Notas sobre la Estructura de *Memórias Postumas de Bras Cubas*

El personaje más importante en las *Memórias postumas de Bras Cubas*, es Bras Cubas, el narrador, que no es el Bras Cubas sujeto de la acción relatada. Este último es un personaje ambiguo y variable que se explica a nivel de lo que el narrador llama la "última edición" de su vida, cuyo tiempo es el de la enunciación del discurso por Bras Cubas, narrador finado. La circunstancia de que la narración venga de ultratumba tiene el doble efecto de teñirla de un cierto tono humorístico y de crear una distancia. El narrador toma posiciones con respecto a su propio discurso colocándose más allá de esta vida terrena plagada de subjetividad y pretende una visión desapasionada. Desde su mirador de ultratumba, Bras Cubas narrador es el espectador objetivo de Bras Cubas actor, desandando el camino de su vida. Esta especial situación del narrador es de gran importancia tanto para la forma del discurso como para su contenido. Al distanciarse de su propio discurso, Bras Cubas narrador adquiere una perspectiva sobre la acción y los personajes que no tendría si el narrador y el actor fueran el mismo personaje. Este modo de discurso, común a todas las autobiografías, reales o ficticias, se halla aquí doblemente acentuado por la intrusión constante y notoria del personaje narrador. Todo el libro está escrito en forma de un curioso contrapunto entre el personaje narrador y el personaje actor, y entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación. El artificio de pretender que es un muerto quien escribe sus propias memorias, otorga a la objetividad del relato un alto grado de verosimilitud. Esto, que parece absurdo, es sin embargo cierto para esa dimensión de la fantasía que es la literatura. El lector acepta la objetividad del narrador precisamente porque éste está muerto, más allá de toda posibilidad de interés, flaqueza o vanidad.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho o realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira

virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta des cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, ...Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!...¹

Este rasgo de objetividad y distancia emotiva está presente desde las primeras páginas y es el que determina el clima de toda la narración. El tono del discurso es de una vaga melancolía que tiende al humorismo, matiz adecuado para un narrador que está, como se dice vulgarmente, de vuelta de todas las cosas. Este justo medio entre la leve melancolía y el fino humorismo se logra mediante el empleo de una técnica que llamaremos del anticlímax. Los principales instrumentos formales de esta técnica son:

- a) los meandros de la secuencia narrativa
- b) la ambigüedad
- c) el metalenguaje

En virtud del empleo de estas tres técnicas, Machado de Assis logra distraer la atención del lector, confundir su juicio sobre tal o cual personaje o cuento y desbaratar la ilusión de realidad que crea una lectura apasionada. De esta manera, no sólo mantiene la distancia objetiva del narrador sino que fuerza al propio lector a mantenerla.

La secuencia que constituye el hilo de la acción principal se interrumpe constantemente para dar lugar a otras secuencias de importancia secundaria, o sencillamente a las divagaciones del narrador. Consciente de estos meandros que interrumpen el hilo de su historia, Bras Cubas narrador se dirige a su hipotético lector para recomendarle paciencia:

...nao esteja daí-a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, com os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos.²

Para ilustrar esta particularidad de la técnica narrativa intentaremos un esbozo parcial de la acción principal y sus meandros. Por ejemplo, el capítulo I comienza con una descripción de la muerte y funerales del

¹ Machado de Assis, *Memórias Postumas de Bras Cubas, Obra Completa*, vol. I (Rio de Janeiro: Editora Jose Aguilar, 1959), p. 446.

² *Ibid.*, p. 418.

narrador, hilo narrativo que no se retoma hasta el Cap. V. Los capítulos II, III y IV se ocupan de cuestiones más o menos pertinentes, como la genealogía de Bras Cubas, su modesta sed de renombre y algunas ideas generales y acotaciones al margen. Algo similar ocurre en el hiato existente entre el capítulo donde tiene lugar la seducción de Virgilia (L) y la consumación de dicha seducción en la forma de un beso, en el capítulo LIII, donde en el medio se inserta un incidente en apariencia sin conexión alguna. Nos referimos al de la moneda de oro hallada en la calle por Bras Cubas actor y luego devuelta a la policía, y su continuación con el hallazgo del paquete de cinco contos en la playa.

