



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

“El reloj de oro” de Machado de Assis: ruptura del ideal romántico

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Ana Jazmín Díaz Cenobio

Asesor:
Mtro. Daniel Jhovani Arzate Díaz

Toluca, Estado de México, 2022.

Índice

Introducción

Capítulo 1: Machado de Assis en la literatura brasileña

1.1 La formación identitaria de una nueva nación

1.2 El romanticismo

1.3 El fin del romanticismo

1.4 La obra machadiana

Capítulo 2: “El reloj de oro”. La ruptura del ideal romántico

2.1 La visión parcial, convenientemente recortada

2.2 Luis Negreiros, el falso caballero

2.3 Clarinha, la doncella ¿entregada?

2.4 Meireles, el anciano sabio

2.5 El final del cuento, la transfiguración de los arquetipos

Conclusiones

Referencias

Introducción

Si existe Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra y Dostoievski en Rusia, en Brasil está Joaquim Machado de Assis.¹ De padres mulatos, pobre, huérfano desde muy joven y tartamudo, parecía tener todas las dificultades en su contra, pero logró colocarse entre los más grandes escritores de Brasil y del mundo. Superadas todas las desventajas en su contexto, llegó a ser un referente obligado en la literatura brasileña.

Joaquim María Machado de Assis es uno de los grandes escritores del siglo XIX. Aunque se le considera un clásico de la literatura y tiene un papel central en la tradición brasileña, su obra es poco conocida fuera de Latinoamérica, e incluso fuera de Brasil. Algunos críticos piensan que esto se debe a la ubicación de su país de origen, la relegación de las naciones ajenas a Europa, y a la inclinación por subestimar el arte que no se halla dentro del canon europeo, es decir, la tendencia al eurocentrismo.

Machado supera este centralismo europeo, al convertirlo en un *universalismo descentralizado*, como lo llama Joao Almino (2010). Esto surge gracias a los temas de sus obras, los cuales se refieren a problemáticas y preocupaciones universales. El hecho de que apelan al sentir humano, las mantiene vigentes a

¹ Nació en el Morro de Livramento, Río de Janeiro, el 21 de junio de 1839, donde fue criado por su madrastra desde pequeño. Tuvo una formación autodidacta, su acercamiento a la literatura fue a través de sus empleos, iniciando en una panadería donde aprendió francés. Más tarde se desarrolló en el ámbito editorial, en donde entra en contacto con escritores junto con quienes inicia su carrera literaria en 1855 con la publicación de su primer poema.

En 1860 funge como periodista haciendo reseñas de los debates del senado, hecho que, según los críticos, le ayuda en la formación de un estilo tanto llano como profundo e inteligentemente irónico, producto de la constante reflexión sobre la vida política y social. A los veintiocho años logra ingresar en el ámbito político como funcionario en la administración del estado y luego en la Secretaría de agricultura, puestos que le aseguraron una vida plácida después de su jubilación en 1897 y la total dedicación a su trabajo literario.

Al momento de su jubilación ya era considerado el mejor escritor brasileño, esto le trajo su nombramiento como presidente de la Academia Brasileña de Letras, de la que también fue miembro fundador. Machado de Assis murió el 29 de septiembre de 1908 (López Alonso, s/f).

través del tiempo. En sus narraciones se “puede representar a cualquier ciudad del mundo en la que habite un sujeto en crisis” (Requena, 2007)

Machado de Assis es un autor que vivió la época de configuración de una tradición literaria brasileña. No existe una corriente dentro de la cual se le pueda calificar. por el estilo y la gran variedad de temas e interpretaciones a las que se presta su obra, podría pertenecer tanto al romanticismo, al realismo o al barroco. Según diversos autores (Soler, 2000; Almino, 2010; Schell, 2019), su tendencia se inclina hacia el realismo y la crítica al naturalismo y al romanticismo.

En este punto, se manifestó en contra de los preceptos del romanticismo. Pensaba que, si bien, había contribuido a la formación de la identidad de la literatura brasileña, la mantenía en un estado de inmovilidad que la empobrecía; además, las obras surgidas en esa corriente no se separaban por completo de la influencia europea. Al respecto dice que “Lo que se le debe exigir al escritor, por sobre todo, es cierto sentimiento íntimo que lo convierta en hombre de su tiempo y de su país, incluso cuando trate de temas remotos en el tiempo y en el espacio” (Machado, 1986: 804).

Elkin Obregón (2007) en el prólogo a *Misa de gallo y otros cuentos* explica el papel de Machado de Assis en relación con la literatura de su época. Lo califica como historiador de la burguesía, además señala la ironía, el sarcasmo leve y la narración armoniosa y elegante como característica principal de su escritura.

El mismo crítico destaca la razón de haber elegido los cuentos que integran la antología citada: los califica como cuentos reveladores de las preocupaciones de Machado y base en el desarrollo de su escritura. Todos son representativos de su obra; entre ellos, se destaca lo referido al cuento que aquí se abordará: “El reloj de oro” es una “crónica de una pequeña tragedia burguesa con algún eco de Maupassant” (Obregón, 2007: 7).

Asimismo Alfredo Bosi, en su ensayo *Machado de Assis*, ofrece una visión general sobre la obra de Machado, dividiéndola en dos momentos. Estos son un antes y un después de *Memorias póstumas de Brás Cubas*, porque es la transición tanto

del estilo como de la ideología de Machado. Según el estudioso de la obra machadiana, en ella destaca el desprecio a las idealizaciones románticas y la ausencia del narrador omnisciente que se venía utilizando en épocas anteriores; en cambio, prioriza la conciencia del individuo. Destaca la libido y a “la voluntad de poder como las fuerzas que más profundamente rigen los pasos del hombre en sociedad” (Bosi, 1988: 165)

Bosi (1988) menciona también que las narraciones de Machado dejan de lado el tema de la pasión amorosa como única motivación. Sus personajes van más allá de simples preocupaciones, para encajarse en lo más profundo del hombre. Además, agrega que en las narraciones de Machado se destaca la esencia de diferentes tipos de personas, el ganador es quien se distingue por un pensamiento frío y calculador. Esto se refleja en los personajes de “El reloj de oro”, en quienes se manifiestan los sentimientos de los celos y el deseo de venganza de manera exacerbada.

Otros aspectos que señala Bosi es que prevalece lo relativo: no existen los absolutos, nada merece todo el odio o todo el amor. Muestra tanto el lado más humano de los personajes, su maldad oculta o su bondad visible, pero no guarda ninguna de las dos porque ambas son necesarias para crear un personaje verosímil. La obra de Machado de Assis subraya la importancia del papel social en la formación del yo, así como las máscaras del hombre que llegan a formar parte de su ser. En el cuento se observa dicha influencia social que lleva a la vacilación entre dos lados de los personajes, uno que refleja bondad y otro que manifiesta un lado negativo. Esto tiene que ver con el proceso de transformación de los códigos tradicionales del Romanticismo en el autor brasileño donde “desde un lenguaje hecho de lugares comunes [...] lo que sobreviene es una nueva forma de decir la relación del hombre con otro y consigo mismo” (Bosi, 1988: 167).

Estos factores, sumados a su innovación estilística, han provocado numerosos estudios centrados en las grandes novelas del autor, sobre todo en la trilogía realista: *Memorias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* y *Don Casmurro*. Sin

embargo, son pocos los estudios sobre su producción cuentística en parte debido a que es tan grande que sería difícil abarcarla por completo.

Carlos Alberto Pasero (2000) en su trabajo “Machado de Assis, cuentista” recupera la importancia del hecho de que la mayoría de los cuentos se publicaron en periódicos y revistas. También resalta al público al que se dirigían, lectores capaces de reconocer la diferencia entre el cuento, la crónica y el folletín. Por esa razón, se considera que Machado fue el primer escritor brasileño en otorgarle verdadera importancia al cuento como forma estética y autónoma.

Cabe destacar que la mayoría de los estudios sobre la obra de Machado son realizados dentro de Brasil, debido a que no es muy conocida ni leída fuera de su país de origen, incluso su presencia no es muy grande en Hispanoamérica. En parte, esto se debe a la falta de traducciones a otros idiomas o la mala calidad de las mismas.

Por otra parte, los idiomas en los que se han hecho estudios sobre Machado tanto en español como en inglés son muy escasos; mientras, naturalmente, la mayoría de estudios realizados son en lengua portuguesa. Por esos motivos, decidí que el tema del presente trabajo versara sobre uno de sus cuentos, “El reloj de oro” publicado en la recopilación *Historias de medianoche* (1873). Ahí se aprecia una etapa de transición del estilo románticista hacia la etapa de maduración realista en el autor. Resulta en una narración con características híbridas, en donde el cambio se ve reflejado en la transfiguración de los personajes.

De ese cuento se analizará lo referente a la ruptura de los esquemas del romanticismo, corriente predominante en la literatura del contexto brasileño del siglo XIX. Dicha ruptura se ve reflejada en la discordancia entre la imagen presentada sobre los personajes en la narración y la que se retrata en las perspectivas de los otros personajes. Esto se evidencia en las relaciones con los dos personajes restantes. Cada uno de ellos tiene un papel fundamental en la construcción de los otros. Estos roles se construyen con base en los estereotipos de las historias de amor del romanticismo, por lo cual en este trabajo se contrastan

las acciones esperadas con el perfil de los personajes, que tienden a caracterizaciones realistas.

Los objetivos de esta tesis son analizar la caracterización narratológica de los personajes, así como los recursos narrativos que generan la separación del ideal romántico en los personajes. Con ello, se pretende mostrar la discordancia entre el ser y el parecer de cada uno de ellos y la resignificación que conlleva.

La hipótesis que guía este trabajo es que en el cuento se presentan diferentes perspectivas de una pareja, una sigue los principios de una relación ideal (el amor romántico), la otra es la realidad de la relación. La primera se presenta desde el punto de vista del marido y crea una situación escandalosa. La segunda surge en el contraste que se genera al integrar la voz de la esposa. Además se evidencia en el comportamiento de los personajes. En él se muestran las verdaderas intenciones de cada uno y su papel en la dinámica. Así se desvela cómo los personajes, que en apariencia tienen una relación perfecta, en realidad son dominados por segundas intenciones, lejos de lo esperado.

Respecto a los estudios que se han hecho en torno al cuento, no hay alguno en el que se aborde de forma particular. En cambio, este se incluye en los aspectos generales de la narrativa breve de Machado, en la búsqueda de una poética de autor. En el trabajo de Pasero (2000), por ejemplo, se rescata la clasificación de los cuentos propuesta por Sônia Brayner (1979) y Alfredo Bosi (1978); para facilitar la comprensión de los mismos. De la primera retoma lo siguiente:

1. El cuento anecdótico: un incidente, cronología secuencial, verosímil, dependiente de la estructura de los personajes
2. El cuento de observación: motivaciones psicológicas de las acciones, verosímiles.
3. El cuento demostrativo y de relativización textual: formas literarias tradicionales con intenciones filosóficas y/o moralizantes.
4. Cuento de carácter: análisis de un carácter, de un tipo.

De esta clasificación, el cuento que nos interesa comparte características de tres de esos puntos, a excepción del tercero. Este cuento no tiene como fin una reflexión filosófica o moralizante, al menos no desde mi punto de análisis. Respecto a los demás aspectos, el cuento parece una forma sencilla (de abordar la problemática en cuanto solo se refiere a una situación, en un lapso corto y secuencial). Tiene su origen en las meditaciones de los personajes y las consecuencias que surgen de ellas. Mientras que los participantes están basados en un arquetipo, pero sin llegar a serlo; se centran en las posibilidades más allá del canon de la época.

