonio Maura y que el propio Unamuno lamentaba en su carta.

No se trata, no obstante, por si pudiera parecerlo en un primer momento, de un estudio de la recepción del escritor brasileño por parte del rector de Salamanca, sino de un análisis interpretativo comparatista de dos obras que presentan una serie de correspondencias y aportaciones como creaciones poéticas en la diacronía de un mismo marco genérico, el de la sátira. Como ejercicio de *intertextualidad genérica* (Martínez Fernández, 2001: 64), la perspectiva es, pues, la de “ampliar el radio visual de la mirada crítica” sobre el escritor brasileño, como reclama Rouanet (2010: 71), y de hacerlo para conectar a Machado de Assis con la tradición literaria de nuestro cambio de siglo. Una lectura, por tanto, en diálogo desde el comparatismo, atendiendo tanto a los paralelismos o simetrías, como también a los puntos divergentes o singulares en las estrategias expresivas de los dos escritores, que sitúe a Machado de Assis dentro de una tradición literaria y en el marco del pensamiento occidental del cambio de siglo, destacando la vena universalista de su obra especialmente por sus rasgos formales y estrictamente literarios.

SUPERACIÓN DEL REALISMO

Machado de Assis y Miguel de Unamuno coinciden como narradores de finales del siglo XIX y principios del XX en la conciencia de estar construyendo una nueva forma de narración que deja atrás el molde realista. *Amor y Pedagogía* es considerada la primera *novela* de Unamuno, en la que ya se pueden encontrar rasgos definitorios de esa nueva narrativa que continuará en *Niebla* (1914). Coincide con una época de crisis, entre 1897 y 1902, de enfrentamiento entre vida y razón que ubica al autor en el sarcasmo y la ironía, en don Avito Carrascal (Arias Argüelles, 2002). Ese año de 1902 marcaría el inicio de una preocupación por la creación narrativa fuera de los moldes del realismo, que G. San Juan (2002: 4) explica así:

2. Citaré por las siguientes ediciones: *El alienista*, Barcelona, Fábula Tusquets Editores, 1997; *Amor y Pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (undécima edición).

[Unamuno] Veía con total lucidez y con las perspectiva de esos treinta años, que a partir de *Amor y Pedagogía* había dejado atrás el realismo, la novela de escenarios concretos, de personajes de carne y hueso, para abordar conflictos de consciencia, guerras de ideas o de pasiones y todo un universo de símbolos... Novelas atípicas en su momento, a las que, como haciendo un corte de mangas a los críticos, llamaría nivelas.

La clasificación de la narrativa de Machado de Assis en relación con el realismo de la época en que se desarrolló su obra es también problemática. En particular, su obra cuentística abarca un periodo que va de 1858 a 1907, unos doscientos textos, publicados en diarios, revistas y libros (Pasero, 2000: 54), que han sido objeto de distintas clasificaciones. Para el caso de *El alienista* —publicado en *Papeles sueltos*, en 1882—, estaríamos en el llamado “segundo Machado”, es decir, “el que se inicia al comenzar la década de los ochenta con la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas*, y que tiene su comienzo en el cuento con *Papeles sueltos*. Es en esta segunda etapa cuando Machado de Assis da un giro en su narrativa y despliega “una amplia gama de recursos formales y temáticos de sorprendente actualidad estética”³. Es a partir de la década de 1880 cuando se produce en Machado ese “salto temático, estilístico y cualitativo” que ha llamado tanto la atención de la crítica y que se explica por una reacción antirromántica. En general, la evolución de la narrativa machadiana, en sus cuentos o en sus novelas ha sido de difícil determinación. Isabel Soler (2000: 69) destaca su conexión con el realismo y apunta “la influencia de corrientes deterministas”; sin embargo, para Proença Filho Machado “se aparta del determinismo característico del modelo realista dominante en el último cuarto de siglo [en la medida en que]; los personajes machadianos están lejos de constituir voluntades dominadas por las fuerzas insuperables del determinismo biológico, atávico o social.” (2010: 117). En la superación del realismo, Machado de Assis y Unamuno se encuentran de la mano de la actitud satírica, pues esta, como dice Frye (1991: 65), “comienza en el realismo y la observación desapasionada”, un paso más allá de la observación neutra de la realidad.

LOCOS CIENTÍFICOS EN EL MARCO DE LA SÁTIRA

Nuestros dos autores, en simétrica querencia cervantina, se paran a observar, respectivamente en sus relatos, al doctor Simón de Bacamarte y a

3. *El alienista* entraría, para Sonia Brayner, dentro del tipo de “cuento demostrativo y de relativización textual”, en la línea de la sátira menipea para ilustrar una idea, o “cuento-teoría”, según Alfredo Bosi, dentro de los “cuentos maduros de Machado”, en los que Alberto Pasero ve “una línea ya de sátira, ya de parodia o de antimimesis” (Pasero, 2000: 56).

don Avito Carrascal, personajes de ideas fijas, en cuanto a la cosa científica se refiere, que están poseídos por la locura de la razón. Así, Blas Cubas advierte de que la idea fija “es la que hace los varones fuertes y los locos” (p. 42) y también de lo peligroso de esa inclinación: “¡Dios te libre, lector, de una idea fija; antes una viga en el ojo. Ahí tienes a Cavour: fue una idea fija de la unidad italiana la que lo mató!” (p. 41). Él mismo reconoce ser víctima de una idea fija, la del emplasto, que se le metió o más bien se le colgó en el trapecio que tenía en el cerebro (p. 39), y esa misma idea es la que lo lleva a la tumba desde donde escribe.

