

Don Quijote* y la novela brasileña: estudio acerca de las proyecciones temáticas y estéticas en *Fogo morto* y *Memórias póstumas de Brás Cubas

Maria Augusta da Costa Vieira, Universidade de São Paulo

Son bastante escasos los estudios en literatura comparada que tratan de las relaciones entre la literatura española y la brasileña. El diálogo intertextual entre las letras españolas y las lusitanas no se ha dado con mucha frecuencia, lo que se explica, en parte, por la actitud defensiva que Portugal tuvo que adoptar a lo largo de su historia, tanto en relación al avance de los árabes, como en relación a las amenazas hispánicas y especialmente al espíritu guerrero castellano.

A lo largo de nuestra historia literaria nos mantuvimos en estrecho contacto con las letras de la metrópolis, antes y después de nuestra independencia política. Y cuando la mirada brasileña escapó de las tierras lusitanas, por lo general, no se perdió en otros rincones de la Península; cruzó los Pirineos y se instaló preferentemente en los brazos de la capital francesa.

Sin embargo, si bien éste fue el procedimiento más corriente esto no significa que personajes y obras de la literatura española no hayan ocupado zonas de la imaginación brasileña tanto en la recepción como en la producción de textos. El presente trabajo se concentra en las proyecciones del *Quijote* en dos novelas que se sitúan en períodos distintos de nuestra historia literaria: *Memorias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, publicada en 1881, en los momentos de formación de la novela brasileña y *Fogo morto* de José Lins do Rego, publicada en 1943, en un período de gran expansión de la novela caracterizada por una visión crítica de las relaciones sociales. El trabajo se inserta en un proyecto más amplio, aún en marcha, acerca de la recepción del *Quijote* en Brasil.

El abordaje de las dos obras se hará desde diferentes perspectivas. En *Memorias póstumas de Brás Cubas* se analizará la conexión con el caballero manchego a través de las letras – para utilizar una metáfora – mientras que en *Fogo morto* la cuestión será resaltar el vínculo a partir de las armas. En otros términos, la presencia de *Don Quijote* en *Memorias póstumas* tiene que ver con la forma de contar la historia mientras que, en el caso de *Fogo morto*, nos invita a una reflexión sobre las relaciones entre historia y ficción a partir de aspectos temáticos.

Las conexiones de *Memorias póstumas* con la obra cervantina son más difusas y se sitúan en el eje de la enunciación. Lo que se encuentra en las

dos obras es una perspectiva estética común que dialoga con el lector, privilegiando la forma que el narrador adopta para contar la historia. Las consecuencias de este procedimiento recaen en la capacidad que la novela tiene, en tanto género, de enfrentarse con la tensión entre la verdad histórica y la verdad poética.

En el caso de *Fogo morto*, el enlace con el *Quijote* se establece a través de la incorporación de rasgos quijotescos en la creación de un personaje central, probablemente uno de los más complejos en la novelística de Lins do Rego. Un personaje que tiene un tipo especial de locura, que actúa de forma inadecuada la mayor parte de las veces pero que, al mismo tiempo, se comporta como un paladín de determinados principios éticos. Los vínculos con la obra de Cervantes se concentran en el enunciado, a través del eje que pone en contacto el texto y el contexto.

Por razones metodológicas se considerará la novela de Lins do Rego en primer lugar, invirtiendo el orden cronológico, porque las marcas quijotescas presentes en uno de los personajes son bastante evidentes. Al contrario, en la novela de Machado de Assis en lugar de las facciones quijotescas, se tratará de buscar rasgos cervantinos más sutiles que se encuentran algo desdibujados dentro de la imponderable red de influencias y de formación de un gran escritor.