Sobre Bosi (1978), la clasificación que presenta es la siguiente:

1. Historia de sospechas y de engaños, giran en torno a las relaciones sociales y las conductas determinadas por el horizonte de *status*.
2. Cuentos-teorías: desazón frente a la necesidad de un vínculo entre alma y cuerpo.
3. Cuentos de enigma de caracteres: el papel social y el verdadero ser.

Esta es la clasificación que encuentro más adecuada a los cuentos elegidos, en el primer y el último punto, ya que el segundo se refiere a un tema filosófico, que ya se descartó arriba, y los otros dos explican bien de manera general el tratamiento del cuento, porque en él se enfrenta el deber-ser a nivel social contra el verdadero ser a nivel personal.

Machado de Assis, con una obra que conserva su actualidad, llegó a formar parte de la tradición literaria brasileña. Antonio Cándido (2009) propone una división de acuerdo a cómo lo ha leído la crítica: lo presenta en sus inicios como filósofo y clásico, en una segunda etapa se le considera psicológico y, hacia el final, existencialista y sociólogo.

También existen investigaciones que versan sobre la identificación de esquemas temáticos en sus cuentos (Duke, 1971), tales como el motivo de la máscara y del hombre celoso, mismos que se encuentran en “El reloj de oro”, pero no se abordarán como tema central en este trabajo.

Por otro lado, la extrañeza que causa la actitud de los personajes femeninos contruidos por Machado de Assis ha generado diversas investigaciones por varios autores, sobre todo se resalta su libertad. Sin embargo, los trabajos que se han realizado se centran en las mujeres retratadas en novelas, principalmente en Don Casmurro, en la que se debate la posible infidelidad de la mujer del protagonista, sin llegar a una resolución.

Además se generalizan ciertas figuras de sus cuentos, como las “viudas alegres” (personajes recurrentes) o quienes prosperan gracias al casamiento y el motivo del adulterio, que generalmente se aborda en los estudios de la obra (aunque estos dos últimos no se limitan a los personajes femeninos en la obra de Machado).

También hay escritos referentes a sus colaboraciones en periódicos, que tienen vistas a lo que actualmente se denomina estudios de género. Mientras que la figura femenina de los cuentos se aborda de forma superficial y generalizada, el análisis de la figura masculina se centra en la mayoría de casos en la ruptura de los esquemas tradicionales y la degradación de la figura del varón, relacionado al crecimiento de su contraparte. Es decir, no es una cuestión única en su abordaje, sino que también se tratan las implicaciones de un cambio en el sistema al alterarse el modelo que se venía replicando desde épocas anteriores.

Para llevar a cabo el análisis del cuento, me basaré en la teoría narratológica de Pimentel, quien ofrece una propuesta de caracterización de los personajes desde su ser y su hacer. También establece la relación de la identidad del personaje con su espacio físico y social, que deriva en una perspectiva, vertida en el discurso. Aunado a ello, aborda la importancia de la focalización en la presentación del mundo narrado.

Además retomaré la teoría de Mijaíl Bajtín en tanto que los personajes se presentan en movimiento, se transforman a partir de sus interacciones con otros personajes. En este sentido, es fundamental el concepto de dialogismo, ya que implica la comunicación, la interacción entre realidades distintas (o puntos de

vista) a partir de la palabra. Este proceso genera el cambio en los personajes y nos muestra diferentes formas de concebir el mundo narrado a partir de ello.

La tesis consta de dos capítulos. En el primero se abordará lo referente al autor y su contexto, es decir, el contexto biográfico y literario. Con ello, se espera identificar las características que rodean la concepción del cuento, y por lo tanto, una interrelación entre este y su entorno. Es decir, los acontecimientos que acompañan a las corrientes literarias que se abordarán y que ubican a la narración en un lugar de transición. Este también servirá como base para explicar el lugar desde donde parten las construcciones arquetípicas de los personajes y por qué generan esa ruptura.

En el segundo capítulo se desarrolla la propuesta de análisis del cuento. Esta se expresa en tres lecturas, una desde cada personaje, cada una conlleva un nivel de profundidad distinto, ya que agregan nuevos elementos a través de la interacción con los otros personajes y un punto de vista diferente. Se trata de tres personajes: el matrimonio conformado por Luis Negreiros y Clarinha, y el padre de esta, Meireles. Mi análisis parte de la narración desde el punto de vista de Negreiros como una lectura superficial, una propuesta con vacíos de información, en donde se propone a los personajes como arquetipos románticos. La segunda lectura, la de Clarinha, se presenta como una antítesis de la primera propuesta; en ella se llenan los vacíos de información y se las imágenes románticas se tornan realistas. En tercer lugar, la lectura desde Meireles se propone como una visión irónica del relato.

Capítulo 1

Machado de Assis en la literatura

La literatura es una de las bellas artes que utiliza las palabras para transmitir visiones y sentimientos formulados con la esperanza de trascender más allá del tiempo y del espacio al que su autor se veía limitado. Me refiero a límites no en tanto restricciones, sino como marco de referencia, Lotman lo definiría como aquello fuera de la semiósfera, aquello que se encuentra fuera de la frontera semiótica.²

Al respecto, Zylco (2005), citado por Biviana Hernández (2008), refiere que esta frontera funciona “al modo de un filtro bilingüe para la traducción intercultural, que selectivamente deja entrar tanto textos de otros dominios de la cultura como no-textos” (72). De esta forma, con cada perspectiva social surgen nuevas historias por contar; cada idea naciente suscita una versión distinta de los hechos, de la cual la literatura es una de ellas. La literatura siempre ha acompañado a la evolución de las ideas de la sociedad, en una relación de reciprocidad, se ven influidas la una de la otra al tiempo que evolucionan. Por esa razón es importante tratar los siguientes temas, relacionados con el contexto de “El reloj de oro”, que se reflejan en la evolución de la literatura de Machado.

1.1 La formación identitaria de una nueva nación

El proceso de colonización de Brasil fue semejante al de las demás civilizaciones de América. En él destacó el conocimiento de la cosmovisión de los pueblos originarios por parte de los colonizadores, para cumplir con su tarea de dominar e imponer su ideología, sobre todo en el ámbito religioso, es decir, en la conversión de los indios. Paralelamente, se desarrollaron las primeras manifestaciones

² La frontera “es un mecanismo de traducción bilingüe que actúa a nivel funcional y estructural codificando los mensajes de acuerdo con los diferentes lenguajes que albergan los textos. En otras palabras, convierte ‘los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa’.” (Lotman, 1996: 22), mientras que la semiósfera es una analogía con la biósfera, en donde se plantea la similitud del signo con un organismo, dado que ninguno de los dos existen de forma aislada, sino que son parte de un conjunto que les da sentido; este conjunto semiótico abarca todas las dimensiones de un sistema social en palabras de Lotman (1996), es “el espacio semiótico fuera del cual resulta imposible la existencia misma de la semiosis” (Hernández, 2008: 24).

literarias de Brasil. Entre crónicas, descripciones e informes sobre la vida indígena y los textos utilizados para la catequización de los indios, se alternaban entre el español, el portugués, el latín y el tupí (lengua de los pobladores originarios del litoral brasileño en el siglo XVI). Sin embargo, tiempo después, los colonizadores impusieron el uso obligatorio del portugués.

La literatura, como producto de una herencia cultural que contiene una forma de entender el mundo, puede influir en las perspectivas de una sociedad. Sin embargo, si dicha sociedad no encuentra una relación directa entre su vida y la literatura o si los temas son extraños a su contexto, es difícil que la reconozcan como algo propio, como parte de una identidad nacional.

Antonio Cândido (2009) en su libro *Formação da Literatura brasileira*, citado por Errázuris (2014), reafirma el problema de constituir una literatura que se considere propiamente brasileña. En sus orígenes estaba marcada por la dependencia de la cultura portuguesa. Tuvo que pasar mucho tiempo y varios procesos para que lograra constituirse como una tradición autónoma que reflejara la realidad cultural y la experiencia histórica de Brasil.

Para la formación de esta literatura era necesario apropiarse de ciertos elementos adquiridos de Portugal, en cuanto a temas como en formas de escritura. El reto se encontraba en retomarlas sin que fueran una mera copia; más bien, se trataba de recuperar rasgos distintivos identificables con Brasil: “la apropiación de elementos literarios foráneos, puestos al servicio de la expresión de lo que podríamos llamar [...] una experiencia de lo brasileño” (Errázuris, 2014: 81).

En este sentido, la relación entre lo local y lo universal fue objeto de disputa en la búsqueda de una identidad propia. Ante esta cuestión, Machado de Assis adopta la postura de que una literatura en formación debe retomar los temas de su entorno, pero evitar que sean tan locales que estos la empobrezcan: “Lo que se le debe exigir al escritor, por sobre todo, es cierto sentimiento íntimo que lo convierta en hombre de su tiempo y de su país, incluso cuando trate de temas remotos en el tiempo y en el espacio” (Machado, 1986: 804).

En Portugal, la influencia italiana estaba en apogeo en el ámbito artístico. Por ello, a su llegada al territorio que hoy se denomina Brasil, los colonizadores llevaron consigo un “lenguaje culto y elevado, nutrido de humanismo y tradición grecolatina” (Cándido, 2005: 20). Estas formas se adaptaron al contexto brasileño y se modificaron poco a poco, hasta llegar a configurar expresiones literarias diferentes de las portuguesas. Existía “una especie de imperativo: expresar lo nuevo sin abandonar lo viejo, o sea, manifestar la singularidad del Nuevo Mundo sin perder el contacto inspirador con las matrices del Occidente, que eran condición de entendimiento entre los hombres cultos” (Cándido, 2005: 18).

Estos rasgos confirmaban la posición de Brasil como segunda Europa, lo cual le confería cierto estatus al ser heredero de la cima cultural. Sin embargo, esto no hacía más que frenar la imagen independiente de Brasil y de su literatura.

Se presenta una evolución análoga entre lo social y lo literario. A medida que cambiaba la sociedad, daba lugar a nuevas expresiones culturales y propiciaba “la aparición de grupos emergentes de escritores y de lectores locales que se identifican entre ellos por una serie de valores simbólicos (temas, lenguajes, aspiraciones) inaugurando una tradición” (Ruedas, 2005: 11). Junto con la proclamación de la independencia se formó una teoría nacionalista donde se buscó resaltar lo propio de la literatura brasileña, en forma de negación de lo portugués. Por este medio Brasil aspiró a afirmar su identidad como nación.

En este contexto, la literatura se volcó hacia un enfoque patriótico, dando paso al romanticismo.³ Gracias a este patriotismo, se tomó conciencia del cambio que debía seguir el camino literario y su desviación respecto a los modelos clásicos. Sin embargo, este deseo de independencia se vio frustrado. Si bien, surgieron corrientes que representaron rupturas estilísticas y dejaron de lado los patrones portugueses, se empezaron a imitar los estilos franceses, como el arcadismo, el

³ “Pueden ser considerados elementos prerrománticos el carácter afectivo que la religión fue asumiendo (más un estado de alma que devoción), la complacencia sentimental con el sufrimiento, cierta cursilería melancólica asociada a la luna, a los sauces, y a los lugares sombríos. (Cándido, 2005: 40)

romanticismo, la poesía satírica y la poesía musicalizada, durante los siglos XVII, XVIII e inicios del XIX.

1.2 El romanticismo⁴

El Romanticismo, en la definición de Sainz de Robles (1982), fue una revolución artística de finales del siglo XVIII en contraposición con los neoclásicos, en ella predominaba la contemplación de la naturaleza, el regusto de la Edad Media cristiana y caballeresca, el culto al yo y las emociones.