La presencia del mundo de las ideas es común en la obra de los dos escritores. En Machado de Assis, hay ideas “de dos caras”, como la de Blas, y junto a ideas “aritméticas”, podemos encontrar “ideas sin piernas o sin brazos”, como en *Don Casmurro*. En el Unamuno de *Amor y Pedagogía* tropezamos con “ideas del orden real”, “ideas del orden ideal”, o con todo un “enjambre de ideas, ideotas, ideítas, idezuelas, pseudo-ideas e ideoides” (pp. 48 y 82). Acierta Blas: en este embrollo de ideas y teorías, nuestros protagonistas terminan, como Cavour, siendo las víctimas de su propia obsesión llamada ciencia, sea esta la patología cerebral o la pedagogía sociológica.

No son los únicos personajes con los que sus autores arremeten contra el cientificismo o el exceso de confianza en el sistema positivista. Son muchos los filósofos, y todo tipo de personajes intelectuales, los que transitan por las páginas de nuestros autores en actitudes que van desde la ironía a la parodia. Recordemos a Fulgencio Entrambosmares y su *Ars combinatoria*, o el “Humanitismo” de Quincas Borba. Algunos críticos como Barreto Filho, interpretan el *humanitismo* como una sátira al positivismo y en general al naturalismo filosófico del siglo XX (Cândido, 1991:132). El personaje que lo defiende es un filósofo, Joaquim Borba dos Santos, otro loco, personaje secundario en dos novelas, que emigra de una a otra. Así también hará, por cierto, don Avito Carrascal, que salta en parecido impulso metaficcional de las páginas de esta primera *nivola* a las de *Niebla* (1914). Junto al *humanitismo* de Machado de Assis, entre los cuentos de Unamuno destaca “Don Catalino, hombre sabio” (1915), donde podemos leer el axioma de que “si el poeta es loco, el sabio, en cambio, es tonto de capirote”.

En definitiva, la nómina de filósofos o científicos y de sus sistemas de pensamiento, aludidos explícita o implícitamente, en serio o en broma, en la obra de nuestros autores es larga y demuestra una inquietud de diálogo

con su propio tiempo⁴. El lector de estas obras (cuento-teoría o novela de ideas) puede percibir la coincidencia en una actitud, llamémosla filosófica, la sintonía en un modo de reaccionar ante el empuje avasallador de los sistemas racionalistas del siglo XIX. La parodia de estos personajes sitúa a Machado y a Unamuno paradójicamente en la misma encrucijada de un pensador, precisamente, Blaise Pascal, uno de los filósofos de referencia para ambos, según la cual “burlarse de la filosofía es también filosofar” (*Pensées* I, art. x, xxxvi). Como dice N. Frye, frente a la actitud dogmática del filósofo, la actitud del satírico es pragmática: el satírico pone de manifiesto la futilidad de los intentos de sistematizar o formular un esquema coherente de lo que hacen los hombres (1991: 302).

El doctor Bacamarte, sin embargo, piensa que “la Ciencia es algo muy serio, y merece ser tratada con seriedad” (p. 73). Bacamarte y Avito Carrascal son científicos muy serios y con estrechos paralelismos. El alienista, “el mayor de los médicos de Brasil, de Portugal y de las Españas”, cuyo objetivo es estudiar la locura, la salud mental de los itaguaienses, extraer la “perla” de la razón del cerebro humano (p. 47) y establecer en Itaguaí el reino de la razón (p. 117). Todo ello de forma experimental. Se casa con Doña Evarista a los cuarenta, “ni bonita ni simpática” solo porque reúne las “condiciones fisiológicas y anatómicas de primer orden”, “para darle hijos robustos, sanos e inteligentes” (p. 24) y evitar “el riesgo de posponer los intereses de la Ciencia a la contemplación exclusiva, minuciosa y cotidiana de su consorte.” Todo el mundo en Itaguaí, incluido el poder político y eclesiástico, se doblega a su sistema terapéutico ante el inflexible empeño de descubrir la verdad científica, y de llegar, como en el último capítulo, con una nueva teoría, hasta “la última verdad”.

En don Avito Carrascal, la idea fija, el objetivo científico, es tener un hijo y hacer de él un genio aplicando los principios de las teorías pedagógicas. Por ello, le es imprescindible casarse, pero “por amor a la pedagogía va a casarse deductivamente”. Tras larga y desapasionada meditación, elige a Leoncia, que posee los “caracteres antropológicos, fisiológicos, psíquicos y sociológicos que la futura madre del futuro genio ha de tener”, y le escribe una carta con “reposados argumentos” y sin “encendidas frases” dictadas por el instinto amoroso. Aunque su instinto termine por elegir los “ojazos tersos” de Marina, Marina del Valle (todo un universo de naturaleza en un solo nombre), y su instinto le gane una primera batalla a la razón.