Lins do Rego es quizás uno de los principales representantes de la novela con acentuada preocupación social que se desarrolla en las décadas del 30 y 40. Años antes, junto a Gilberto Freyre y otros, había creado el Movimiento Regionalista bajo el intento de asegurar valores y tradiciones del Nordeste que, desde de su punto de vista, debía protegerse de las imitaciones extranjeras desfiguradoras. La obra de José Lins se centra básicamente en la realidad rural de las provincias del nordeste brasileño, en un período histórico de profundas transformaciones. Es decir, en un período en el cual las estructuras tradicionales serán sustituidas por otras, lo que establecerá nuevas formas de relación social.

Ante los nuevos tiempos que se presentan, los novelistas de los años 30 y 40 se esfuerzan por profundizar su visión crítica de la sociedad dando consistencia social y psicológica a sus personajes, como es el caso de *Fogo morto*. A diferencia de esa orientación, en los años 20, los llamados 'modernistas' de las provincias del sur – São Paulo y Rio de Janeiro – se enfrentaban con otro tipo de preocupación: la división entre el deseo de acompañar la modernidad experimentando las innovaciones de las vanguardias europeas y, a la vez, la certidumbre de que las raíces culturales brasileñas reclamaban un tratamiento estético.

Será exactamente del grupo de escritores e intelectuales, tan convencidos de la importancia de una orientación regionalista para el abordaje de la vida nacional, que nacerá un personaje con marcas quijotescas, integrado en la dura realidad rural del nordeste. Lo que se podría suponer es que en un espacio decadente como lo es el de *Fogo morto*, la presencia de un personaje quijotesco podría estar delineada por una recuperación de las

raíces caballerescas combinadas con un heroísmo romántico de tendencia mesiánica, como ocurre en Portugal, con algunos escritores del siglo XIX.¹ Sin embargo, la novela de José Lins se caracteriza por una interpretación equilibrada entre los ímpetus románticos del personaje y la visión realista del narrador.

Fogo morto, junto con parte de la obra de José Lins, se integra al grupo de novelas conocidas como pertenecientes al ‘ciclo de la caña de azúcar’, que trata de la realidad rural del nordeste en las primeras décadas del siglo XX. El análisis del tiempo y espacio se desarrolla a partir de tres personajes nucleares que ocupan posiciones distintas en la sociedad y sufren las consecuencias de un mundo de alternativas escasas o casi nulas. Uno de estos personajes – Zé Amaro – es un artesano que produce utensilios de cuero y se queja de la progresiva preferencia de la gente por los artículos comprados en la ciudad. Respetando la tradición iniciada por su padre, vive en las tierras de un señor de ingenio que quiere echarlo. Atraviesa, así, una crisis de identidad caracterizada, fundamentalmente, por una revisión interna de su sumisión histórica frente a la jerarquía social que lo agobia. Esta crisis se traduce metafóricamente a través de las facciones demoníacas que va adquiriendo, según la fama que corre de boca en boca. La mujer lo abandona, la hija se interna en un sanatorio de locos y él termina por suicidarse.

Otro personaje es el Coronel Lula de Holanda, propietario de las tierras donde vive Zé Amaro. Se trata de un terrateniente empobrecido, incapaz de adaptarse a los cambios de los tiempos. A partir de la libertación de los esclavos, pasa a perder mano de obra pues ignora derechos y deberes presentes en las nuevas relaciones de trabajo. Al mismo tiempo, compensa la violencia que ejerce sobre los empleados frecuentando asiduamente las misas en el pequeño poblado. Se encierra en un profundo silencio y su expresión se traduce por el crujido producido por la hamaca donde, pensativo, consume sus días. Se trata de un terrateniente que todavía detenta el poder de la propiedad pero su ingenio de azúcar es arcaico y le falta mano de obra.