Isaiah Berlin (2000), por otro lado, apunta que fue un movimiento caracterizado por su entusiasmo revolucionario, devoto a la iglesia, el trono, la caballería y el feudalismo. Predomina una fuga al pasado y otra a una utopía del futuro, pero siempre evita el presente. Es una actividad subjetiva y egocéntrica que se volvió indispensable, por eso representó uno de los cambios más drásticos en la mentalidad occidental.

El romanticismo fue un movimiento en apariencia contradictorio, ya que en él se reunían conceptos de la más diversa índole. Se intentó definir por muchos teóricos y grandes pensadores, pero ninguno logró ponerse nunca de acuerdo. Por ejemplo, el mismo autor, en el libro *Las raíces del Romanticismo*, dice que lo que para Goethe era una enfermedad, para Nietzsche era una cura, por su lado, madame de Staël pensaba que era la unión del amor, la religión y la caballería. En este punto es donde se encuentra la relevancia de revisar esta corriente literaria, ya que sus representaciones, con base en de historias medievales de la tradición caballeresca, se introducen en el cuento de Machado de Assis.

¿Existe un motivo para tales ideas contradictorias? Sí, porque en el contexto del nacimiento del romanticismo, la Ilustración, se caracterizó por la primacía de la razón, de tal forma que todo pensamiento, toda verdad, debía ser comprobable

⁴ La literatura es testigo y a la vez parte de una historia que se escribe y evoluciona en los ámbitos culturales, sociales y estilísticos y en "El reloj de oro" se aprecia un caso de transición entre dos corrientes literarias. Desde mi perspectiva, esta transformación comienza con los modelos fundamentados en narraciones románticas sobre el amor que se dirigen a la estética realista. Por eso abordo los planteamientos desde los que parten el romanticismo y el realismo.

por medio de una metodología, de la ciencia; ese era el único modo para establecer verdades universales. Sin embargo, los “hombres de ciencia” no tuvieron en cuenta que no se puede hablar de la universalidad del ser humano, ya que cada individuo presenta circunstancias y características propias, no es correcto tratarlo como si fuera uno solo.

Si bien los fenómenos de la naturaleza, la tierra y el universo pueden explicarse desde esta perspectiva científicista, el interior humano no. A esto apelaban los románticos. Por lo tanto, este movimiento surge en primer lugar como un rechazo a la universalidad y, derivado de eso, se privilegia la exaltación del yo, de la interioridad y la expresión de los sentimientos, de aquellos lugares que la ciencia no alcanzaba a describir.

Los historiadores consideran al movimiento romántico una revolución, porque surge al mismo tiempo que otras revoluciones históricas, como la industrial, y la francesa.

Los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir [...] el sentido común, la moderación no entraba en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio (Berlin, 2000: 27-28).

Tal descripción denota el sentido pasional e irreflexivo del Romanticismo. Esta solo es una de sus características, la cual coincide con la filosofía del idealismo, donde no está mal visto e incluso es preferible y admirable que un hombre esté dispuesto a sacrificarse por ser fiel a sus convicciones, pues este era considerado un acto de pureza y sinceridad. El hombre que se sacrifica, entonces, es el que tiene mejores cualidades y se compara a un héroe.

Berlin (2000) menciona a Kant como otro de los fundadores del movimiento, gracias a sus ideas sobre la libertad y la voluntad del hombre. Menciona que para

el hombre libre estaría bien forjarse ideales propios, más allá de los establecidos por su entorno, esa sería la expresión total de su libertad, e incluso debería luchar —y morir— defendiendo sus ideales, es ahí donde surge la idea del mártir como un héroe. En el cuento de Machado de Assis se ve esta exaltación de la defensa de un ideal, el del honor, en Luis Negreiros, quien está dispuesto a hacer sacrificios con el fin de protegerlo.

En este sentido, el amor es uno de los ideales más nobles y más sobresalientes a lo largo de la historia de la humanidad. Está presente desde las reflexiones de filósofos como Platón, hasta los productos de la cultura popular de hoy, como películas o canciones y, por supuesto, en la literatura. En ellos se llega a abordar el tema del amor llevado hasta sus límites, siempre de distinta manera.

Esto se relaciona con la exageración del romanticismo, ese llevar hasta el extremo las emociones, el sentir y las ideas, que en muchas ocasiones terminan en muerte, como en el caso del amor, y de la imposibilidad de continuar con la vida si no se está con la persona amada.

Este tipo de pensamiento funciona como algo enceguecedor, determina un camino, el del sentir, y cuando no lo ve realizado no encuentra escapatoria más que deshacerse de todo lo que conoce, incluso de la vida —de forma análoga a Luis Negreiros, enceguecido por los celos, dispuesto a terminar con su matrimonio y su esposa—. Es la eterna confrontación entre la razón y los sentimientos, los personajes románticos se dejan llevar por este último, y cuando les falla o no encuentran salida, tienen que pagar las consecuencias de ir en contra de las normas establecidas.

Estos antecedentes hablan de la caracterización de la figura del héroe, que en este caso se corresponde con el personaje masculino, por lo cual se abordará ahora la caracterización de los personajes femeninos. Para ello, se retomarán ciertos antecedentes sobre la representación de las mujeres que aún eran vigentes en el romanticismo. Esto servirá para remarcar lo disruptivo de la escritura de Machado.

Virginia Woolf (2008), en el ensayo *Una habitación propia*, relata que por muchos años, antes del siglo XVIII, las mujeres tuvieron un papel invisible como creadoras en el arte. Las razones son varias, desde la idea de que la mujer debía permanecer en el ámbito privado y dedicarse a las labores del hogar como hija, esposa y madre, hasta el rechazo de las mujeres que pretendían una vida pública. Además otros factores que las limitaban eran la dependencia económica y el mandato de subsistir como mero adorno del hombre, por lo que no se les permitía, ni tenían la posibilidad de expresar ideas propias de ningún tipo. La única forma de expresarse era bajo el recurso de mantener su identidad oculta, como Jane Austen, cuyas publicaciones aparecieron en primera instancia con un autor anónimo o el caso de Amandine, quien firmaba como George Sand.

Es por eso que el ámbito cultural, el de las ideas y las expresiones artísticas era exclusivo de los hombres, a ellos les correspondió la representación de unos seres que no terminaban de comprender. Extrañas a ellos, se representó a las mujeres desde una visión androcéntrica, lo cual resultó en una imagen generalizada, reducida y a-histórica; es decir, la imagen femenina se tornó en un ser invariable a través del espacio y el tiempo. En lugar de reconocer la individualidad de las mujeres, se les consideró una y la misma en todo lugar y época:

Los hombres son los artistas que escriben, que piensan, que pintan, esculpen y aman, y las mujeres son las amadas, damas distantes que provocan dolor. Los románticos no se enamoraban de campesinas o de proletarias, sino de princesas, mujeres etéreas confinadas en espacios asfixiantes, féminas imposibles de alcanzar por diversos motivos (Herrera, 2010).

Así se les limita a las mujeres a permanecer siempre al margen del campo de la acción; no importaría si es una u otra, porque no tienen identidad propia. Esto les confiere un estado de inmovilidad e inmutabilidad. En la literatura, la función de los personajes femeninos es respaldar los actos de los varones, tienen un carácter más paisajístico, de trasfondo o incidental, rara vez protagónico y cuando se habla de ellos, el enfoque se realiza sobre la contemplación; aquello “que lleva a admirarlo y apreciarlo [...]. El cabello, los vestidos, los zapatos, la forma del cuerpo, los accesorios, etc.” (Gallina, 2006: 240).

Carlos Monsiváis publicó en 1973 un artículo titulado “Sexismo en la literatura mexicana”, donde expone que el sexismo es un fenómeno que establece dos roles: lo masculino y lo femenino. A cada rol se le atribuyen características inherentes que deben tomarse como modelos de conducta; deja a lo femenino en un estado de inferioridad y sumisión respecto a lo masculino. Monsiváis (1975: 104) apunta que este problema “roba, despoja a una clase de seres humanos de autonomía, confianza, posibilidades de acción” y está presente en cualquier sociedad, pues es de carácter universal.

Él también advierte que esta idiosincrasia se ve reflejada en la cultura y se enfoca en el caso de la literatura y la mujer como personaje. Dice que el papel fundamental de la mujer es el de paisaje, siempre se encuentra al margen, es un pretexto, una sombra, un *no ser*, mientras que el hombre siempre es el centro. “Puede ser la madre (que todo lo sufre), la esposa (que todo lo perdona) o la prostituta (que todo lo degrada)” (Monsiváis, 1975: 107).

En este punto es donde se busca resaltar el papel del personaje femenino en el cuento de Machado de Assis, “El reloj de oro”. Ella rechaza los moldes de las representaciones femeninas a través de la historia de la literatura, deja de lado su carácter paisajístico para tomar una función sustancial en el desarrollo del cuento, ya que ella incita las acciones.

Existen gran cantidad de personajes femeninos que recaen en los arquetipos de cierto estilo de narración, como en los cuentos de hadas o en las historias de índole romántico. Estos personajes, tanto masculinos como femeninos, siguen ciertas reglas para su configuración. Derivados de este pensamiento, existen personajes cuya presencia es constante en la literatura: la amada remota, la dama pura, la madre abnegada y comprensiva, la pecadora arrepentida, entre otros (Monsiváis, 1975).

Los arquetipos, en la cultura occidental, surgen de personajes bíblicos y de la cultura griega. Un ejemplo es Penélope, la esposa fiel de Odiseo, la mujer que espera. En ella están todas las características deseables en una mujer casada: cuida del hogar, sobre todo del lecho matrimonial, atiende a los invitados, para no

deshonrar la casa ni que se hable de la inhospitalidad, pero su atributo principal es la fidelidad al marido que la lleva a esperarlo durante años y rechazar a todos sus pretendientes, incluso cuando se sospechaba que Odiseo ya había muerto.

Lamentablemente, en todos los ámbitos culturales, se extendió el canon de un deber-ser femenino que remarcaba el lugar social de hombres y mujeres; los primeros en una posición de superioridad y las segundas en una de sumisión. Al mismo tiempo se sustentaban el porqué de esta relación a través de narraciones donde las mujeres tienen una predisposición al mal. Ejemplo de ello son Lilith y Eva, arquetipos del mal y la desobediencia. La caracterización de Clarinha en “El reloj de oro” se basa en estas suposiciones, ya que a partir de ellas se llenan los vacíos de información: el narrador, aun cuando sabe de su inocencia, insinúa la maldad de la protagonista a través de la mirada masculina del esposo.

Se agrega que, durante el siglo XVIII, destaca la condición dual de la mujer: el puritanismo y la perversidad. José Chaves (1997) recupera los términos de *femme fatale* y *femme fragile*. La primera se relaciona con una visión satanizada, sensual y sexual, objeto de deseo que incita al hombre y lo arrastra tanto al placer como a la destrucción social. La segunda se vincula con una imagen celestial, etérea, pura, más cerca de lo religioso. Unas, descendientes de las brujas decimonónicas; otras, de las damas intocables del amor cortés.

Aunque, apunta Chaves, llama la atención que aun en las representaciones religiosas se observa a vírgenes y ángeles con un toque de erotismo perverso, resaltando esa dualidad. A las *femme fatale* se le relaciona con la muerte, ejemplo de ello son Eva, Pandora, Medea, Salomé y Judith, las sirenas, las arpías y Circe. Mientras que la mujer buena, angelical, fiel y virtuosa es la que se somete a su destino, a estas últimas pertenecen las figuras de la madre, la esposa y la amada, como Penélope o Beatriz.