4. Para Machado de Assis véase Reale (1982) y el ya clásico estudio de Coutinho (1940). Para Unamuno ver: Zapata-Calle (2009), Vauthier (2005), San Juan (2002) y Franz (1977).

Por otro lado, la frialdad y el antisentimentalismo de estos personajes es común. Cuando el niño nace, don Avito vigila el comportamiento de madre e hijo y no deja a esta acariciarlo o llamarlo por nombres cariñosos, hasta le impide besarlo: “No le beses, no le beses así, Marina, no le beses; esos contactos son semilleros de microbios” (p. 45). Avito no quiere un genio sentimental, “un sentimental no puede ser buen sociólogo” (p. 38), y, además, “los genios no pueden enamorarse” (p. 86). Qué decir del médico alienista: “frío como un diagnóstico” —dice de él su narrador—, es inmune a las emociones, se trate de la alegría o la pena, y termina por encerrar a su propia mujer en el hospital psiquiátrico de la Casa Verde. Le supera el pedagogo cuando en el mismo lecho de muerte de su hija trata de dar la explicación fisiológica del último estertor (p. 19). Al lector los tecnicismos se le quedan congelados en la garganta.

Está claro que, a pesar de todo, el alienista y el pedagogo creen prestar un servicio a la Humanidad, observando, vigilando, tasando y clasificando el comportamiento humano. Al pequeño Apolodoro, su padre le mide el peso, el volumen, halla su densidad, su ángulo facial y el cefálico (“y todos los demás ángulos, triángulos y círculos imaginables”, sonríe el narrador)⁵. Mientras tanto, el alienista no para de clasificar locos en la Casa Verde: “Los alienados fueron alojados por clases. Se hizo una galería de modestos...; otra de tolerantes, otra de verídicos, otra de leales, otra de magnánimos, otra de sagaces, otra de sinceros, etc.” (p. 110).

Nuestros científicos se sienten el centro de su propio mundo: “La Ciencia es mi única ocupación. Itaguaí es mi universo”, declarará el alienista, cuando la extensión de la locura va creciendo y ya ha dejado de ser una isla y un continente. En *Amor y Pedagogía*, el escenario es más privado, y las víctimas de Carrascal pertenecen a su propio mundo familiar. Pero es la casa de Carrascal con sus techos altos, “como ahora se lleva” —anota el narrador—, su “aeración” y su “antisepsia”, la que se ha transformado en un “microcosmos racional”:

Por todas partes barómetros, termómetros, pluviómetros, aerómetro, dinamómetro, mapas, diagramas, telescopios, microscopios, espectroscopios, que adonde quiera que vuelva los ojos se empape en ciencia; la casa es un microcosmos racional. (p. 40)

5. Aunque su afán de medida y clasificación encuentra su contrapunto en Fulgencio, el filósofo, quien recomienda a Apolodoro: “*Que no te clasifiquen; [...] Sé ilógico a sus ojos hasta que renunciando a clasificarte se digan: es él, Apolodoro Carrascal, especie única*”. Para Rosendo Díaz-Peterson: “El autor de *Amor y Pedagogía* hace que sus personajes constituyan una encarnación de la ‘manía’ clasificatoria y pedagógica”, que tanto odió Unamuno a lo largo de su vida. (1982: 550-551).

La sátira está servida y tanto Machado como Unamuno salen a su encuentro. La adopción de una perspectiva genérica en torno a la sátira en los estudios de estas dos obras, tomadas de forma independiente, no es en absoluto nueva⁶. En ambas podemos encontrar buena parte de los elementos formales característicos del género señalados por los estudios de referencia de Frye (1991) y de Bajtín (2004): por ejemplo, la experimentación psicológico-moral, al representar demencias (en el alienista o los itaguaienses) o desdoblamientos de personalidad (como el de don Avito); el humor o la risa, basados en la exageración y en la reducción al absurdo de las situaciones (algunas se han citado); o los juegos de palabras y bruscos contrastes; la desmesura y la exageración de los personajes; la parodia del discurso científico, como ha señalado Proença, el uso de latinismos, las citas de pensadores o científicos, la inserción de distintos tipos de texto (proclamas, informes, soflamas políticas o galantes...) o de estilos; la aparición de lo grotesco en medio de lo trágico de la acción; su relación con la actualidad ideológica de la época, al tiempo que un distanciamiento estético de la realidad.

Uno de los aspectos más destacados por la crítica en uno y en otro caso, es el de la importancia de la contradicción y de la paradoja. En el nivel de la acción es evidente. En *El alienista* este acaba siendo el alienado y es encerrado hasta su muerte en su propio hospital psiquiátrico. “La paradoja del alienista” para Barros Baptista (2010) no es que el desenlace de la acción sea ilógico o absurdo, sino que es la consecuencia lógica de la lógica aplastante del despotismo científico de su protagonista la que le lleva al extremo contrario. Don Avito, el pedagogo, no puede evitar que el genio que él quería crear acabe quitándose su propia vida. En el caso de Unamuno, paradojas y contradicciones encarnan el enfrentamiento entre las ideas contrarias de los personajes, o su dualidad interior (San Juan, 2002: 5). Para Pérez López (2003: 68) esta sería la primera de las contradicciones en Unamuno, la que afecta a la dimensión del ser, al descubrimiento de una identidad desgarrada entre lo vital y lo racional, que es la base del pensamiento trágico unamuniano. De la segunda clase hablaremos más adelante.