El último de los tres personajes, el Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, tiene relaciones de parentesco con los terratenientes pero, en realidad, representa la parte empobrecida de la aristocracia rural. Pasa por dificultades y no es propietario de ningún bien. Lo que lo distingue de los demás es la perspectiva quijotesca que adopta ante la realidad. Siendo un señor bastante mayor, el Coronel Vitorino vive andando por los campos, montado en su caballo nada heroico, defendiendo algunos principios por los cuales muchas veces lucha de forma inadecuada. Por eso, tiene que soportar el insulto de la gente que no le hace caso y que se divierte con sus locuras. Se presenta como un paladín de la justicia y se cree capaz de alterar el orden de los acontecimientos. Este Don Quijote brasileño también se pone al servicio de los que necesitan de ayuda, sin importarles la clase social a la que pertenezcan. Su intervención, la mayor

parte de las veces, es improductiva, pues su arma es la palabra y sus argumentos se basan en principios que ya no representan valores para esa realidad social. Su fragilidad física está compensada por la densidad moral.

El Coronel Vitorino, al igual que Don Quijote, es un personaje que sólo puede existir en los campos. Tiene un hijo que se marchó a Rio de Janeiro, ingresó en la carrera militar y pertenece a la Marina. Va a visitar a sus padres y quiere llevarlos a vivir con él en una gran ciudad. La madre tiene deseos de acompañarlo pero renuncia a la idea al darse cuenta de que el Coronel sólo puede vivir en aquel espacio.

El narrador garantiza una visión amplia del personaje que abarca desde la incapacidad de transformar las cosas y la inadecuación de los medios utilizados para ello, hasta la gran simpatía que siente por su carácter humanitario. La visión del narrador escapa, por lo tanto, a una interpretación acentuadamente romántica que resalte el idealismo y el aspecto simbólico de sus actos, pues nadie cree que, de hecho, el Coronel pueda alterar el orden de los acontecimientos. Tampoco sus acciones se delinearán con tintas tan realistas a punto de transformarlo en un héroe al servicio de la comicidad. El personaje de José Lins tiene veleidades heroicas y está convencido de su valor épico. Sin embargo, su intervención en el mundo, a pesar de sus buenas intenciones, no cuenta con la fuerza de la eficiencia.

Los que son realmente eficientes, es decir, los que interfieren en el orden de los acontecimientos son los 'cangaceiros' que, a lo largo de tanto tiempo, han actuado en la vida del nordeste brasileño y que se introducen en la novela disputando fuerzas contra los viejos terratenientes. Los 'cangaceiros' formaban un grupo organizado de resistencia que se puede incluir en la categoría del bandidaje social como lo define Hobsbawm: 'Un fenómeno universal y virtualmente inmutable es, más que un proceso endémico de campesinos contra la opresión y la pobreza, un grito de venganza contra el rico y los opresores, un vago sueño de poder imponerles un freno, castigar los errores individuales. Su ambición es modesta: un mundo tradicional en el cual los hombres sean tratados justamente y no un mundo nuevo y perfecto'.²

El bandidaje implica la contravención, es decir, desde la perspectiva de la institución jurídica, la acción practicada es indudablemente un crimen. Su función es la de imponer algunos límites a la sociedad tradicional y, para ello, hay que asesinar, hay que transgredir la legalidad. En cierta medida, sería posible decir que tanto el bandido social, en un sentido amplio, como el 'cangaceiro' brasileño, específicamente, conviven, cada uno a su manera, con una ambigüedad que, por un lado, los atrae hacia las fuerzas del mal y, por otro, los exalta como héroes al servicio del bien. En otros términos, el bandido y el paladín serán, más o menos, el anverso y el reverso del 'cangaceiro'.³

En *Fogo morto* hay un grupo de ‘cangaceiros’ comandado por Antonio Silvino que fue un bandido de carne y hueso y, según dice José Lins do Rego en uno de sus ensayos, era verdaderamente amado por el pueblo.⁴ Tanto en la vida como en la novela, el ‘cangaceiro’ se dedicó a proteger a los pobres y a los que sufren injusticias y además, mantuvo relaciones con las fuerzas políticas de los medios urbanos. Salen en defensa de Zé Amaro, el artesano que está a punto de perder el derecho de vivir en tierras del Coronel Lula. En nombre de algunos principios, esos ‘cangaceiros’ utilizan la violencia de forma variada.