Un último aspecto del movimiento, era el ideal general de recuperar la visión infantil en la medida que esta posibilitaba una relación más cercana con la pureza y la divinidad, a su vez representó una vuelta hacia el origen, lo primitivo y lo remoto. Sin embargo, en el cuento, esta visión infantil se ve como un rasgo de

ingenuidad no deseable; esa es una de las razones de que se proponga a la narración como una ruptura con el romanticismo.

Durante el romanticismo también surge la fascinación por el nuevo mundo, un “paraíso terrenal” no tocado por el hombre, incorrupto, en su estado más puro y sus habitantes en contacto con la naturaleza, su espiritualidad y consigo mismos, la vida simple del vivir diario, según los europeos, fuera de todas las estructuras de pensamiento y de los grandes males que preocupaban a las grandes mentes europeas.

El exotismo es otra de sus características. En este se encuentra el deseo de los románticos por escapar de la realidad limitante, de la verdad explicada por la ciencia, es un intento de ir más allá, como una forma de retar al racionalismo y de buscar sentido en lugares que este no alcanzaba.

El mundo real era un lugar desolador, que no daba tregua ni campo a resoluciones fuera de ciertos límites, por lo que se recurría a estas desviaciones por lo fantástico, el misterio, lo mágico y lo irracional. La forma en que los románticos lograron conciliar estas categorías es a través del arte, de la poesía, con figuras como la naturaleza exuberante o la figura de los habitantes de América, quienes, además de llevar vidas simples, también estaban cargados de un carácter místico, a través de sus ritos, mitos y creencias.

Como se recuerda, las distintas sociedades americanas se enfrentaron a un choque de distintas concepciones de mundo en el momento histórico del descubrimiento de América. A partir de ese encuentro, el continente se convirtió, en mayor o menor medida, en un espacio de convergencia y coexistencia de ideologías, pero también de imposición de costumbres, lenguas y literaturas occidentales; en el que Brasil no fue la excepción. En dicho proceso, la literatura tuvo un papel importante, sobre todo en el ámbito político, religioso y social, pues servía como instrumento facilitador de la implantación de ideas, costumbres y actitudes.

En el mundo literario europeo existía la atracción hacia América, con toda su aura de misterio y la emoción por las posibilidades del Nuevo Mundo. Se volvió el escenario perfecto para muchos escritores europeos, quienes prefirieron la inspiración de América y ya no la del mundo grecolatino.

De ahí surge la literatura de viajes, cuyo tema principal eran exploraciones geográficas. Contribuía a la construcción de imágenes deformadas sobre la realidad del continente americano. Algunos escritores basaban sus historias en lo que habían escuchado o visto a través de otros y, al ser una imagen parcial, resultaba en información falsa. Esto corresponde al “interés romántico por lo lejano en el espacio y lo perdido en el tiempo” (Núñez, 2000: 112).

Esta concepción de América como pretexto literario funcionó a la vez para hacer un contraste con el Viejo Mundo y señalar la corrupción en la sociedad europea, América se concibió como un mundo ideal, lejos de la corrupción y la maldad, un mundo paradisíaco al que Europa no podía aspirar. Núñez (2000: 117) apunta:

Bajo la impresión todavía del impulso destructor que significó la primera guerra mundial y cuando ya podía percibir cómo se perfilaba el espectro de una segunda conflagración. El mundo sudamericano era el marco elegido para situar una íntima esperanza de europeo angustiado. América era el refugio del presente y la esperanza del futuro.

América se volvió una utopía, donde se podía estar en contacto con la naturaleza y con la esencia del ser; un refugio para escapar de la *civilización* europea. Un lugar auténtico y prometedor, lejos de los estándares civilizatorios engendradores de la corrupción en el alma del hombre.

1.3 El fin del romanticismo

Con el sentimiento nacionalista, en la literatura surgió la necesidad de resaltar los aspectos que otorgaban identidad, entonces los escritores brasileños enfatizaban las virtudes del país, llegando a la hiperbolización. Esta se ejemplifica con sus representaciones de la nación como un paraíso terrenal, desde la descripción de la naturaleza hasta el comportamiento de los hombres, con la figura del buen

salvaje (Nuñez, 2000). Imperaban las imágenes idílicas, a veces mezcladas con elementos de la literatura pastoril europea, así como las descripciones trastocadas de la naturaleza, alejadas de la realidad. Estas tendencias indianistas, tan centradas en dibujar el paisaje local, llegaron a limitar al objeto artístico y en ocasiones a repetir las concepciones europeas sobre América Latina.

Con la ayuda del emperador Pedro II, quien impulsó el desarrollo de las artes, comenzaron a surgir nuevas formas literarias. Tal es el caso de la novela como género, el desarrollo del arte dramático y la aparición de los primeros poetas románticos. Además, la atención se desplaza de la naturaleza hacia el hombre indígena, volviéndolo símbolo nacional. En cuanto al género novelesco, este sigue la línea del regionalismo; describía lo pintoresco, poniendo especial contraste en la oposición campo-ciudad. En este sentido se da una primera ruptura del estilo del Machado, quien elige a una pareja citadina, sin encasillarla dentro de la oposición mencionada, ni caracterizar a los personajes con aspectos puramente brasileños, es decir, se les podría identificar con cualquier matrimonio, en cualquier parte del mundo, incluso en distintos tiempos.

Por otro lado, la abolición de la esclavitud en 1888 inspiró a muchos artistas; suscitó poemas, novelas, artículos y ensayos con temas políticos. Otro movimiento que se extendió hasta inicios del siglo XX fue el de las ideas filosóficas y literarias que analizaban de manera crítica la sociedad moderna. En esa misma época crece la divulgación de la ciencia y las tendencias positivistas, así como la descalificación del idealismo romántico y las explicaciones religiosas. Como se verá más adelante, Machado de Assis rechaza el idealismo romántico a la vez que cuestiona la idea del progreso positivista.

En esta etapa, los escritores se plantean las preguntas sobre la relación del arte con la sociedad. Dado que la literatura corría el riesgo de olvidar las vivencias culturales propias debido a la globalización y al empeño de retomar formas europeas (Cándido, 2005). En consecuencia, esto detendría a los literatos en su búsqueda de nuevas tendencias para expresar su realidad cultural.

Machado de Assis surge en ese contexto como la figura más importante de las letras, con lo que alcanza un punto culmen en la literatura brasileña, aunque no se apegó a ninguna de estas corrientes; si bien aborda temas de varias de ellas, no se vierte sobre alguna. Sus escritos son un reflejo de esa sociedad nueva y moderna de Brasil, sus conflictos internos, personales y generales.

El realismo representa un hito en la constitución de la literatura brasileña. Aparece al mismo tiempo que la abolición de la esclavitud, la decadencia de la economía y el surgimiento de movimientos que defendían ideologías liberales, abolicionistas y republicanas. En este movimiento los escritores buscaban representar la verdad a partir de la neutralidad del punto de vista, lo común, lo feo y lo imperfecto. En Brasil se escenificaba sobre todo la vida urbana y su mayor representante fue Machado de Assis.

El realismo buscaba la representación del ser humano en su forma más cercana a la realidad.⁵ Se ocupaba de las representaciones de la sociedad burguesa, sus conductas y actos regidos por las preocupaciones en contextos cotidianos. Es una reflexión sobre las apariencias, lo civilizado, la hipocresía y los males de la sociedad. Propone que en el fondo los seres racionales aún se rigen por sus instintos más primitivos.

De esta forma, se observa que el romanticismo se enfoca en la individualidad; sin embargo, esa visión es muy problemática debido a que no hay confrontación con el otro. Mientras solo existe un individuo, no hay un crecimiento real, no se desarrolla como parte del mundo, de tal forma que su visión solo es parcial. El realismo se preocupa por los actos, ya no tanto por la forma aparente. Estos actos son más significativos cuando se dan en conjunto y afectan a otras personas de forma positiva o negativa. Por ello, un rasgo realista en el cuento de Machado es el hecho de que sugiera leerlo desde diferentes perspectivas. Demuestra la lectura errada a la que lleva la univocidad cuando derrumba la imagen romántica aislada y la pone en interacción con su “opuesto”.

⁵ Por el contrario, en el romanticismo sus representaciones se ennoblecían o beatificaban cuando pasaban a la escritura.

1.4 La obra machadiana

Machado de Assis fue un escritor preocupado por tener una literatura propiamente brasileña, intento en el cual muchos de sus contemporáneos fallaron al buscar resaltar lo nacional por medio de técnicas extranjeras. De esta forma, a Machado se le considera el primer literato de su país, pues su literatura pertenece al naciente Brasil, no a la colonia de Portugal. Incluso, su obra alcanzó la autonomía para la literatura brasileña y, por primera vez, se logró un equilibrio entre los elementos locales y universales para expresar la realidad del país sudamericano. En su obra, Machado buscó lo diferente: la liberación de los patrones portugueses y el enfoque hacia una literatura nacionalista:

Machado de Assis ha contribuido a una larga tradición brasileña de literatura urbana que supo evitar lo descriptivo y lo pintoresco. Aplicó un enfoque equilibrado y abierto a la cuestión de la nacionalidad y de la relación entre la cultura local y los principales centros culturales [...] no idealizó a Brasil ni a Europa. No existe un Brasil a priori en su obra, que al mismo tiempo resulta universal y muy brasileña. (Almino, 2010: 98).

Joao Almino (2010) apunta que como novelista parece no pertenecer a su tiempo. Además de abordar temas nacionales, fue un observador constante de los problemas de la sociedad en que vivía, eso mismo lo posicionó en un lugar de universalidad, puesto que las problemáticas que aborda generan aún inquietan a los lectores y los incitan a la reflexión, a voltear a la sociedad en que se vive.

De acuerdo con Almino (2010), Machado de Assis era un pensador y crítico alejado de las tendencias de su época y de todos los absolutos a causa de su visión escéptica: “No creía ciegamente en el progreso. No era adepto del positivismo, del evolucionismo ni de otras formas de determinismo. No era socialista, republicano ni abolicionista. Con todo, esas corrientes filosóficas, políticas y estéticas son tratadas, a distancia, en su obra” (Almino, 2010: 65).

Esta postura es la que le permite ser objetivo en sus críticas. Además es una de las razones por las que se le considera un escritor más cercano al realismo. Pero,

al igual que la ideología de Machado, su obra no se podría insertar en una sola corriente, porque se vería limitada, es posible encontrar tanto rasgos del romanticismo como del realismo o el barroco, tendencias, incluso, contrarias. Esto se nota en la narración de “El reloj de oro”, donde un discurso realista se presenta a partir de elementos del romanticismo

Joao Almino (2010: 66) caracteriza al realismo de Machado de Assis como pesimista. Asegura que “no plantea ninguna expectativa y no ofrece ninguna esperanza. Para él no hay redención, así como no hay utopía, ningún ‘paraíso final’, ni ninguna ‘selección social’”. También menciona que la verdad se subordina a la imaginación y a la subjetividad; un realismo que incluso admite lo imposible.

El mismo crítico advierte que en las obras machadianas se construye un juego entre lo trágico y lo humorístico. En la superficie destacan las digresiones y el tono cómico —como se representa en el personaje de Meireles—, pero en un nivel más profundo es visible el sentimiento trágico, desesperanzador de la vida humana y todo lo que implica: las relaciones con los otros, la carrera para alcanzar los deseos, los tropiezos y la imposibilidad de recuperarse de estos.

En las principales novelas de Machado no encontramos dramas extraordinarios, suicidios, asesinatos, crímenes pasionales o pasiones enloquecedoras [...] los grandes, e incluso los trágicos dramas, tienen la apariencia de drama [...] Machado nos dice que tenemos que reírnos de este mundo sin arreglo y seguir viviendo (Almino, 2010: 69).