MODALIDADES SATÍRICAS

Otro de los rasgos señalados como propios del género menipeo, es la menor exigencia de la verosimilitud. La realidad objetiva parece alejarse en

6. Para *Amor y Pedagogía*: Jiménez León (2002). Para *El alienista*, Eugenio Gomes ha señalado como antecedente un ensayo satírico de Jonathan Swift, “A serious and useful scheme to make an hospital for incurables” o “The tale of cube” (Pasero, 2000: 63). Barcellos Pereira da Silva (2009) ha aplicado las tesis bajtinianas a cuatro cuentos de Machado de Assis entre los que no figura *El alienista*.

la medida en que la mirada del narrador no ofrece apenas datos sobre los lugares, paisajes, ambientes, o personajes, es decir, un cronotopo tradicional, en contraste con la novela del XIX. La narración entra en un esquematismo formal que de por sí le concede al resultado un efecto más universalizador. El realismo, como se ha dicho ya, queda superado en esa mirada selectiva, deformadora y distante del autor-narrador. Más allá de la acción concreta de la fábula, la ironía satírica, como estudió Booth en profundidad (1974), es una cuestión de distancias. Pero distancia...¿de quién, hacia qué o quiénes?

En *El alienista*, el narrador comienza su relato basándose en la presunta autoridad histórica de las crónicas de Itaguaí que afirman que “en tiempos remotos vivió allí cierto médico, el Dr. Simón Bacamarte”. El personaje machadiano aparece en estrategia cervantina en el relato de los cronistas filtrado por el relato del narrador, en un arranque casi como de cuento tradicional, como se ha dicho. Desde el inicio, los acontecimientos se cuentan en un pretérito absoluto, el aoristo propio de la *enunciación histórica* (García Landa, 1998: 288), que sitúan la acción y sus personajes a gran distancia de su propia enunciación (*enunciación discursiva*) desde donde puede mantenerse en una actitud de aparente neutralidad narrativa. El distanciamiento queda subrayado por las continuas referencias al relato de las crónicas (*dicen...*, *aseguran...*, *en esto hay unanimidad...*) y por el absoluto control y superioridad del narrador sobre lo que en ellas se dice y lo que él determina contar o describir en cada momento. Algunos ejemplos. Para el narrador, el desenlace merecía por lo menos diez capítulos de exposición, pero se contenta con “uno, que será el punto final de la narración” (p. 111). El día en que son liberados todos los locos de la Casa Verde, el asombro de Itaguaí fue enorme, pero el narrador dice: “No describo las fiestas porque *no vienen al caso* que nos interesa; pero fueron espléndidas, conmovedoras y prolongadas” (p. 101). Utiliza aquí el narrador una de sus técnicas favoritas, la técnica del *resumen*, que combina a conveniencia con breves comentarios. Así se escamotean las anécdotas que “no interesan” o “no vienen al caso”, sobre todo si se trata de saltarse los aspectos emocionales de los personajes. O se hurtan las posibles explicaciones coherentes de los acontecimientos (p. 78). El distanciamiento aparece en la desvinculación con que se cuentan los hechos como algo que tiene un interés variable. Y también se percibe con relación a los personajes, a los que pocas veces deja hablar por sí mismos. El control narrativo se muestra en la absoluta preferencia por la técnica del *discurso narrativizado* (estilo indirecto) que es muy superior al uso de los diálogos en estilo directo, que en la mayor parte de las ocasiones se reduce a una sola línea de brevísima muestra. Del mismo modo que el narrador no nos permite asistir al diálogo directo de los personajes, tampoco nos permite penetrar en

sus pensamientos; en muy pocas ocasiones aparece omnisciente y solo un par de veces se permite mencionar el pensamiento de un personaje, así se mantiene en apariencia de imparcialidad. En ocasiones, sí aparece el estilo directo, y deja hablar al personaje, pero lo deja solo con su parlamento, en un fragmento de discurso sin interlocutor, con el fin de mostrar o parodiar el lenguaje que en cada momento y en cada personaje da forma a la realidad.

Otro de los ejemplos más singulares de distanciamiento, donde el autor-narrador marca *distancia histórica* con el relato de sus cronistas, es aquel en el que explica la expresión ya obsoleta en el momento de la enunciación narrativa, pero de pleno uso en el de la crónica de Itaguaí: “un caso de matraca”. La anécdota se convierte en una especie de metonimia simbólica con relación al relato que la contiene. Todo el caso de Itaguaí y su historia del alienista son concebidos por quien los rescribe como “un caso de matraca”. Es todo un sistema a través del cual se da a conocer una historia (fingida o verdadera) a toda una masa indiscriminada de gentes que, de forma crédula, y solo por la confianza ciega en el sistema, es capaz de tomar como cierto o verídico las historias más absurdas o inverosímiles. ¿No podríamos entenderlo como una reflexión metapoética donde el autor implícito nos previene indirectamente sobre el propio relato?