En el ámbito de la novela, en un espacio de escasas perspectivas de cambios, aparecen dos personajes que ofrecen resistencia frente a la situación de injusticia creada por las viejas estructuras sociales. Uno de ellos, el Coronel Vitorino, encarna el caballero quijotesco incansable que constata los problemas pero que no dispone de los medios para una acción eficiente. El otro, Antonio Silvino, a quien puede considerarse un pseudocaballero adaptado a los tiempos modernos, se caracteriza por su capacidad de intervenir en el orden de los acontecimientos del espacio rural, para lo cual cuenta con el apoyo virtual de los centros urbanos.

De esta forma, la actuación al estilo quijotesco del viejo Coronel Vitorino, que privilegia principios éticos pero no logra alterar el orden de la vida, se mantiene paralela a la actuación de Antonio Silvino y su bando que, utilizando la violencia inescrupulosamente, consiguen conquistar algunos derechos. Esta incorporación en la novela de prácticas que ocurrieron en la vida nacional parece establecer un diálogo intenso entre personajes literarios y realidades históricas.

Algo muy semejante se encuentra en el *Quijote* ya al final de la segunda parte cuando el caballero decide marcharse hacia Barcelona, donde tiene el proyecto de participar en unas justas. En las afueras de la ciudad, por la noche, Don Quijote y Sancho se sorprenderán al encontrar cuerpos ahorcados colgando de un árbol. Cuando llega el alba, los dos serán rodeados por un grupo de unos cuarenta bandoleros que tienen como jefe a Roque Guinard, una idealización cervantina del famoso Roca Guinarda, el bandolero que consiguió reunir bajo su mando a unos doscientos hombres y que se ganó en la simpatía de toda España a comienzos del siglo XVII.⁵

El personaje cervantino es el propio bandido social que tiene un código ético que se traduce a través de sus palabras y actitudes. Dentro de la trayectoria de Don Quijote, Roque Guinard aparece en un momento muy especial, en el cual el caballero atraviesa por una honda desilusión pues acaba de enterarse de la publicación del falso *Quijote*. Es este el bandolero quien lo introduce en Barcelona, pues, además de actuar en los caminos, tiene acceso a la ciudad.

La gran admiración recíproca entre Don Quijote y Roque Guinard se debe a varios factores pero, sobre todo, al hecho de que los dos son

movidos por la misma sangre. Al fin y al cabo, la ciudad es incompatible con la caballería andante y el hecho de que Don Quijote se encuentre con Roque en las afueras de Barcelona, por un lado, guarda una equivalencia con el espacio de actuación del bandolero de carne y hueso y, por otro, desde de la perspectiva de la novela, ese encuentro significa una larga despedida de dos épocas. De hecho, en ese momento solemne, a las puertas de la ciudad de Barcelona, Don Quijote le deja simbólicamente sus armas al bandolero.

La relación entre el bandolero y Don Quijote equivale a la relación entre el Coronel Vitorino y el ‘cangaceiro’. En *Fogo morto*, los elevados valores que honran a un ‘caballero’ como el Coronel Vitorino serán incorporados en alguna medida por un bandido social – Antonio Silvino – preocupado, igualmente, por luchar por la justicia. El primero sale solo por los campos, confiando en sus palabras para combatir los devíos de los hombres; el segundo, ya más experimente, crea una milicia organizada que utiliza la violencia y las fuerzas políticas para combatir las injusticias que se expanden como plaga por esas tierras.

El narrador en tercera persona de *Fogo morto* presenta el mundo en decadencia, tratando de preservar una visión imparcial como si lo que estuviera buscando fuese una representación realista del hombre, de la tierra y de los conflictos que los involucran. El hecho de concentrarse en una situación social conflictiva a través de historias individuales introduce la dimensión psicológica en la creación de los personajes, tanto de los que están arriba como de los que están abajo en la jerarquía social. De esta forma, el lector tiene la impresión de que la obra le brinda la ocasión de conocer tanto lo de fuera como lo de dentro, es decir, tanto las historias individuales como el contexto social.