Cabe aquí distinguir entre dos categorías de paréntesis interrumpiendo el hilo de la acción principal. Unos pertenecen al tiempo del enunciado y consisten en secuencias de orden secundario que se desgajan de la historia central, como en el caso del hallazgo de dinero mencionado más arriba. Otros, en cambio, pueden pertenecer al tiempo del enunciado *o al tiempo de la enunciación*, en cuyo caso se trata de pensamientos y conclusiones de Bras Cubas narrador sobre cuestiones diversas. Hacer un estudio exhaustivo de las relaciones entre estos paréntesis y la acción principal excede las restricciones de este trabajo y nos limitaremos a señalar sólo algunos aspectos. En el último caso (pensamientos del narrador, que llamaremos (1)), se trata siempre de especulaciones nacidas de un detalle o incidente de la acción principal. Sucede un hecho cualquiera que al ser recordado provoca una serie de consideraciones en la mente del narrador en el momento de la enunciación de su discurso, como por ejemplo el capítulo XLIX ("A ponta do nariz"). Aquí el narrador recuerda un recuerdo:

Quando me lembrava do Lôbo Neves, que era já deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo porque não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lôbo Neves, —eu, que valia mais, muito mais do que êle, —e dizia isto a olhar para a ponta do nariz.³

Esta memoria de un estado pasado provoca en Bras Cubas narrador las especulaciones del cap. XLIX, pertenecientes al tiempo de su enunciación. En cambio, en el cap. CXXVII ("Formalidade"), se da una variante de esta categoría donde ambos hechos, el incidente de la acción principal y su derivación en el pensamiento de Bras Cubas, pertenecen al tiempo del enunciado. En este caso el narrador recuerda cómo una

³ *Ibid.*, p. 466.

vez la vista de un grabado representando seis damas de Constantinopla con el rostro velado, se asociara en su mente con la trivial preocupación de un personaje (Damasceno), cuando en medio de su dolor, resiente la escasa concurrencia al velorio de su hija. El hecho y su consecuencia pertenecen aquí al ámbito de Bras Cubas actor. Ejemplos de este tipo abundan a lo largo de toda la obra y es innecesaria su enumeración. Añadiremos que la relación* que vincula la acción principal con los meandros del tipo (1) es siempre metafórica. Esto se demuestra por sí solo ya que la vinculación entre un hecho y una idea siempre lo es. Para los meandros del tipo (2) —que insertan una acción secundaria en la secuencia principal— la relación con ésta es a la vez metafórica y metonímica. Por ejemplo: el capítulo XXXI ("A borboleta preta"), está metonímicamente relacionado con el anterior sencillamente por ser consecutivo a éste en el tiempo de la narración. Un día está Bras Cubas haciéndole la corte a la hija de D. Eusebia y al día siguiente sucede el incidente con la mariposa negra. Esto, sobre el eje horizontal de la narración. No obstante, la súbita aparición de la mariposa tiene también un cierto *sentido* que lo vincula a la acción principal. Este sentido se encuentra sobre el eje vertical de la relación metafórica. En efecto, el color mismo de la mariposa, el temor que le tienen las dos mujeres (D. Eusebia y su hija) y todo el incidente en el que Bras Cubas la mata de un golpe de toalla, tienen una sugestión de mal agüero que se confirmará más adelante cuando la muchacha es abandonada por Bras Cubas y cuando reaparece fugazmente en el capítulo CLVIII, sumida en la más abyecta miseria. Muchas son las interpretaciones que tolera este símbolo agorero: la mariposa es la humilde ilusión de Eugenia destrozada por Bras Cubas; o tal vez la encarnación de su oscuro origen, paralelo de su cojera congénita, que predetermina su malhadado futuro. Quizá simbolice los bajos instintos de Bras Cubas, que escribe desde la tumba, recordando el primer beso de la muchacha:

Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéas me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, tremula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo espôso, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem...⁴

En fin, sea cual fuere la traducción más específica de este símbolo premonitorio, no cabe duda de su condición de tal por hallarse en perfecta

* En caso de que esta relación exista y pueda ser trazada.