En el transcurso de la acción se muestra una realidad en continuo cambio por el vaivén de los acontecimientos, pero no es menos interesante ver cómo cambian también los nombres de esa misma realidad: el “Palacio de Gobierno” es el nuevo nombre del edificio del Ayuntamiento, y su “presidente” pasa a llamarse “Protector de la villa” (p. 83). El narrador controla el relato, pero lo construye con palabras que no son las suyas y ríe distanciadamente de los excesos retóricos, de las falsas exageraciones, como cuando recoge los elogios a Doña Evarista. Se parodian múltiples expresiones enfáticas y se subrayan por su efecto suasorio entre la opinión pública, al tiempo que se desacreditan como fuente de verdad:

Se sucedían las versiones populares. Venganza, codicia de dinero, castigo de Dios, monomanía del propio médico, plan secreto de Rio de Janeiro con el fin de destruir en Itaguaí cualquier germen de prosperidad que llegase a brotar, a arborecer, a florecer, en desdoro y mengua de aquella ciudad; mil otras explicaciones, que no explicaban nada: tal era el producto de la imaginación pública. (p. 58)

Datos sobrantes, erróneos, interpretaciones confusas, la distancia es absoluta sobre el relato construido por los cronistas. Y el narrador actúa ya en *El alienista* como observamos que hace en obras posteriores en que consagra

una forma propia de narrar: más que centrarse en los hechos (*fenómenos*) se fija en la configuración que estos adquieren en los “dimes y diretes” de la opinión (*metafenómenos*) en la vida pública (García Landa, 1998: 334).

En cuanto a la visión del protagonista, se oculta su descripción física, “sólo su mirada inquieta y policíaca” conocemos. Si algo lo caracteriza es su impasibilidad, su incapacidad para tener sentimientos propios o empatizar con los ajenos. Su alegría es “la alegría propia de un sabio, una alegría abotonada de circunspección hasta el cuello”. (p. 44). Aunque, en el juego de distancias narrativo, el narrador también sabe ser generoso en alabanzas al doctor: “exteriormente era modesto, como conviene a los sabios” (p. 24), “hombre estudioso” (p. 39), “un gran hombre austero, Hipócrates forrado de Catón” (p. 98); al final del penúltimo capítulo: “uno de los más bellos ejemplos de convicción científica y abnegación humana”. El problema es que dudamos a cuál de los dos discursos pertenecen las valoraciones vertidas sobre este personaje, si es expresión del autor-narrador o de las crónicas, y dudamos porque se ha instalado la duda o la sospecha sobre la veracidad para el resto de la historia. Porque en otros momentos, parece hablar por boca del juicio del pueblo: “La noticia de esta alevosía del ilustre Bacamarte impuso el terror en el alma de la población (...) Se comentaba el caso por las esquinas, en las barberías; se concibió una novela (...). Pero la austeridad del alienista, la vida de estudio que llevaba, parecían desmentir tal hipótesis. ¡Historias!” (p. 53). Finalmente el pueblo parece más descalificado que el loco alienista.

Bajo la capa de la neutralidad narrativa, quizá no haya tanta imparcialidad como parece. Mientras el autor-narrador sonríe con el alienista, de quien se distancia especialmente y a quien critica en gran medida es a todo el pueblo. Al final del relato, muestra superioridad sobre la población, que no se percata del final que encierra la frase última del párrafo cuarto del informe; mientras que con un guiño de simpatía por su protagonista concluye que “el ilustre alienista hizo curaciones asombrosas que produjeron la más viva admiración en Itaguaí”, siendo este un punto en que “todos los cronistas concuerdan plenamente” (p. 113). El narrador va y viene llevado por el relato de la crónica que él mismo no se cree y es hacia esa narración en su conjunto hacia la que aplica su mayor distanciamiento.

No repetiremos los elementos comunes en los juegos irónicos o parodias de estilo de *Amor y Pedagogía*, sino aquello que marca una diferencia sustancial en el modo narrativo. Comenzando por la aparición del personaje. Todo en él son “hipótesis” sobre “cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué ha nacido Avito Carrascal.” (p. 23). Aparece en la historia, sin antecedentes familiares o sociales, ni más datos personales que el de ser

un “hombre del porvenir” que como tal “jamás habla de su pasado” y, por ello, su irónico narrador tampoco: “pues él no lo hace de propia cuenta, respetaremos su secreto” (p. 23). Un personaje sin pasado que emerge de la nada y -dice el narrador- “preséntasenos en el *escenario*” para, a partir de ahí, protagonizar una historia que se cuenta en un estricto presente. Se trata de un presente atemporal, no histórico, que va *mostrando* más que contando la acción, en una perspectiva teórica de simultaneidad desde la que observar como en un experimento a los personajes. Solo en la última escena del suicidio de Apolodoro, recupera el narrador una perspectiva de narración y vuelve a la temporalidad de los acontecimientos. El narrador habla desde la tercera persona, con omnisciencia, y va focalizando alternativamente, según su mirada se detenga en uno u otro personaje. Entonces, introduce al lector directamente hasta el fondo de la acción mental de los personajes, del principal sobre todo, pero no únicamente. En todos los momentos de dudas, indecisiones o determinaciones, accede el lector al interior de la conciencia. Son abundantes los pasajes de introspección, mediante el discurso indirecto libre o también en estilo directo con la voz interior de la conciencia. Es esta sensación de “realismo psicológico vivido” la que hace sentirse al lector más cerca, más partidario y, por tanto, menos imparcial, con relación a los personajes (Booth, 1974: 306).