Sin embargo, en ningún momento el narrador se dirige explícitamente al lector, lo que significa que tampoco deja transparentar que su historia es un texto, pues, a lo mejor, dicho procedimiento pondría en riesgo la ilusión realista que desea suscitar. En otros términos, la orientación que la obra adopta es la de mantener implícito al lector y ocultar el aspecto textual de la historia, de modo que la realidad se presente por sí sola, de forma cristalina.

Una orientación contraria a ésta parece haber sido la que se encuentra en la obra de Machado de Assis que hace que el proceso de representación del texto sea también objeto del mundo representado. El lector, los destinos que se le imprimen a la narrativa, la consideración de la obra en su composición, la naturaleza del discurso son elementos que intervienen explícitamente. Además, *Memórias póstumas de Brás Cubas* parte de un presupuesto radicalmente inverosímil pues se trata de la autobiografía narrada por un difunto. Algo más disparatado que la idea de Alonso Quijano de hacerse caballero a los cincuenta años, cuando la caballería ya no podía ser tomada en serio.

La presencia de España en la obra de Machado de Assis es tema que todavía no se ha estudiado en profundidad. Sin embargo, a partir de algunos datos, es posible decir que básicamente su visión de España está filtrada por la literatura portuguesa, especialmente por Castilho, el traductor del *Quijote*, por su esposa de origen lusitana que, de alguna manera, le habrá transmitido algunas ideas desde su perspectiva y, además, por algunas obras de la literatura española que formaban parte de su biblioteca. Como dice María de la Concepción Piñero Valverde, las figuras españolas que intervienen en las novelas machadianas 'parecen indicar en el escritor una actitud compleja, hecha de atracción y rechazo, de admiración y reserva' en relación a las 'cosas de España'. Al mismo tiempo, a pesar de eventuales restricciones anticastellanas, es posible encontrar en sus escritos 'una idea de conterraneidad entre los pueblos ibéricos'.⁶

El *Quijote* fue uno de los cuatro libros predilectos de Machado que recibió, como él mismo decía, grandes y decisivas influencias de la literatura extranjera: Stern, Dickens, Swift, Victor Hugo, Garrett, entre otros. Quizás, el interés por el tema de la locura, o incluso el humor refinado sean aspectos mejor delineados en las conexiones que se pueden establecer con relación a Cervantes. Sin embargo, como dice Lucía Miguel Pereira, Machado fue universal sin dejar de ser brasileño, y las influencias que recibió sirvieron sobre todo para acentuar sus rasgos peculiares.⁷

Con *Memorias póstumas de Brás Cubas* Machado inicia una nueva etapa no sólo en su creación novelística sino también en la ficción brasileña, construyendo un repertorio de múltiples posibilidades narrativas. A través del narrador-personaje Brás Cubas se llega a la idea de que el personaje de ficción podía sostenerse a través de movimientos contradictorios y paradójicos, sujeto a una trayectoria desprovista de cualquier sentido épico.

La novela parte de un absurdo: un narrador difunto que decide contar la historia de su vida. Por medio de una estructura episódica, Brás Cubas se adentra en el cuadro de la vida humana a través de perspectivas variadas, eximido de todo compromiso con la sociedad y con la vida. No pierde ni gana algo; sin embargo, escribiendo su historia, logra ocuparse por un tiempo y distraerse de su fastidiosa condición de pertenecer a la eternidad.

Ya en el comienzo, el lector se da cuenta de las excentricidades subrayadas del narrador que, entre otras cosas, tiene el proyecto de inventar un emplasto que lleve su nombre -'Brás Cubas' - hecho para curar la hipocondría y la melancolía y que también relata su delirio en las primeras páginas de la novela, dejando la impresión de estar al borde de la falta de salud mental. El lector se siente en manos de un narrador cuya actitud roza la locura pero que, a la vez, dialoga todo el tiempo con él, descubriendo, en algunos momentos, sus más silenciosos pensamientos.