⁴ *Ibid.*, p. 455.

armonía con el desarrollo ulterior de la acción. Otro ejemplo perfecto para ilustrar este doble vínculo que liga a las disgresiones del tipo (2) con la acción principal es el incidente de la moneda de oro y su continuación con el misterioso paquete conteniendo cinco contos. Aquí el eje vertical que conecta ambas secuencias está perfectamente explícito. El capítulo anterior al hallazgo de la moneda (L) es el que introduce la seducción de Virgília: Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu.⁵

El capítulo siguiente, sugestivamente titulado "E minha!", se refiere a la conquista de la mujer y también al hallazgo de una moneda de oro. Bras Cubas, para compensar metafóricamente la seducción de la mujer de otro, lleva su hallazgo al cuartel de policía para que sea restituido a su legítimo dueño. Esta teoría de las compensaciones a través de un desplazamiento metafórico aparece con frecuencia y está formulada en este capítulo:

Mandei a carta e almocei tranqüilo, posso até dizer que jubiloso. Minha consciência valsara tanto na véspera que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga.⁶

Curiosamente la restitución de la moneda también funciona aquí como una especie de vacuna metonímica para crear anticuerpos que permitirán a Bras Cubas sobrellevar el peso moral de los cinco contos que encuentra y se guarda en el capítulo siguiente. Mientras en el capítulo anterior (A "borboleta preta") el nivel metonímico era insignificante, aquí la concatenación lineal de esta secuencia secundaria es mucho más compleja y vuelve a empalmar, más adelante, con la acción principal. En el capítulo LI Bras Cubas halla una moneda y la devuelve; en el capítulo siguiente halla todo un paquete de dinero y no lo devuelve. La devolución primera es una función cuya correlación se encuentra (sobre el eje horizontal) en la retención de los cinco contos,* dinero que será empleado para pagar los servicios de mediadora de D. Plácida y que finalmente va a parar a manos del cartero que la despoja con engaños, en una azarosa secuencia muy del gusto del autor. Los ejem-

⁵ *Ibid.*, p. 468.

⁶ *Ibid.*, p. 469.

* Sobre el eje vertical la correlación metafórica sería la "retención de Virgília".

plos de causas remotas concluyendo en un azar de infinitas consecuencias abundan a lo largo de la obra. Unos son simplemente consecutivos, como en el caso anterior; otros son mixtos y se suceden en el tiempo de la narración pero también están vinculados metafóricamente. A la primera categoría pertenece la historia de la vida de D. Plácida en los capítulos LXXIV a LXXVI, donde el narrador concluye que la infinita red de azares que engendró a la mediadora tuvo como objeto hacer posible sus amores con Virgilia. También, y para citar otro ejemplo, el capítulo CI ("A revolução Dálmata"), donde este conflicto bélico elimina del panorama a un rival agregado a la embajada de Dalmacia en Río. Dos ejemplos de la segunda categoría son el capítulo LXVIII y el LXXXIII. En el primero el ex-esclavo Prudencio golpea salvajemente a un esclavo suyo para desquitarse metafóricamente de los golpes recibidos durante su propia servidumbre. La relación que liga los golpes de Bras Cubas niño recibidos por Prudencio y los propinados por éste es claramente metafórica. En el segundo de los capítulos mencionados Lôbo Neves rechaza una nominación para un puesto de provincia porque el decreto lleva el número trece. También aquí lo que determina la secuencia de los hechos es el vínculo metafórico entre el número de un decreto y las supersticiones del personaje Lôbo Neves.