Frente a la sobriedad emocional del relato machadiano, en Unamuno el relato se tiñe de la pasión de la dialéctica de las ideas y también de las emociones y contradicciones de los personajes. Emotividad y racionalidad se enfrentan en un contraste tanto más grotesco cuando el narrador aplica el discurso racionalista y pedantesco a las escenas más tiernas y emotivas, y así los personajes aparecen deshumanizados, como el comentado anteriormente del padre que ve morir a su hija. La clausura de la novela indica que la ironía es una ironía trágica. Y que esta batalla solo tenía perdedores.

Al cotejar las obras de Machado y Unamuno, se descubre que el punto de vista y la selección de la mirada del narrador revelan diferencias significativas que apuntan hacia dos modalidades de distanciamiento narrativo, dos modalidades satíricas. El primer tipo de distanciamiento, el machadiano, adopta un modo *pseudohistórico* que subraya las trampas del relato y de la historiografía. El narrador sostiene una actitud poco comprometida, de aparente imparcialidad, de aparente neutralidad, de desinterés en cuanto a personajes o acción, porque no se siente responsable de ella, sino transmisor que advierte de todas sus trampas, por tanto es un narrador “no fiable”. El autor implícito se ríe del método histórico del narrador al igual que del método científico del alienista, y de todo el pueblo que absurdamente se somete al arbitrio de la teoría científica. Con ello implica al lec-

tor con la sonrisa irónica, al tiempo que lo desconcierta, ante el gran tema machadiano de la sospechosa univocidad entre el signo y su significado, entre el relato y la historia, que conduce directamente a la ambigüedad y a la imposibilidad de conocer la verdad objetiva.

El segundo tipo de distanciamiento, el de Unamuno, sigue el modo *dramático* al referirse a las acciones de los personajes siempre dentro de un presente atemporal del que son espectadores instantáneos y provisionales tanto el narrador como el lector, pero ausentes de la historia. El narrador apenas existe como enunciador, y tampoco se dirige directamente al lector, se sitúa *fuera* de la acción más que a distancia, no en otro tiempo, sino simultáneo observador al otro lado de la que es acción *dramática* en los dos sentidos del término, para observar más de cerca las anomalías de estos personajes.

DE LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN A LA IMPOSIBILIDAD DE SOÑAR: EL MODO SIMBÓLICO

Dice Frye: “Un gran vicio no necesita que lo represente un gran personaje [...] pero la impotencia absoluta del soñador es esencial a la sátira” (1991: 300). Quizá los personajes de estas ficciones hayan convertido sus deseos en un sueño imposible. He aquí que entre soñadores que sueñan imposibles, veintidós años después de aquella carta de Unamuno a Júlio Sílvio, se produce quizá el único diálogo cierto entre Joaquim Machado de Assis y don Miguel de Unamuno, cuando siendo ya rector en Salamanca, conoce y lee con atención la novela de *Don Casmurro*. En la Casa Museo de Unamuno, formando parte de la que fue su biblioteca personal, existe ciertamente un ejemplar de esta obra, con alguna anotación y algunos pasajes subrayados por don Miguel, que no ha llamado la atención de nadie, que me conste. Se trata de una edición francesa del “Institut International de Coopération Intellectuelle”, con prefacio de Afrânio Peixoto, que fue publicada en París en el año de 1936, y que, por tanto, Unamuno debió leer necesariamente en el transcurso de ese mismo año en que murió. Fue aquella una edición de 60 ejemplares, de los cuales más de la mitad eran *hors commerce*, posiblemente para intercambio entre instituciones. En la nota biográfica introductoria, Unamuno ha anotado a lápiz y sobre la fecha de la muerte de Machado de Assis (1908), la cifra de “69”, que señala los años que había vivido el escritor brasileño, curiosamente, al igual que hace su personaje don Fulgencio, que anotaba la edad de vida de los filósofos para extraer la media de los años de su “vida probable”⁷.

7. “Y le enseña un papel en que están escritos nombres de sabios, filósofos, pensadores, seguidos

En la última página de ese ejemplar, Unamuno anota las de los fragmentos que ha subrayado en la obra. Por ejemplo, el capítulo titulado “Ideas aritméticas”, y otros pasajes que resultan especialmente significativos en este contexto y que tienen como centro el símbolo del sueño. Corresponden a los capítulos “Dos mitades de un sueño” y “Una idea y un escrúpulo”. Es justamente el momento en que Bento cuenta cómo se ha despertado de un sueño y, a pesar de sus intentos, no ha conseguido volver a él y siente que “uno de los oficios del hombre es cerrar y apretar mucho los ojos y ver si continúa durante la noche vieja el sueño truncado de la noche joven”, y así unir esos dos extremos, como los dos extremos de la vida. Pero algo se ha fracturado definitivamente. Y como le pregunta a la noche por qué razón los sueños han de ser tan tenues, la noche le explica aquello de que “los sueños antiguos fueron jubilados y los modernos vivían en el cerebro de la gente.” Y que estos ya no podían imitarlos. No hay duda de que en este pasaje Miguel de Unamuno tuvo que identificarse con una imagen tan querida de su pensamiento y al mismo tiempo, de nuevo, tan pascaliana. La imagen del sueño nos remite de nuevo al Pascal que, comentando a Montaigne, reconoce en este la incertidumbre de los axiomas de la física o la medicina, y la crisis de una forma de conocimiento que resulta tan débil en el sueño que es la vida, del que nos despertaremos hasta la muerte, como en el sueño natural⁸.