Algunos críticos calificaron a Machado como un escritor moralista. Consciente del compromiso del arte con la sociedad, Machado creía que la obligación del autor es manifestar la verdad. En sus crónicas señalaba el comportamiento que debería tener la sociedad, mientras abogaba por la civilidad en vez de la crítica destructiva. En ellas resalta el ánimo de expresarse libremente, con ironía, sarcasmo, con ataques elegantes, muchas veces en forma de ficción. Fue un liberal activo en su juventud, su conciencia político-histórica también se manifiesta en sus cuentos. Todos estos aspectos los encontramos en la narración que nos compete, desde

desvelar la verdad a través de la ironía, hasta el compromiso de señalar injusticias sociales con base en sus ideas liberales.

Varios autores afirman que en la obra madura de Machado de Assis —entre ellas *Memorias póstumas de Bras Cubas*, *Quincas Borba*, *Don Casmurro*, *Esaú y Jacob* y *Memorial de Ayres*— se encuentra la innovación de la narrativa en relación con otros escritores de su época (Balzac, Flaubert y Zola). En ellas se introduce al narrador en primera persona, lo cual supone un punto de vista subjetivo y la incertidumbre respecto a la veracidad de los hechos, punto fundamental de su narrativa. Aunque en nuestro cuento se trate de un narrador omnisciente, se imita la narración en primera persona gracias a la focalización en el protagonista; aspecto que permite la incertidumbre gracias a los vacíos de información respecto a la perspectiva de los otros personajes.

Según Almino (2010: 62), Machado resalta la problemática de la identidad “quién soy, qué hago en el mundo, qué sentido tienen mis acciones, cuál es el límite para mí entre la razón y la locura. Sus novelas relatan por lo general las aventuras del deseo de un ‘yo’ inconsecuente y frustrado”. Estas preocupaciones aluden a situaciones reales pero se encuentran ocultas, fragmentadas o distorsionadas en la escritura. Por eso se le considera un realismo engañoso, abierto a diferentes interpretaciones, entre las que se le han dado lecturas de tipo político e incluso, denuncia social.

De acuerdo con Isabel Soler (2000), su novela más reconocida, *Memorias póstumas de Brás Cubas*, marca un antes y un después en su narrativa. Esta novela fragmentada representa el paso por una revolución ideológica y formal, en cuanto destaca el rechazo de las idealizaciones románticas, mientras olvida al narrador omnisciente de épocas anteriores para dar prioridad a una narración desde la conciencia del individuo, un ser escéptico. Aunque “El reloj de oro” se publicó antes que esta novela, ya presentaba dichas características.

La obra de Machado de Assis subraya la importancia del papel social en la formación del yo, así como las máscaras del hombre que llegan a formar parte de

su ser. Al respecto, Isabel Soler (2000), en su artículo “La lógica del instinto y el azar”, encuentra una similitud entre algunos de los relatos de Machado de Assis con los cuentos de Dostoievski. Esta relación, dice, se establece porque en las obras de ambos se obliga al lector a confrontarse con su maldad y las máscaras bajo las que se oculta, obligándolo a pasar por un proceso de aprendizaje en el que se reconoce la fragilidad del ser humano. Pero a diferencia del escritor ruso, Machado no ahonda en la psicología de sus personajes, tipificándolos y justificándolos, en cambio, expone al lector sus estados de conciencia, muestra el lado más oscuro del ser, acentúa lo instintivo.

Isabel Soler (2000) señala en las narraciones de Machado el predominio de la imagen del hombre como un ser movido por sus pulsiones y por la voluntad de poder, ambas fuerzas rigen profundamente los pasos del hombre en sociedad. Se abandona la idea de la pasión amorosa como único móvil de la conducta. En el cuento que se abordará, es patente, aunque no a primera vista, que las motivaciones de los personajes se alejan del tema amoroso, ya que se vierten más hacia las ideas del honor, la verdad y a desmentir las idealizaciones, lo cual los acerca a un carácter realista. De acuerdo con Soler, esto explica el porqué en sus narraciones el ganador se distingue por su pensamiento frío y calculador. Esto no significa que sean personajes completamente malos, que merecen todo el desprecio y, por lo tanto, tampoco existen seres completamente buenos que merezcan todo el amor: ni héroes engrandecidos, ni villanos perversos, simplemente humanos.

Colaboraciones en periódicos

Machado fue colaborador en alrededor de cincuenta periódicos, entre los que destacan *O Futuro*, *A Estaciao* y *Jornal das Familias*, dado que fueron los principales medios donde publicó sus cuentos. Estos también son testigos de su ejercicio literario y de su evolución narrativa.

Kátia Rodrigues Mello (2007), en su artículo “*O futuro (1862-1863)*, *Jornal das famílias (1863-1878)* e *A estação (1879-1904)*: Três periódicos em que colaborou

Machado de Assis” retoma las características de cada publicación. Menciona que Machado fue uno de los principales colaboradores en *O Futuro* (1862-1863), ahí publicó veintidós crónicas y se encargaba de reseñar libros de poesía. Los lectores de *O Futuro* fueron un público muy reducido debido a que trataba principalmente sobre literatura y apoyaba a los colonizadores de Brasil, ya que su fundador era un poeta portugués. En este periódico inicia la formación de Machado como cuentista.

El editor del *Jornal das Famílias*, el francés Baptiste Louis Garnier, fue uno de los más importantes y reconocidos en la segunda mitad del siglo XIX. El hecho de ser publicado por él representaba la consagración del autor en cuestión. Este periódico tuvo su antecedente en la *Revista Popular*.

Con la transición de la *Revista Popular* al *Jornal das Famílias*, el contenido dirigido al público femenino abundó más: “De um periódico de conteúdo eclético, destinado a um público leitor variado, o editor passou a investir em uma revista com seções de contos, poesias, culinária, higiene e moda, visando especialmente o interesse das mulheres”⁶ (Rodrigues Mello, 2007: 196). Kátia Rodrigues (2007) también señala que este periódico hacía gran énfasis en la literatura y prevalecían los modelos de buena conducta y moralidad de las mujeres.

El *Jornal das Famílias* contribuyó al desarrollo de Machado en la narrativa y así se le consideró como el primer cuentista realmente brasileño (lejos de los moldes europeos). Desde ese entonces recibió ataques por la temática de algunos de sus cuentos que atentaban contra la moral de la época.

A Estação (1879-1904) fue la continuación de *La Saison*. También fue una publicación dirigida a mujeres, en el cual predominaban dos grandes secciones: la moda y la literatura. Si bien, en un inicio las páginas dedicadas a la moda (al estilo parisiense) eran mayores en cantidad, con el paso del tiempo, ambas secciones llegaron a tener el mismo número de páginas. En esta se encuentra *Cherchez la*

⁶ De una publicación periódica de contenido eclético, dirigida a un público lector variado, el editor pasó a invertir en una revista con secciones de cuentos, poesía, cocina, higiene y moda, apuntando especialmente al interés de las mujeres.

femme, publicación en donde Machado manifiesta su opinión sobre la educación de las mujeres en un contexto cada vez más positivista, contenido que nos puede ayudar a entender el trasfondo de la construcción de “El reloj de oro”.

En 1881 el Lyceu, escuela de oficios, abrió sus puertas a la educación para mujeres. Vergara (2014) señala que ante ello se levantaron muchas voces en contra, porque lo consideraban un desperdicio y, en ocasiones, una amenaza. Para los positivistas educar a las mujeres sería darles la oportunidad de estar a la par de los hombres y esto atraería una rivalidad entre ambos, una degradación de los valores y, finalmente, la desintegración de la sociedad. Sin embargo, Machado de Assis era una de las voces a favor de la educación para las mujeres.

En uno de los números de *A Estação* (1881), el escritor señala que la educación femenina, más que un lujo o *questión de gracia*, era una necesidad. Su principal argumento es que ellas, aunque estaban confinadas en el ámbito privado del hogar, alcanzaban el ámbito público a través de la educación de quienes sí tenían influencia política: sus hijos varones. De esta forma, las enseñanzas de las mujeres, al ser el motor de la familia, se volvían la base de la sociedad. De ahí que su educación derivaría en el progreso y mejora de la sociedad.

Desde esta perspectiva, Machado veía la importancia de las mujeres en función de su influencia sobre los hombres; pero al mismo tiempo, consciente del público al que se dirigía la revista, invitaba a las mujeres a aspirar más de lo que estaban acostumbradas, de romper esa corteza de superficialidad, salir a la vida pública sin miedo:

Por otra parte, las mujeres en la sociedad brasileña se dividirían en dos tipos: “una elite fina, elegante, superficial [...] luego, la gran masa ignorante, inerte y virtuosa, pero sin impulsos, y en caso de desamparo, sin iniciativa ni experiencia” (*A Estação*, año X, n. 15, p. 182). Esta última sería la que tiene “derecho a que se le den los medios necesarios para la vida social” (id., ibíd.), precisamente la labor que empezarían a cumplir los cursos femeninos del Lyceu (Vergara, 2014: 47).

Ante la situación de las mujeres, Machado las invita a escapar “de una dependencia, que es inmortal para ella, que a menudo no le deja otra alternativa

entre la miseria y el libertinaje” (Machado, 1994). De esta forma reconoce el papel de las mujeres que las sujeta al hogar, a no llegar más allá de la aspiración de ser ama de casa y cualquier transgresión de este papel significaría desdicha o inmoralidad. Este es el destino que se les otorga a las mujeres transgresoras, incluso en la literatura. Sin embargo, en la obra de Machado de Assis se muestran personajes femeninos que escapan de estos esquemas, demuestran que es posible llegar a una conclusión distinta, incluso en el ámbito al que se les reduce, al punto en que se le llegó a considerar como inmoral.

Atento del público al que se dirigían sus textos, Machado coloca a mujeres como protagonistas de muchas de sus narraciones, cada una con un rasgo particular. Tal parece que aprovecha su contacto con la élite femenina para intentar construir una nueva sociedad desde sus cimientos, con la fe en el supuesto que titula su artículo a favor de la educación femenina: *Cherchez la femme*.

Al respecto, Eduardo Vergara (2014: 59), en su trabajo *El malestar (femenino) en el positivismo*, opina que la literatura de Machado de Assis estaba “orientada a una hipotética audiencia femenina que su literatura debía contribuir, de hecho, a crear”. De esta forma, se nota la consciencia de Machado respecto al compromiso del arte con la sociedad, ya que mediante su escritura aspira y propone una forma de mejorar el país desde su unidad más elemental.

Capítulo 2

“El reloj de oro”: La ruptura del amor romántico

"El reloj de oro" es un cuento que forma parte de la antología de Machado de Assis, *Historias de Medianoche* (1873). Esta narración habla sobre la historia de un matrimonio en el que surge la incertidumbre acerca de la procedencia de un reloj que se encuentra de manera sospechosa en la casa. El asunto principal girará en torno a descubrir quién es la causa de la presencia de dicho reloj, tarea que no será sencilla, debido a que ninguno de los dos personajes cederá a revelar lo que sabe, sino hasta el final del cuento.

Cabe destacar que este texto sigue la estructura de los cuentos clásicos, de acuerdo con la propuesta de Zavala (2006). La configuración del tiempo es lineal, El espacio se describe de manera verosímil —aunque no se ahonde mucho sobre este aspecto en el cuento—, los personajes son convencionales y arquetípicos; el narrador, confiable y omnisciente; el final, epifánico.

Para los fines del presente trabajo, interesa resaltar cómo se rompen los preceptos del romanticismo. Esto sobresale al momento de analizar la narración desde la perspectiva de cada personaje, el contraste que surge ahí revela el matiz disruptivo del cuento. Resalta el contraste entre la pretensión del cuento de apegarse a una estructura tradicional romántica y el desbordamiento de dichas convenciones. Donde la mayor disrupción surge en los personajes y la visión que cada uno pretende representar.