Otro instrumento de la técnica del anticlímax tendiente a coartar la inmersión del lector en el mundo de la novela, es la presencia de una constante ambigüedad (b) que le impide la posibilidad de tomar partidos. Estrictamente, ningún personaje es ni bueno ni malo, ni atractivo ni odioso, sino que ellos se definen con respecto a ciertas situaciones concretas en un momento dado. El autor pone cuidado en señalar que estas definiciones son, en el fondo, rasgos circunstanciales que más tienen que ver con el acontecer que con el ser. Esta particularidad se vincula con la concepción del hombre expresada en el capítulo XXVII, donde Bras Cubas narrador explica por qué en un momento de su vida Virgilia le fuera casi indiferente, en tanto que luego se enamoró perdidamente de ella:

Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz —tu que me lês, Virgilia amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; ...Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; e uma errata pensante, isso sim. Cada estação da via é uma edição, que corrige

a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.⁷

Las cosas humanas no *son* de una manera fija e invariable sino que van mutando de sentido con el correr del tiempo que les asigna cada vez un nuevo contexto. De acuerdo con esta concepción nada hay en el mundo que sea inamovible. "Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo:" —escribe Bras Cubas— "talvez a lua, talvez as pirâmides do Egipto, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor le quadrar,..."⁸ No existe un pasado absoluto, sólo existen las sucesivas interpretaciones relativas de ese pasado referido al cambiante contexto de un presente fugaz. Un ejemplo acelerado de este proceso de permanente interpretación y reinterpretación es el incidente marginal narrado en el capítulo XXI ("O almocreve"). El joven Bras Cubas se cae de su cabalgadura y le queda un pie enganchado en el estribo. Por casualidad se encuentra allí un individuo que detiene la bestia por las riendas antes que pueda echar a correr. Bras Cubas, agradecido, resuelve regalarle tres monedas de oro. Mientras se levanta, se sacude el polvo y arregla las alforjas, va reconsiderando una y otra vez su primitiva decisión hasta que termina por darle un cruzado de plata:

Meti os dedos no bolso do cõlete que trazia no corpo senti umas moedas de cobre; eram os vintens que eu devera ter dado o almocreve, em lugar do cruzado em prata. ... Fiquei desconsolado com esta refexão, chameime pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos.⁹

Todo este proceso de mutación sucede en unos pocos minutos y es cualitativamente idéntico a otros más extensos que veremos más adelante. La acción salvadora —un incidente del pasado inmediato— es sucesivamente interpretada y evaluada por Bras Cubas con variables resultados. No existe el pasado, sólo el presente de ese pasado y este presente es infinitamente voluble. Así, por ejemplo, el amor que nace entre Bras Cubas y Virgilia es también una cuestión de contexto:

Mas, com a breca! quem me explicará a razão desta diferença?
Um dia vimo-nos, tratamos o casamento, desfizemo-lo e separa-

⁷ *Ibid.*, p. 450.

⁸ *Ibid.*, p. 418.

⁹ *Ibid.*, p. 444.

mo-nos, a frio, sem dor, porque não houvera paixão nenhuma; ...Correm anos, torno a ve —la, damos três ou quatro giros de valsa, e eis-nos a amar um ao outro com delírio... Quem me explicará a razão dessa diferença? A razão não podia ser outra senão o momento oportuno... compreendí logo toda a grandeza da minha evolução. Tinha vindo de importuno a oportuno.¹⁰