En *Amor y Pedagogía*, ya aparecen elementos de lo que posteriormente será la novela simbólica unamuniana, en torno a la imagen del sueño. Sueña la vida inconsciente de Marina y la consciente de don Fulgencio, que sueña con dejar un nombre. Apolodoro también sueña con sorprender al sueño, en el momento mismo del “misterioso tránsito”, pero no lo consigue:

Siempre el sueño llegándole cauteloso y por la espalda, sin meter ruido, le atrapa antes de que él pueda atraparle y sin darle tiempo a volverse para verle la cara ¿Sucederá lo mismo con la muerte? (p. 88)

Para Unamuno, la obsesión es la de ver ese momento que pasa de la vida consciente a la inconsciente, esa frontera en que el hombre se asoma a esa parte de sí mismo misteriosa en que deja de ser. Ese momento, como

de una cifra: Kant, 80; Newton, 85; Hegel, 61; Hume 65; Rousseau, 66; Schopenhauer, 72; Spinoza, 45; Descartes, 54; Leibnitz, 70 y otros muchos seguidos de su cifra. —¿Sabes lo qué es esto? (sic) Los años que vivieron, hijo, los años que vivieron estos grandes pensadores, para sacar el promedio y hallar mi vida probable” (p. 109).

8. *Pensées*, I, art. XI, “Sur Épictète et Montaigne”, ii. Sobre la influencia de Pascal en la obra de Machado de Assis y en el simbolismo de su obra, puede verse Paul Sneed (2006).

diría Fulgencio, en que te dormirás y nunca más te despertarás. En el pasaje que Unamuno subrayó, la noche le confiesa a Casmurro que:

La isla de los sueños, como la de los amores, como todas las islas de todos los mares, son ahora objeto de la ambición y de la rivalidad de Europa y de los Estados Unidos. (Machado de Assis, 1991: 198)

Y Casmurro explica: “Era una alusión a Filipinas.” Y confiesa: “No pido ahora los sueños de Luciano, ni otros, hijos de la memoria o de la digestión; me basta un sueño tranquilo y apagado.” (*ibid.*)

Este pasaje que Unamuno subraya en la edición francesa de *Don Casmurro*, desde mi punto de vista, es clave en una comprensión del mundo como escenario de una quiebra irrecuperable, como en el sueño partido en dos mitades, sin ninguna posibilidad de continuidad. Un momento de fragmentación de la cosmovisión en que se identifican estos dos escritores que asisten a la fuerte crisis entre el final de un siglo y el comienzo de otro. Recordemos que *Don Casmurro* se publica en 1899 y que la alusión a Filipinas apunta a la pérdida de las colonias españolas del año 98, un acontecimiento que ha sido considerado como el hecho aglutinador de la generación literaria de Unamuno. Sin embargo, el reconocimiento mutuo de estos dos autores en torno a las obras que hemos puesto en diálogo, señala quizá un hecho más relevante, sobre todo si tomamos como referencia el contexto de la literatura occidental y aplicamos una perspectiva transnacional y transatlántica. Apuntaría a considerar, en línea con lo que defiende Pérez López, que el verdadero acontecimiento generacional del fin de siglo no fue la derrota del 98, sino “el choque entre el horizonte positivista en el que habían abierto los ojos y el vitalismo filosófico irracionalista del fin de siglo” (2003: 69). Y esta es la segunda paradoja unamuniana:

La segunda paradoja esencial consiste en la autoinmolación de la razón [...]: la razón se desdobra para analizarse a sí misma como instrumento de conocimiento, y llega a la conclusión de su incapacidad para acceder a la realidad objetiva y, por tanto, a la verdad segura. (p. 70)

La necesidad que tienen ambos escritores, en un determinado momento, de un cambio de estética hacia el simbolismo confirma una trayectoria y unas motivaciones, en parte, compartidas (Pasero, 2000: 66). No se trata, pues, de ampliar la nómina de la generación noven-

tayochista, sino de aceptar que una buena parte de la obra del escritor brasileño y del Rector de Salamanca comparten unas mismas claves en el contexto finisecular de la crisis del positivismo y que ambos encuentran en la sátira la expresión de su escepticismo ante las certezas absolutas. En la poética diacrónica, sus obras dialogan a través de distintas modalidades en torno a la sátira del pensamiento lógico. Más irónica y ambigua en Machado, más agónica en Unamuno, es el punto de encuentro con el que los dos narradores denuncian el fracaso del dogmatismo positivista que limita al ser humano en sus impulsos contradictorios, o ignora su complejidad y sus abismos inconscientes, para dejarlo entre el absurdo y la muerte, y, como a Blas Cubas, con “la conciencia boquiabierta” (p. 85).