A medida que progresa la narración, los límites de la ficción se confunden con los de la realidad y el lector de carne y hueso se siente

tomado por la materia narrativa que, en el peor de los casos, puede ser considerada como las divagaciones de un loco. La inestabilidad del narrador está presente en estas conversaciones que establece con el lector, a veces en tono cordial, a veces irónico, a veces cargado de impaciencia, otras, indiferente. Pero entre las innumerables veces que el narrador se dirige al lector, vale la pena destacar una en la que se detiene específicamente en los destinos que da a la narrativa teniendo en cuenta la forma según la cual cuenta la historia. El capítulo LXXI que tiene por título “O senão do livro”, está antecedido por el relato de las sospechas públicas sobre la vida adúltera de Brás Cubas y Virgília y la idea de conseguir una casa reservada para los encuentros furtivos de la pareja. En seguida, se interponen dos pequeñas historias, que no tienen relación directa con el adulterio, pero que se refieren al tema del poder y de la locura. De golpe, el narrador interrumpe la narración e introduce los comentarios sobre su libro y sobre la disparidad que encuentra entre sus propios intereses y los del lector:

Começo a arrepende-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...⁸

Desde la perspectiva de alguien condenado a la monotonía de la eternidad, el narrador denuncia el carácter fastidioso de la obra. Esta autocrítica destructiva pone en riesgo la continuidad de la novela; sin embargo, en medio de los desahogos del narrador, surge el villano de la historia – el lector – considerado como ‘el mayor defecto de este libro’ debido a su limitada condición de ser temporal. Surge entonces, la discordia entre narrador y lector, que presentan motivaciones contrarias con relación a la forma de concebir la materia narrativa. El narrador guarda un estilo sinuoso, cuenta la historia sin hacerle costuras como si estuviera siguiendo el camino zigzagueante de un ebrio. El lector, por el contrario, es obstinado y desprovisto de matices. Quiere que se le entregue en manos un relato sin traspies y lleno de sustancia.

El narrador juega con el lector y con su motivación anecdótica y lineal. Interrumpe la historia de los encuentros con la amante, interpone dos relatos aparentemente desconectados y, por fin, le echa la culpa al lector, a quien considera responsable de su arrepentimiento de haber tomado la tarea de redactar un libro para quien no disfruta de la eternidad y, por lo tanto, tiene otros propósitos.

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

Como Brás Cubas, el autor ficcional del *Quijote* tiene también sus momentos de desahogo y, curiosamente, los motivos son semejantes. El capítulo XLIV de la segunda parte – quizás uno de los fragmentos más citados – se inicia con las quejas intraducibles de Cide Hamete Benengeli, según dice el intérprete.⁹ Su desahogo se da cuando Sancho se despide de su amo para pasar a la condición de gobernador en Barataria. A partir de ese momento, el narrador tendrá que conducir paralelamente dos hilos narrativos: el de las increíbles experiencias del caballero en el palacio y el de las desastrosas aventuras de un gobernador de una supuesta ínsula.

Escribir pasa a ser algo insoportable pues el narrador acaba por alejarse de sus propios intereses en función del gusto del supuesto lector. Por medio de su declaración, se sabe que los cambios ocurridos entre la primera y la segunda parte de la obra se debieron al gusto del lector. Es decir, en lugar de la variación de la primera parte, llena de historias intercaladas, personajes y temas que no tienen relación directa con Don Quijote y Sancho, en la segunda parte se optó por la unidad y, de esa forma, el narrador redujo su ángulo de visión, concentrándose en los pasos de los dos personajes. Todo esto siempre en nombre del gusto del lector que prefiere la narrativa en línea recta, sin desvíos fantasiosos e inventivos.