Cada uno de los personajes expresa una versión distinta, y a la vez complementaria, de la historia. Para ello, será de utilidad recurrir a la propuesta de Mijaíl Bajtín sobre la palabra viva. Esta postula una orientación dialogística de la palabra en la que se manifiestan diferentes puntos de vista que contribuyen a la definición de un objeto que, en muchos casos, no termina de concretarse debido a la subjetividad de quienes lo observan. Esta teoría nos permite ver la evolución de los personajes en el discurso, más allá de la inmovilidad que limita a otros

conceptos, sin embargo, estos servirán para determinar la posición desde la que hablan los personajes.

El cuento se divide en tres partes. En la inicial se hace la construcción de los arquetipos románticos, Luis Negreiros como el caballero engañado, mientras se insinúa a Clarinha como *femme fatale* oculta tras la imagen de *femme fragile*; es donde se genera la tensión del cuento. La segunda parte comienza con la interrupción de Meireles. Predomina el discurso irónico, la infantilización y la burla, por lo cual se libera la tensión y se minimiza la seriedad del asunto. En la parte final se ven invertidos los papeles después de la partida de Meireles; se revela la información oculta. Debido a esta omisión, el análisis se apoyará en la interpretación a partir de analogías, pues las perspectivas de los otros personajes se encuentran implícitas en el discurso superficial.

Antes de comenzar el análisis, es necesario aclarar ciertos aspectos en relación con la perspectiva y la focalización. Estos son dos conceptos que van de la mano, ya que en la focalización se revela una perspectiva; esta última, de acuerdo con Pimentel (2005: 96-97), que se basa en la definición de Genette (1972), se refiere a:

un principio de selección y combinación de la información narrativa [...] se define también en términos de su origen, es decir, por una posición o deixis de referencia a partir de la cual se opera ese principio de [...] selección y combinación de la información narrativa.

Meireles es el único con quien el narrador alterna entre el discurso directo y el discurso indirecto, mientras que con Luis se vale del discurso indirecto libre, donde se confunde la voz del narrador con la del personaje. Por otro lado, con Clarinha se limita al discurso directo, como un personaje focalizado, pero no focalizador.

Clarinha es excluida de la función focalizadora desde el inicio del cuento cuando el narrador asevera: “Estaba blandamente reclinada en el sofá, con el libro abierto y los ojos en el libro, los ojos apenas, porque su pensamiento no sé con certeza si estaba en el libro o en alguna otra parte” (Machado, 2007: 42). A partir de estas

líneas se establece una condición de narrador focalizador externo⁷ respecto a la mujer, ya que no tiene acceso a su conciencia, a diferencia de los otros dos personajes.

De esta forma se instituye una jerarquía entre las relaciones de los personajes con el narrador, que sugieren las diferentes perspectivas narrativas. A saber, la de Meireles como una visión escéptica; la de Clarinha, desengañada y la Negreiros, nublada. El narrador mantiene su distancia de las tres, sin revelar la suya, si bien, al inicio coloca al lector en la posición de Luis, al final, se encuentra con la perspectiva de Clarinha, esta es la que invita a una relectura del cuento.

La narración del cuento es un discurso en apariencia univocal, ya que la identificación del discurso del narrador con la perspectiva de Luis cambia en una relectura; en ella se nota un tono irónico en la descripción de las acciones del protagonista. En ella surge una bifurcación en sentidos distintos. Esto ocurre de manera simultánea gracias a los vacíos de información dejados por el narrador y a la ambigüedad de las expresiones. Por eso, para llegar a la verdad oculta es necesario comparar las diferentes perspectivas, ya que, siguiendo a Bajtín, “Se plantea la identidad del sujeto como un fenómeno dialógico, en el que el otro es parte constitutiva del ser. La identidad del sujeto se forma y transforma en un continuo diálogo entre el sí mismo y el otro” (Alejos, 2006: 48).⁸

2.1 La visión parcial, convenientemente recortada

En la literatura, la narración construye un mundo en donde se disponen personajes y situaciones; hay una selección de información y una focalización, en términos de Luz Aurora Pimentel (2005). El narrador, aquel ente a través del que conocemos el mundo narrativo es fundamental en la manera de entender el relato.

⁷ En esta modalidad, “el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural” (Pimentel, 2005: 100)

⁸ Considerando la identidad como parte de la visión del personaje, que determinará su perspectiva frente a la realidad narrativa.

En este caso, se trata de un narrador extradiegético (no participa en la historia), quien se encuentra adelantado a los hechos, es decir, los conoce de antemano. Esto lo denota desde el comienzo de la narración, pues se dirige desde el presente con verbos conjugados en pasado: “Ahora contaré la historia del reloj de oro. Era un gran cronómetro” (Machado, 2007: 42). A partir de ahí asumimos que es un narrador omnisciente que finge no conocer la totalidad de los hechos, ya que limita su visión a la de un personaje. Por lo tanto, se puede concluir que este narrador construye un discurso en torno a lo aparente para ocultar una verdad.

Sabemos que el narrador oculta información a propósito dada su conciencia narrativa, es decir, de su acto creador. Esto se manifiesta con las alusiones directas al receptor: “comprenderá el lector que el esposo de Clarinha se dejara caer en una silla” (Machado, 2007: 42), por lo cual resulta contradictorio que ignore el pensamiento u opinión de sus propios personajes.

El narrador construye un discurso en torno a lo aparente para ocultar una verdad; alrededor de un secreto. ¿Cómo logra mantenerlo oculto? A través de tres recursos: La focalización está centrada justo en el personaje que sabe menos con respecto a la situación, las insinuaciones a partir del orden del discurso y la construcción de personajes convencionales como respaldo de los vacíos de información. Aquí se manifiesta también la cuestión de la influencia de las palabras sobre el objeto. Desde el inicio del cuento solo se percibe la voz de un personaje,⁹ por lo cual, es la única voz de la que nos podemos valer para entender la situación del cuento. Razón por la cual es fácil perderse en las apariencias.

Como el título lo indica, el relato se mueve en torno al reloj de oro, no tanto por el reloj en sí, sino por lo que representa. Su presencia tiene una carga significativa, porque desencadena una serie de eventos que son el motivo del cuento. Los diferentes (y contradictorios) discursos en torno al reloj, en relación con cada uno de los personajes, mantienen el suspenso en el cuento. Desde el principio se

⁹ La palabra directa, orientada hacia el objeto, sólo encuentra la oposición del objeto mismo (su carácter inagotable, la característica de no poder ser expresado plenamente a través de la palabra), pero no halla, en su camino hacia el objeto, la fundamental y variada resistencia de la palabra ajena. Nadie la entorpece y nadie la contesta. Pero ninguna palabra viva se opone de manera idéntica a su objeto (Bajtín, 1989: 93).

forman posibilidades de significados alrededor del reloj, sin que el lector o Luis Negreiros tengan certeza de cuál es la correcta, pues, de acuerdo a las palabras de Bajtín (1989: 94), “entre la palabra y el objeto, entre la palabra y el individuo que habla, existe el medio maleable, frecuentemente difícil de penetrar, de las demás palabras ajenas acerca del mismo objeto, sobre el mismo tema”. La importancia del relato y el nudo del cuento residen en descifrar el significado del reloj. El problema es que solo conocemos la visión de Luis. Esto afectará a la forma en que se presentan las acciones de los personajes desde la narración.

En este sentido, la primera situación que se nos presenta ocurre en la alcoba matrimonial, aunque la primera escena en orden cronológico es en la sala. Las cualidades atribuidas a esa habitación son las de un lugar íntimo, de descanso, pero, sobre todo, exclusivo para la pareja. Resalta más porque en toda la narración solo hay dos momentos en que se interrumpe el orden temporal lineal. La primera escena es una de ellas y sirve como planteamiento del problema.

Ahí se presenta el eje del cuento, el objeto a construir a partir de distintas perspectivas, de palabras ajenas que no son reveladas en el inicio, pero que desde entonces comienzan a agregar significado, nuevas posibilidades sobre el objeto, ya que “La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crean en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas” (Bajtín, 1989: 93).

De esta forma, el narrador presenta el escenario del asunto principal, muestra al intruso en el sitio corrompido. Desde el primer momento se insinúa la presencia del reloj como un ente extraño; funge como la representación de un tercero que irrumpe en la intimidad del hogar. Ante ello se oculta para quién es la posible ofensa, para Luis Negreiros o para Clarinha.

El hecho de encontrar un reloj es un acto un tanto común, no debería causar mucha extrañeza, pero el narrador crea todo un discurso en torno a él: no era de algún conocido, estaba en un sitio en el que solo entraba la pareja y, sobre todo, resalta, no le pertenecía a Luis: “Luis Negreiros tenía toda la razón para quedarse boquiabierto cuando vio el reloj en casa, un reloj que no era suyo, ni podía ser de

su mujer [...]. Ni el reloj ni la cadena eran suyos; tampoco de alguno de sus conocidos” (Machado, 2007: 42).

Un reloj en esas circunstancias podría tener muchos significados: herencia familiar de Clarinha, un objeto extraviado en cualquier otro lugar y llevado ahí o, como lo dice el cuento, un regalo para algún familiar, pero el narrador sugiere, en primera instancia, que se trata de una infidelidad cometida por alguno de los cónyuges.

Un aspecto importante a considerar es que el narrador no tiene la intención de ayudar al lector a descifrar el problema, por el contrario, lo confunde, mantiene el suspenso hasta el final. Esto se logra gracias al orden del discurso, presentado de forma conveniente para incentivar los prejuicios del lector, ya que las acciones de los personajes son lo suficientemente inexpresivas para sacarlas de contexto y darles una explicación diferente de la real.

Por este medio, es el narrador quien insinúa la infidelidad de Clarinha con las siguientes líneas: “Luis Negreiros tenía toda la razón para quedarse boquiabierto cuando vio el reloj en casa, *un reloj que no era suyo* ni podía ser de su mujer” (Machado, 2007: 42). En seguida se habla de la mujer como si señalara a la culpable:

Clarinha [...] se había quedado en la sala, hojeando una novela, sin corresponder mucho ni poco al beso con el que el marido la saludó en el momento de su entrada [...], con el libro abierto y los ojos en el libro, los ojos apenas, porque su pensamiento no sé con certeza si estaba en el libro o en alguna otra parte (Machado, 2007: 42).

Después regresa a Luis para proseguir de forma lineal con la narración. En el discurso no se señala algo en específico, pero gracias a la focalización se infiere que Clarinha es la culpable. Este es un recurso constante del que se vale el narrador para insinuar, el de indicar un aspecto y luego destacar al personaje al que habría de responsabilizar por ello. Así hace creer al lector premisas falsas que no son afirmaciones, pero aparentan serlo.

En cuanto a los personajes, en concordancia con el modelo clásico que pretende el cuento, se presentan como estereotipos románticos.¹⁰ El narrador propone todo un mundo semántico alrededor de ellos y evita deliberadamente expresar con objetividad las actitudes que los delatarían y cuando es necesario hablar de ellas, lo evade. Él solo construye el contexto valiéndose de estos recursos sin aportar datos completos, esos vacíos se llenan con suposiciones del lector, como se ejemplifica en la siguiente cita:

se había quedado en la sala, hojeando una novela, *sin corresponder mucho ni poco* al beso con que el marido la saludó en el momento de su entrada [...]. Luis Negreiros se apoderó del reloj, *con una expresión que no me atrevo a describir* [...]. *Por este motivo, y otros que son obvios*, comprenderá el lector que el esposo de Clarinha se dejara caer en una silla (Machado, 2007: 42).¹¹

Para alcanzar una visión más completa de lo que representa el reloj, es necesario confrontar la voz del narrador con los personajes, que, al estar insertos en el mismo discurso, revelan su cualidad de palabra viva. Debido a la relación inherente entre la palabra y el individuo que habla, es necesario abordar a cada uno de los personajes, como se presenta a continuación. Esta será la primera voz que se dirige a explicar el objeto.¹²

2.2 Luis Negreiros, el falso caballero

Pimentel aborda el tema de la caracterización de los personajes desde dos aspectos: el ser y el hacer. La primera incluye el nombre, descripción física y el

¹⁰ En el cuento clásico “Los *personajes* son convencionales, generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la *metonimia* de un tipo genérico establecido por una ideología particular” (Zavala, 2006 :28).