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Ribeiro, C. A.C.L. de, 1985, “O mundo anômico do alienista”, *Revista de Letras*, 25, São Paulo, 35-47.
- Arias Argüelles-Meres, L., 2002, “Amor y pedagogía, cien años después”, *Ínsula (Lecturas de 1902: Perspectivas y contrastes)*, mayo, núm. 665.
- Bajtín, M. M., 2004 (1ª. ed. 1979), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, FCE.
- Barcellos Pereira da Silva, M., 2009, *Procedimientos paródicos e distanciamiento irónico em Papéis avulsos, de Machado de Assis, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, Universidad de São Paulo, 2009.
- Barros Baptista, A., 2010, “La paradoja del alienista”, en *Revista de Cultura Brasileira*, núm. 7 (Nueva serie, mayo), 130-155.
- Booth, W. C., 1974 (1ª. ed. 1961), *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch, Casa Editorial.
- Cândido, A., 1991, “Esquema de Machado de Assis”, *Crítica radical*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 122-138.
- Filleruelo, J. Á., 2010: “El carácter póstumo como paradigma literario”, en *Revista de Cultura Brasileira*, , núm. 7, (Nueva serie, mayo), 82-97.
- Díaz-Peterson, R., 1982, “*Amor y Pedagogía*, o la lucha de una ciencia con la vida”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 384, 549- 560.
- Franz, Th. R., 1977, “The philosophical Bases of Fulgencio Entrambosmares in Unamuno’s *Amor y Pedagogía*”, *Hispania*, vol. 60, núm. 3 (septiembre), 443-451.
- Frye, N., 1991 (1ª. ed. 1977), *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- García Landa, J. A., 1998: *Acción, Relato, Discurso: estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ediciones Universidad (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos 269).

Jiménez León, M., 2002, “*Amor y Pedagogía* como sátira menipea”, en Martínez Fernández, J. E., coord., *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, 311-338.

Machado de Assis, J. M., 1977, *El alienista*. Barcelona, Fábula Tusquets Editores.

Machado de Assis, J. M., 1991, *Don Casmurro*. Ed. y trad. de Pablo del Barco. Madrid: Cátedra (Letras Universales).

Machado de Assis, J. M., 2006, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez Fernández, J. E., 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Maura, A., 2010, “La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas”, en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 7 (Nueva serie, mayo), 182-213.

Pasero, C. A., 2000, “Machado de Assis, cuentista”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 598, 53-66.

Pérez López, M. M^a., 2003, “Unamuno: Estrategias expresivas del relativismo”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Vol. 38, Universidad Salamanca, 63-89.

Portella, E., 2010, “Machado en movimiento”, en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 7 (Nueva serie, mayo), 56-63.

Proença Filho, D., 2010, “El cuento en Machado de Assis”, en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 7 (Nueva serie mayo), 99-129.

Reale, M., 1982, *A filosofia na obra de Machado de Assis*, São Paulo, Livraria Pioneira.

Rouanet, S. P., 2010, “La forma *shandiana* y el paradigma romántico”, en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 7 (Nueva serie, mayo), 64-73.

San Juan, G., 2002, “*Amor y pedagogía*, novela por Miguel de Unamuno”, *Das artes- Das letras*, 9 y 16 de Dezembro, 4-6.

Sneed, P., 2006, “Delirium and Divertissement: Pascaline Allegories in Machado de Assis” en *Hispania*, Vol. 89, núm. 3 (sep.), 474-481.

Soler, I., 2000, “La lógica del instinto y el azar”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 598, 67-72.

Unamuno, M., 1979, *Amor y Pedagogía*. Madrid, Espasa-Calpe.

Vauthier, B., 2005: “Apuntes críticos para leer entre líneas *Amor y Pedagogía* a los cien años de su publicación”, en Agenjo Bullón, X. et al., (coord.), *Nuevos estudios sobre historia del pensamiento español: Actas de las V Jornadas de Hispanismo Filosófico*, 373-387.

Zapata-Calle, A., 2009, «*Amor y pedagogía* y *La tía Tula* de Miguel de Unamuno como proyecto común: la parodia de la alienación racional», en *Céfiro: enlace hispano cultural literario*, vol. 9, núms. 1-2, 113-138.



Mi acercamiento crítico a Machado de Assis, iniciado hace algún tiempo, se amplía y se fortalece con la edición de esta monografía dedicada a su obra. Hubo en el camino tiempo de estudio y trabajo, pero también la posibilidad gozosa de conocer parte del imaginario machadiano. Pasear por Río de Janeiro o visitar la Academia de Letras y conocer a algunos de sus miembros, reavivó un interés ya entonces firme, y me aproximó, aún más, a un autor esencial para comprender la literatura de la segunda mitad del XIX.

Este libro se enmarca dentro de las actividades que realiza el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, que en noviembre de 2010 acogió unas Jornadas sobre el escritor carioca que tenían como finalidad acercar su obra al lector español. Algunas de aquellas intervenciones se reúnen ahora, pero también se recogen aquí las aportaciones de otros estudiosos que han querido contribuir con sus ensayos a esclarecer la obra de Machado. El resultado de este esfuerzo colectivo es sugerente porque aborda la mayor parte de su producción, y porque lo hace desde una óptica variada y desde ámbitos diversos.

Ascensión Rivas Hernández

Ministério
da Educação