Sin tocar las relaciones sutiles entre las historias intercaladas y las andanzas de Don Quijote y Sancho en la primera parte, la intervención de Cide Hamete constituye una declaración seria de objetivos estéticos.¹⁰ En lugar de la multiplicación de los impulsos imaginativos, el narrador se propone concentrarse en las relaciones entre la acción y los personajes como forma de alcanzar la verdad poética. En otros términos, en lugar de la narrativa descosida de la primera parte, que navega en amplia horizontalidad como el zig-zag de un ebrio, el narrador, en la segunda parte, se somete a la disciplina de profundizar verticalmente los movimientos de sus personajes, desplazando las luces que incidían sobre su versatilidad imaginativa hacia la densidad del caballero y su escudero.

Los cambios están justificados por las exigencias del lector que prefiere las historias de Don Quijote y Sancho a las de otros personajes que no se relacionan directamente con ellos. En el caso del *Quijote*, el narrador se rinde ante el gusto del lector; en el caso de *Memorias póstumas*, en narrador

tiene ganas de abandonar el libro. En realidad, estas intervenciones metalingüísticas parecen concentrarse sobre uno de los ejes que pone en contacto la verdad poética y la verdad histórica en la novela. Tanto en Cervantes como en Machado, la intervención del narrador se refiere esencialmente a la cuestión de la política intrínseca de la escritura, es decir, a una tensión que gira alrededor del poder. El lector se somete a los recorridos del narrador pero éste, a su vez, también se somete a los intereses del lector. Estas interrupciones autorreflexivas, tanto en Machado como en Cervantes, desvelan, de la forma más contundente, la tensión inevitable que enlaza narradores y lectores.

NOTAS

- ¹ Véase Maria Fernanda de Abreu, “Para o estudo da recepção de Cervantes em Portugal: Almeida Garrett”, *Boca bilingüe – Revista literaria y de cultura en español y portugués*, Consejería de Educación de la Embajada de España en Lisboa, N°9 (1993), pp. 39–47.
- ² E. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos – Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*, trad. Nice Rissone (Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1970).
- ³ Maria Isaura Pereira de Queiroz establece una distinción entre el bandido social, que sería el campesino que se subleva contra los terratenientes y los poderosos, y el bandido de honra, que actúa movido por la venganza de sangre, en *Os cangaceiros – les bandits d’honneur brésiliens* (Paris: Julliard, Collection Archives n. 34, 1968.)
- ⁴ *Apud* J. Aderaldo Castelo, *José Lins do Rêgo: modernismo e regionalismo* (São Paulo: Edart, 1961), p. 151.
- ⁵ Sobre los bandoleros españoles en tiempos del *Quijote* y la presencia de Roque Guinard en la obra de Cervantes, véase Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico. Vol. II* (Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1984); Pierre Vilar, “El tiempo do *Quijote*”, en *Crecimiento y desarrollo* (Barcelona: Ariel, 1964); Martín de Riquer, *Cervantes en Barcelona* (Barcelona: Sirmio, 1989); Javier Salazar Rincón, *El mundo social de Don Quijote* (Madrid: Gredos, 1986) entre otros.
- ⁶ “Cosas de España en Machado de Assis”, *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*, Brasília, DF, Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991, p. 96.
- ⁷ Álvaro Lins (org.), *Historia da literatura brasileira – prosa de ficção (1870–1920)* (Rio de Janeiro: José Olympio Ed.), 2ª ed. rev., Vol. XII, 1954), pp. 54–61.
- ⁸ J. M. Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Introd. de J. De Nicola. Notas de M. C. Carletti (São Paulo: Ed. Scipione, 1994), p. 81.
- ⁹ ‘Dicen que en el propio original desta historia que se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él

lo había escrito, que fué un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote y Sancho, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la 'del curioso impertinente' y la 'del capitán cautivo', que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de Don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir', Miguel de Cervantes, *Don Quijote*. Edición de Luis Andrés Murillo (Madrid: Castalia, 1978), T. II, Cap IXIV, pp. 366-367.

¹⁰ Véase E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, trad. M^a Jesús Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1991), pp. 232-234.