¹¹ Las cursivas son mías.

¹² la palabra puede individualizarse y modelarse, desde el punto de vista estilístico, precisamente en el proceso de interacción viva con ese medio específico. [...] Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto, de vista dialógico, de las palabras de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión; influenciar por completo su aspecto estilístico (Bajtín, 1989: 94).

espacio en el que se presentan. La segunda se refiere a sus acciones y su discurso.

Como se mencionó en párrafos anteriores, “El reloj de oro” sigue el modelo de los cuentos clásicos. Eso incluye a los personajes, quienes se presentan como arquetipos. En este caso, el primer arquetipo, Luis, proviene del caballero de las narraciones del romanticismo.

Su nombre tiene origen en el alemán antiguo *Hluotwig*, formado de *Hluot* que significa ‘reconocido’ y *Wig*, ‘guerrero’, mientras que Negreiros hace referencia a quien participa en el comercio de esclavos. Como es de notar, su nombre expresa un sentido de grandeza y superioridad que contribuyen a crear una imagen heroica de este personaje —sumada a la connotación colonizadora—. Aparte, es evidente el énfasis en la enunciación de su nombre completo repetidas veces a lo largo de la narración. Es el único personaje del que conocemos nombre y apellido desde el inicio.

Las características del héroe, valiente, fuerte, inteligente y de origen noble, armonizan con esta primera imagen de Luis Negreiros y se complementan con la descripción del narrador, quien omite hablar sobre sus rasgos físicos, en cambio destaca la destreza mental de Luis: “Luis Negreiros gustaba de las charadas y tenía fama de descifrarlas hábilmente; pero gustaba de charadas en las revistas y en los periódicos. Charadas palpables o cronométricas y sobre todo sin clave final, no eran del aprecio de Luis Negreiros” (Machado, 2007: 42).

Un hombre verdadero sabe tomar decisiones

Pimentel (2005: 79) explica que “entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación”. En cuanto a Luis Negreiros, se presenta principalmente en dos habitaciones. Estas le sirven para reflexionar y formular suposiciones que determinarán su actuar. En primer lugar, está el sitio de la injuria, donde además se plantea la situación del cuento y el otro es el gabinete al que solo él tiene acceso, en lo que se presenta del cuento. Además, está en constante movimiento,

por lo que da una sensación de abarcar todo el espacio, en contraste con su esposa, quien permanece inmóvil la mayor parte del tiempo.

El gabinete se presenta como un espacio propio de Luis Negreiros, como de la salita de costura para Clarinha, pero la diferencia es el significado alrededor del lugar. Mientras que la salita de costura es un lugar que se podría encontrar en muchas casas, el gabinete es propio de los hogares de una clase social alta. La salita tiene una connotación más hogareña, íntima, familiar, y el gabinete está más relacionado con la vida de los asuntos públicos.

El gabinete es un lugar que sale del entorno del hogar para ir a un espacio serio, más relacionado con el trabajo y menos con los sentimientos. Parece como si en ese lugar Luis adoptara el papel de hombre responsable, el papel de un hombre de negocios y no el de esposo (des)engañado. Es un lugar en el que debe pensar de forma racional, libre de todas las suposiciones guiadas por su miedo. Ahí Luis espera encontrar una respuesta definitiva con base en hechos y evidencias analizados "imparcialmente", lo cual nos da una idea de su valoración de la injuria, pues la imagen pública tiene mayor peso que la relación de pareja.

Luis Negreiros tomó la resolución de descubrir todo aquella noche. Pensó, sí, que era preciso reflexionar maduramente sobre el caso y hallar una resolución que fuese decisiva. Con este propósito se recogió en su gabinete, y allí repasó todo lo que había pasado desde su regreso a casa. Pesó fríamente todas las razones, todos los incidentes, y buscó reproducir en su memoria las expresiones del rostro de la joven a lo largo de aquella tarde [...] Luis Negreiros, después de mucho meditar, optó por la más triste y deplorable de las hipótesis. Una idea mala empezó a clavársele en el alma, como un estilete, y tan hondo penetró que se adueñó de él en pocos instantes. Luis Negreiros era hombre colérico cuando la ocasión lo pedía. Profirió dos o tres amenazas, salió del gabinete y fue a enfrentarse con la mujer. (Machado, 2007: 45).

También este espacio podría funcionar como un lugar de autoafirmación de su poder. Cuando todo se le sale de control y está más confuso va para recuperar la confianza en sí mismo, en su habilidad para resolver problemas. Un lugar como ese le da la oportunidad de racionalizar la realidad exterior y aprehenderla para volver a tomar el control sobre ella; vuelve a su sitio de confort después de la desestabilidad provocada por Clarinha:

Todos somos Luis. La narración se ordena a favor de Luis

Luis Negreiros es el primer personaje que aparece en el cuento. En él se focaliza en gran parte de la narración. Las escenas están construidas en torno a él y el lector obtiene la misma información que en el momento se le presenta a ese personaje. En términos de Pimentel (2005), se trata de una focalización interna, pues presenta limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales, en este caso, de Luis Negreiros.

Esto resulta curioso porque es quien sabe menos con respecto a la situación. Así, hay un sentido burlesco cuando se menciona que a Luis Negreiros le gusta descifrar charadas. Una vez que se coloca la narración en torno a él y, en consecuencia, también la visión del lector, el relato se presenta como un acertijo a descifrar, no solo para el protagonista, sino también para quien lee.

El narrador vierte el discurso a favor de Luis Negreiros. El problema central se presenta desde su perspectiva y así señala a Clarinha como culpable:

Clarinha no estaba en la alcoba cuando Luis Negreiros entró en ella. Se había quedado en la sala, hojeando una novela, *sin corresponder mucho ni poco al beso con que el marido la saludó* en el momento de su entrada. Era una linda muchacha esta Clarinha, si bien *un tanto pálida, o quizás por ello mismo*. Era pequeña y delgada; de lejos, parecía una niña; de cerca, quien le mirase los ojos vería bien que era una mujer como pocas. Estaba blandamente reclinada en el sofá, con el libro abierto y los ojos en el libro, los ojos apenas, porque *su pensamiento no sé con certeza si estaba en el libro o en alguna otra parte*. En todo caso *parecía ajena al marido y al reloj* [las cursivas son mías] (Machado).

El fragmento anterior en apariencia es una descripción inocente de Clarinha, pero, como se observa, las partes resaltadas insinúan el desinterés de la chica por su esposo, la preocupación porque hayan descubierto su infidelidad, su atención en otra persona y, finalmente, que ya no le pertenece a su marido.

Por si no fuera poco, el lector no sabe todo lo que Luis y el narrador se aprovecha de ello para crear ambigüedad en sus afirmaciones, por ejemplo, cuando menciona: "Luis interrogó todos sus recuerdos y concluyó al fin que, sin una explicación de Clarinha, cualquier actitud sería errada y precipitada" (Machado,

2007: 42). No se explica la razón por la que temía errar (ya que no temía hacerle daño a Clarinha). Ese juego del narrador funciona gracias a la ingenuidad del lector, ya que, al tratarse de un narrador omnisciente, debería ser confiable.

En cuanto al discurso, hay una transposición de la postura de Luis Negreiros con el relato del narrador:¹³

Terminada esta primera manifestación de furor, Luis Negreiros tomó de nuevo los fatales objetos, y de nuevo los examinó. Quedó en las mismas. Cruzó los brazos durante algún tiempo y reflexionó sobre el caso, interrogó todos sus recuerdos y concluyó al fin que, sin una explicación de Clarinha, cualquier actitud sería errada y precipitada. Fue a hablar con ella (Machado, 2007: 42).

En el ejemplo anterior se observa cómo estas acciones se remiten a un discurso figural, es decir, del personaje, pero al estar transpuestas es fácil confundir su origen. Se utiliza el discurso indirecto libre, tiempo gramatical en pasado y la descripción en tercera persona y de esta forma se pretende una objetividad en el relato. A partir de los diálogos de Luis Negreiros, más parecidos a un tipo de voz interna, se puede reconstruir la historia. Sus preguntas parecen ser retóricas, pide respuestas cuando él ya decidió qué pensar, sus palabras están basadas en sus suposiciones, en una solución unilateral. Esta ayuda a posicionar a los personajes bajo ciertas características, porque solo se presenta una perspectiva.

Un caballero no tiene memoria. Nosotros no sabemos lo que Luis sí

En el inicio el narrador revela que el mayor miedo de Negreiros era cometer algún error, pero no aclara en relación con qué. En una primera lectura, se podría pensar que Luis Negreiros reacciona así porque ama a su esposa y tiene miedo de perderla. Si esa fuera la situación, también estaría en riesgo su imagen pública. No quería ser el esposo engañado, el esposo burlado. Pero, también está la consciencia de Luis sobre su propia infidelidad, ¿tendría miedo de que su esposa lo hubiera descubierto?

¹³ “otra voz se encarga de dar cuenta del discurso figural; aquí se opera una transposición en la que el discurso figural se ve mediado, en distintos grados, por el discurso narrativo” (Pimentel; 2005:85).

Entre los recursos para mantener la tensión del cuento está la información oculta, como los motivos de los actos de los personajes, sobre todo de Luis. Por ejemplo, se habla del susto de Negreiros, pero de inmediato se desvía la atención al reloj. Incluso le da más carga a este último al otorgarle características humanas (una prosopopeya) pues, se advierte, miraba espantado a Luis. En todo caso, la situación era para enfadarse, estar triste o decepcionado, no asustado, pero el narrador no revela el porqué de ese sentimiento.

De igual forma, el narrador cuenta que Luis “no podía ver llorar a ninguna mujer, en especial a la suya” (Machado, 2007: 43) como develando una conducta de Luis Negreiros con las mujeres en general, pero de igual forma se menciona de forma superficial.

La verdad se descubre hasta el final del cuento, este es un caso de información diferida. De acuerdo con Pimentel (2005), esta se produce debido a la información omitida, al desconocimiento de un hecho pasado que se revela fuera del momento en el que sucedió. Por ello es necesario revisar el relato en retrospectiva, teniendo en cuenta que Luis era consciente de su parte en el problema por el que acusa a Clarinha. De esta forma se aprecia la burla del narrador al presentarlo como un esposo de amor sincero.

Un hombre dulce y atrevido ¿Existen dos lados de Luis Negreiros?

Se presentan dos lados contradictorios de Negreiros, reflejados en la voz del narrador y en las acciones del personaje. De esto se deriva la premisa de la falsedad de los juicios del narrador, quien describe a Luis en primer lugar como un hombre reflexivo, quien medita antes de actuar y busca dialogar con su esposa, pero sucede lo contrario. En su actuar no se muestra reflexivo ni paciente al no obtener la respuesta que esperaba de Clarinha, esto provoca que se deje llevar cada vez más por su ira:

Luis Negreiros se paró frente a ella.