La diferencia entre un momento y otro radica justamente en la circunstancia o contexto de ese momento. El cambio no es intrínseco ("nos eramos substancialmente os mesmos") sino circunstancial. Lo que varía es la posición relativa de los personajes entre sí con respecto a un cierto contexto. Es decir, Bras Cubas + Virgilia + contexto n. = indiferencia, en tanto que Bras Cubas + Virgilia + contexto y. = amor. Siguiendo la idea expresada por el narrador en la cita núm. 7, el amor que reemplaza a la indiferencia es fundamentalmente el saldo de la re-interpretación de una cierta relación, referida a un contexto distinto ("uma edição que corrige a anterior"). Del mismo modo que Bras Cubas narrador interpreta el quehacer de Bras Cubas actor, así éste interpreta sin cesar su propia relación con su circunstancia y contrae con ella vínculos cambiantes. El resultado de la interpretación del narrador es el texto de las *Memórias*, última edición de la vida de Bras Cubas actor. El resultado de las sucesivas interpretaciones del personaje actor constituye las grandes unidades de la acción principal. Por ejemplo, de igual modo que su última interpretación del incidente con el almocreve lleva a Bras Cubas a regalarle solamente un cruzado de plata, su segunda "interpretación" de Virgilia lo lleva a amarla, y su interpretación del hallazgo de los cinco contos le hace guardarlos, y así sucesivamente. El personaje entiende su propia vida de una cierta manera en un momento dado y son sus reacciones y actos sucesivos los que constituyen la historia propiamente dicha. Mejor dicho, es la historia la que se estructura a través de estas reacciones y actos.* Cuando en el capítulo XXXVIII ("A quarta edição") reaparece Marcela, gorda y picada de viruelas, Bras Cubas actor busca una respuesta que explique su propio proceder en el pasado, cuando había perdido la cabeza por la entonces hermosa española. Este episodio es como el reverso del

¹⁰ *Ibid.*, pp. 473-74.

* Existe también el "azar" —i. e. los designios arbitrarios del autor— pero lo que hace la historia son siempre las relaciones de los protagonistas con respecto a este azar. En un cuento de naufragos el naufragio en sí es obra del "azar", pero la historia está constituida por las relaciones que establecen los personajes con dicho naufragio.

capítulo "O momento oportuno", pero la idea central es la misma. El correr del tiempo tal vez no cambie una hipotética esencia pero sí cambia el contexto:

...preguntei a mim mesmo por que motivo fizera tanto desatino. Não era certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma têrça dos meus sacrificios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia nêles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver —lha; eram olhos da primeira edição.¹¹

El protagonista reinterpreta desde el nuevo marco contextual otorgado por el pasaje del tiempo. Para los hechos, las cosas y los personajes, no existe un sentido absoluto y atemporal. Todo sentido reside en la relación con un contexto; pero este contexto es fluido versátil.

Hemos señalado que el narrador no parece atribuir las sucesivas ediciones de la vida de los personajes a cambios intrínsecos en su psicología, sino el cambiante contexto que va agregando el pasaje del tiempo. Este hecho parecería indicar que existe una esencia inmutable camuflada en el seno de un contexto que varía incesantemente. Esto no es así. La ambigüedad permea todo el relato y no se limita a las sucesivas interpretaciones de Bras Cubas en el tiempo. De alguna manera las cosas parecen contener su propia contradicción: la vida contiene a la muerte, la virtud al vicio, la belleza a la fealdad, etc. La formulación de este principio totalizante es el propio Humanitismo de Quincas Borba, filosofía en broma y en serio que concibe la multiplicidad de la vida como las formas circunstanciales de un principio vital único. "—Humanitas é o principio"— explica Quincas Borba —"Ha nas cousas tôdas certa substância recôndita e idêntica, um principio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível,—".¹² Desde el alto mirador de esta visión totalizante no existen los opuestos sino como formas sucesivas de esa continuidad inmutable que Quincas Borba llama Humanitas:

Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas... Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos... Ao vencido, odio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

¹¹ *Ibid.*, p. 459.

¹² *Quincas Borba, Obra Completa*, ed. Aguilar, p. 559.

—Mas a opinião do exterminado?

—Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma.¹³

Donde para el lobo y la oveja hay oposición y pugna, para el principio vital que se manifiesta a través de los vehículos lobo y oveja no hay más que continuidad. Dentro de esta línea se halla la ambigüedad que hallamos tan a menudo en la narración de Bras Cubas. La Naturaleza que aparece en su delirio es a la vez "Natureza ou Pandora", madre y enemiga. "Eu não sou somente a vida;" —dice la visión— "sou também a morte,"¹⁴ Cabe recordar que la relación que existe entre Bras Cubas actor y la Naturaleza es la misma que existe entre el personaje y su autor; y el autor de Bras Cubas actor es Bras Cubas narrador, escribiendo desde la eternidad. Refiriéndose a la relación autor-personaje, escribe Bras Cubas: "Marcela, Sabina, Virgília . . . ai estou eu a fundir todos os contrastes, como se êsses nomes é pessoas não fôsem mais do que modos de ser da minha afeição interior".¹⁵ Su cabeza de creador, al igual que Natura, también contiene la totalidad que incluye todas las contradicciones:

...eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comedia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonérias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coussas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde a magnífico leito de Cleopatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritia o seu sono.¹⁶

Dada la perspectiva suficientemente amplia, las cosas son y no son de una manera determinada. Los callos de los pies serán, en el cap. XXXVI, formas de perfeccionar la felicidad humana, ya que el dolor que ocasionan hace posible el alivio de quitarse las botas; así como el hambre sirve para "deparar a ocasião de comer" y las horas que marca el reloj (cap. LIV) son horas perdidas y horas ganadas a la vez. El personaje Quincas Borba es genio y es loco; el propio Bras Cubas es virtuoso al devolver una moneda de oro y no lo es al guardarse los cinco contos; sus amores adúlteros con Virgília le aseguran una vejez

¹³ *Ibid.*, p. 560.

¹⁴ *Memórias Postumas de Bras Cubas*, p. 423.

¹⁵ *Ibid.*, p. 465.

¹⁶ *Ibid.*, p. 456.

respetable a D. Plácida ("o vicio e muitas vêzes o estrume da virtude"¹⁷); la belleza de Virgila contiene la semilla de su fealdad (cap. XLI); el número trece es de mal agüero para Lôbo Neves y feliz para los amantes; Cotrim es un hombre muy pío que fue contrabandista de esclavos con fama de inhumano; Virgilia ama y no ama a su marido (cap. CLII). Los ejemplos de este tipo de ambigüedades proliferan. Refiriéndose a los sentimientos que le inspiraba Nhã-lolo; dice de ella Bras Cubas:

Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l'ange e la bête, com a diferença que o Jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas.¹⁸

La realidad de los personajes, según esta visión, es múltiple, ambigua y siempre relativa. No existe el pasado, sino el presente siempre cambiante de ese pasado; las cosas contienen a sus opuestos como la afirmación contiene a la negación.

El tercero de los instrumentos de la técnica del anticlímax que mencionaremos aquí es el metalenguaje (b), en el sentido que le da Jakobson, como lenguaje que se refiere a sí mismo. Al igual que en el caso de a) y b), esta particularidad de la narración tiene como efecto el establecimiento de una distancia emotiva entre el lector y la historia. La frecuente mención al proceso narrativo en sí funciona como una señal que recuerda constantemente que se está leyendo un libro. A la inversa del realismo, donde el ideal de literatura es aquella que minimiza el instrumento o vehículo de la expresión, haciéndolo lo más transparente posible, Machado de Assis insiste en señalarlo con el dedo. Los ejemplos de esta característica son tan abundantes que bastará señalar unos pocos. El asunto del capítulo IX ("Transição"), es relatar de qué manera está logrado el salto temporal de medio siglo, a partir de la agonía final de Bras Cubas actor al día de su nacimiento:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição dêste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgilia; Virgilia foi o meu grão pecado de juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esfôrço, ou dia 20 de outubro de

¹⁷ *Ibid.*, p. 491.

¹⁸ *Ibid.*, p. 505.

1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada.¹⁹

Con el tono irónico de un Sterne, el personaje narrador se burla, no solamente del lector que busca apoltronarse en la confortable evasión de la lectura, sino de toda una concepción de la literatura como mero vehículo para transmitir realidades extra literarias. El sentido está en la forma, como diría la crítica estructuralista de nuestros días. El cap. XLV es una breve y sarcástica referencia al tratamiento literario de un entierro. Es casi como si se quisiera mostrar al lector el armazón de la obra literaria que está leyendo y las reglas internas que la rigen:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo prêto nos portais, ... convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, o fechar do caixão, a prego e martelo, ... o rodar dos carros, um a um ... Isto que parece um simples inventario, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.²⁰

En el capítulo siguiente, dentro de la misma línea, introduce un deliberado cuadro o escena inicial a la manera de las piezas teatrales:

Veja-nos agora o leitor, oito dias depois da morte de meu pai, —minha irmã sentada num sofá, pouco adiante, Cotrim, de pé, encostado a um consolo, com os braços cruzados e a morder o bigode, —eu a passear de um lado para outro, com os olhos no chão. Luto pesado. Profundo silêncio.²¹

Otra vez está puesto en evidencia el quehacer del escritor en el proceso de manufacturar ficciones en estrecha relación (opuesta ó acorde) con las leyes literarias del panorama literario al que pertenece. Se trata aquí de literatura sobre la literatura. Cabe recordar otra vez la distinción entre Bras Cubas narrador y Bras Cubas actor. Ambos son los protagonistas de su propia secuencia, porque claramente hay dos historias: la de Bras Cubas "viviendo" y la de Bras Cubas narrando. La relación formal entre ambas es de mutuo desplazamiento y pugna (como bien lo señala el narrador en nuestra cita núm. 2). Mientras en la primera importa el asunto, lo que sucede, en la segunda el hincapié se halla

¹⁹ *Ibid.*, p. 425.

²⁰ *Ibid.*, pp. 463-64.

²¹ *Ibid.*, p. 464.

sobre el *como*, o modo de lo que sucede, porque la actividad de Bras Cubas narrador es la literatura y la literatura es forma. A la forma, pues, se refieren todos los pasajes que tratan sobre Bras Cubas enunciando su discurso. El narrador dialoga con el lector, le suelta chistes, le supone una personalidad (pálida lectora, alma sensible, etc.), mientras va exponiendo la trama de su tejido de sueños. Este capítulo se suprime, el otro no debía haber sido escrito, otro incluye instrucciones para ser insertado en uno anterior y así sucesivamente. El capítulo CXXIV está incluido en el relato porque, según se nos dice en el mismo capítulo, de lo contrario "padecería o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro."²² En el capítulo CXXXVIII el libro se cita a sí mismo:

Algumas paginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: "Já se vai sentindo que o meu estilo não é tao lesto como nos primeiros dias".²³

El colmo de esta peculiaridad se encuentra en *Quincas Borba* donde el autor omite una descripción reemplazándola por una nota que devuelve a un capítulo anterior: Rubião, ... executando o gesto do capitulo XLIX, estendeu a mão, e couçou amorosamente as orelhas e a nuca do cachorro.²⁴

El libro está continuamente recordándose a sí mismo, devolviendo al lector a la realidad del texto que está leyendo. La realidad supuestamente extra-literaria que constituye la historia de la vida de Bras Cubas actor, se ve reiteradamente desplazada por la afirmación de la realidad del libro mismo. Es como si el narrador estuviera empeñado en hacerle una metafórica zancadilla al lector cada vez que éste comienza a dejarse ir blandamente con el desarrollo de la historia.

El contraste fundamental entre las realidades de Bras Cubas narrador y Bras Cubas, actor, constituye el elemento formal más importante del libro. En torno a esta dualidad se ordena toda la estructura del relato. La técnica del anticlímax, estudiada en este trabajo, es una de las formas de dichas dualidades. A la tendencia de sumergirse en la pretérita historia de Bras Cubas actor, (en aquello que pasó o dejó de pasar, etc.) se opone el imperativo de fijarse en el *como* del libro en

²² *Ibid.*, p. 528.

²³ *Ibid.*, p. 535.

²⁴ *Quincas Borba, Obra Completa*, ed. Aguilar, p. 625.

sí, en la actividad presente del personaje Bras Cubas, narrador, en el proceso de narrar. Las tres técnicas de distanciamiento —a) los meandros de la secuencia narrativa, b) la ambigüedad y c) el metalenguaje— son modos de salvaguardar la fundamental distinción entre el personaje narrador y su discurso.

KALMAN JORGE BARSY

New York University