—¿Qué es esto? —dijo sacando del bolso el fatal reloj y poniéndoselo delante de los ojos—. ¿Qué es esto? —repitió con voz de trueno.

Clarinha se mordió los labios y no respondió. Luis Negreiros permaneció algún tiempo con el reloj en la mano y los ojos en la mujer, la cual tenía los suyos en el libro. El silencio era profundo. Luis Negreiros fue el primero en romperlo, tirando estrepitosamente el reloj contra el suelo, y diciendo enseguida a su esposa:

—¿Vamos, de quién es este reloj?

Clarinha levantó lentamente los ojos hacia él, los bajó después y murmuró:

—No sé.

Luis Negreiros hizo un gesto de agresión; se contuvo. La mujer se levantó, tomó el reloj y lo puso sobre una mesa pequeña. No pudo controlarse Luis Negreiros. Avanzó hacia ella y, asegurándole con fuerza las muñecas, le dijo:

—¿No me responderás, demonio? ¿No me explicarás este enigma? (Machado, 2007: 42).

De acuerdo con sus acciones se presenta como un hombre impulsivo. Casi durante todo el cuento se muestra intranquilo y se detiene poco a reflexionar, aunque en realidad eso no le sirve de mucho, pues siempre termina por ceder a sus celos y se torna violento.

Sus actos no corresponden con las palabras del narrador, quien lo muestra como un hombre entregado a su esposa, tierno, lleno de mimos hacia Clarinha, e incluso dice cómo cambió él por ella, gracias a su amor: “el león impetuoso de antes se transformó en un tranquilo cordero” (Machado, 2007: 44). Sin embargo, desde que habla comienza a atacar a Clarinha. Aunque dice no sospechar de ella, le habla en un tono elevado y se dirige a ella como *demonio*, cuando, se suponía, era su dulce esposa a quien tanto amaba. Antes de saber con certeza la procedencia del reloj, ella tiene connotaciones de un ser maligno, como se abordará más adelante.

Durante el desarrollo del relato, Luis no piensa mucho las cosas, solo las ve y las da por hechas a su conveniencia, sin embargo, al igual que al lector, se le presentan de una forma ambigua. En la escena de la sala, se nota a Negreiros sumido en sus pensamientos, tanto que no le importa haber maltratado a Clarinha, ajeno a la realidad, ni siquiera nota cuando ella abandona la sala. Es como si hubiera dos lados de él en pugna, porque el confirmar la infidelidad de su esposa, lo pondría en una posición inferior. No logra salir del dilema, por lo cual busca alternativas que lo dejen bien librado. Una vez más se nota el paralelismo entre

lector y personaje, pues en ambos niveles se encuentra el desconocimiento de la situación, sin ninguna certeza, solo posibilidades.

Ante el escenario, Luis tiene dos posibilidades, tendría que sacrificar una de las dos cosas más valiosas: el respeto de su esposa o el respeto de los otros. Cualquiera de las dos opciones supone un perjuicio, tanto para su matrimonio como para su imagen ante la sociedad. Aquí es importante señalar el nivel social de la familia, aspecto que se revela al lector a la hora de la cena. La pareja pertenece a una clase acomodada, dada la presencia del esclavo. Esto es significativo, porque el prestigio era sumamente importante y para hacerle subir o bajar en la escalera social.

Cuando el miedo entra, el amor sale por la ventana

En terminología de Hamon (1977), Luis Negreiros fungiría como un personaje referencial, es decir, “aquellos que se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social y/o literaria” (Pimentel, 2005: 64). Dados sus celos enfermizos, se manifiesta una intertextualidad con *Otelo*, que, desde la tradición literaria, le otorga su nombre a la celotipia. En la siguiente cita, se manifiesta dicha relación, pues Luis Negreiros cumple con el mismo esquema.

En la tragedia, Otelo se desempeña como general del ejército de la república de Venecia, quién a su vez, se encuentra casado con Desdémona, hija de Brabancio (senador de la república), y la cual ha contrariado a su padre al casarse en secreto [...] termina arrastrado por la desgracia, mostrándolo como un héroe en decadencia, es general guerrero y paradójicamente, ingenuo [...] El personaje va configurando la caída del héroe, se va desvaneciendo la figura fuerte y del hombre protector que ama a su esposa Desdémona. Por momentos el personaje duda, pero al final se convence momentáneamente de la traición a manos de su esposa pues es hasta causarle la muerte, que este personaje logra despojar de sus ojos la farsa de la cual ha sido víctima (Pulgarín, 2015: 3).

“El reloj de oro” se desarrolla de manera análoga. Encontramos en común el matrimonio no aprobado (en el pasado) por el padre, la figura del guerrero fuerte en Luis Negreiros (derivada de su nombre), la duda sobre la infidelidad de la esposa y hasta el intento de asesinato. Además se encuentra la redención del

héroe; en el caso de Otelo, es un moro que ahora combate contra su propio pueblo:

Otelo es un moro converso, asunto que se puede deducir cuando el Dux le dice a Otelo que debe ir a defender a Chipre del ataque de los otomanos. (Históricamente éstos se habían expandido por el norte de África, donde los musulmanes practicaban el Islam), y de donde parece ser oriundo Otelo; según esto, pelea entonces contra sus propios hermanos (Pulgarín, 2015: 7).

En cuanto a la narración de Machado, se aclara “Luis Negreiros desmintió las aprensiones del suegro; el león impetuoso de antes se transformó en tranquilo cordero. Una amistad franca nació entre suegro y yerno, y Clarinha se convirtió en una de las jóvenes más envidiadas de la ciudad” (Machado, 2007: 44). Implícitamente se entiende que estos cambios en la conducta de ambos personajes se deben al amor propiciado por una mujer, que los lleva a la decadencia, al igual que el arquetipo de la *femme fatale*. Antes bien, los personajes femeninos de ambas obras no cumplen con dicho arquetipo, solo en los pensamientos de sus maridos.

De la misma forma, en ambas obras los personajes se encuentran en una situación de privilegio, lo cual otorga un sentido trágico a Otelo. Este sentido se insinúa en el cuento debido al camino que aparenta seguir la narración, incluso el narrador lo menciona para describir la situación de Luis: “dejándola en medio de la sala se puso a caminar de nuevo, siempre agitado, deteniéndose de vez en cuando, como si meditara algún suceso trágico” (Machado, 2007: 43). Esta situación de privilegio aumenta el agravio de la supuesta infidelidad, pues supone un daño al honor y una vergüenza pública.

Cabe añadir que una actitud agresiva o violenta no era mal vista, en cuanto representaba una forma de expiación de las culpas, tal como un martirio, apunta Chaves (1997). Al tratarse de un matrimonio de clase acomodada y con reconocimiento en la ciudad, surgiría una necesidad de ser ejemplares, tanto en las buenas costumbres, como en los castigos de acciones inmorales.

Sin embargo, si en un principio esa era una forma de justificar su comportamiento, los papeles se revierten hacia el final del cuento. Después de verse injuriado, Luis se vuelve culpable, un pecador, al igual que Otelo, incluso se podrían usar las mismas palabras de la tragedia para describir la situación del cuento:

cuando Otelo ha consumado su acto decisivo contra Desdémona, sucede el cambio de fortuna inesperado, siendo Otelo el que ha pecado, pues su esposa era inocente de las acusaciones de infidelidad. Otelo configura en la tragedia ese suceso inesperado, seguido de la decisión traumática que lo conduce a sufrir un dolor mayor que el de la infidelidad: el remordimiento (Pulgarín, 2015: 17).

La vulnerabilidad de Luis Negreiros ante las circunstancias, junto con la susceptibilidad ante la opinión pública desmienten la imagen del héroe romántico; pues lo alejan de los ideales de la búsqueda de la verdad y el amor por encima de todo. También vemos, igual que con Otelo, como la idea del honor lastimado contribuye a la perdición de nuestro supuesto héroe al dejarlo en un estado de constante tormento:

[Otelo se] instala en la esfera de lo público y es esta situación la que lo condiciona a elevar su honor [...] se aplica un factor que desvirtúa su idea del honor, siendo, importante al momento de saber la verdad: el honor, aquel que no le permitió concebir otra forma de realidad, en la que se permitiera aclarar, dialogar y solucionar (Pulgarín, 2015: 12).

Ante el ambiente hostil Luis no piensa, actúa. Se encuentra en un terreno preparado por su esposa, un espacio desconocido para él; por lo tanto, no cuenta más que con su fuerza. Su primer reflejo es agredir, una vez que decidió un camino, lo sigue sin importarle las consecuencias. El silencio de Clarinha y su propio enceguecimiento generan una historia en sus pensamientos, que el lector atiende.

Cuando Luis va a cuestionar a Clarinha, él ya había tomado una decisión sobre qué creer. Buscaba una afirmación de sus sospechas o alguna solución que no lo dañara tanto. Mientras Clarinha, quien ya conoce la verdad, se limita a observar. En este sentido, el proceder de Luis es contrario al de Clarinha, ella se aleja y se niega a darle una respuesta, así Luis Negreiros pierde la capacidad de ver con

claridad. En la configuración del cuento, ella es el agente ofensivo desde su pasividad y él es quien se defiende con su agresividad.

Sus primeras palabras hacia Clarinha son para cuestionarla sobre el reloj, y eso parece todo lo que le importa: encontrar la respuesta al acertijo. No acepta la posibilidad de que él sea el responsable. Busca una solución que libre a ambos de la culpa:

—Estoy tranquilo, como ves —dijo—. Respóndeme lo que te pregunté con la franqueza que siempre tuviste conmigo. No te acuso ni sospecho nada de ti. Simplemente quisiera saber cómo fue a parar allí aquel reloj. ¿Acaso tu padre lo olvidó aquí? [...].

—Clarinha —dijo—, perdóname todo. Ya sé la explicación del reloj; si tu padre no me hubiera hablado de venir mañana, no hubiera sido capaz de adivinar que el reloj era tu regalo de cumpleaños (Machado, 2007: 43).

De esta forma, el reloj adquiere un significado distinto, Luis Negreiros sabría que sus propuestas son falsas; aunque le incomodara no conocer la verdad, era la mejor opción para terminar bien librado del asunto. Así, tal vez su enojo no se debía tanto a no saber sobre el reloj, sino porque Clarinha no aceptaba esas salidas fáciles. Esperaba que ella le ayudara a salir de esa situación, pero sus negativas lo inquietaban más.

la “mejor posición”, la “más segura”, es no saber, pero el problema es que, una vez que se sabe, ya no es posible deshacerse de ese conocimiento, pero sí es posible hacer que otra gente no lo sepa, es posible administrar esa información de la vida de los otros, o destruirla [...]. Así, se hace en un punto deseable ese no saber, esa “seguridad” que provee la oscuridad (Jacovski, 2015: 96).

En resumen, el honor lastimado no es el único factor que contribuye a la pérdida de Luis Negreiros, sino que se le añade la influencia de Clarinha, quien tiene conocimiento pleno sobre la situación. Esto remarca el poder que ella ejerce sobre él. Desde esta perspectiva, la relación de agente y paciente parecía determinada por la fuerza y la agresividad que Luis Negreiros ejercía en contra de Clarinha; pero se torna contraria, porque se define no por la fuerza, sino por el saber.

2.3 Clarinha, la doncella ¿entregada?

Hubo una vez, hace mucho tiempo, una joven muy bella, tan bella que no hay palabras para describirla... era muy buena, noble y tenía grandes sentimientos...

Clarinha aparece desde el nombre como la contraparte de Luis Negreiros. En él se resalta la fuerza, el reconocimiento y el poder, además se enfatiza con la repetición. Mientras que el nombre del esposo siempre se enuncia completo, el de ella aparece solo, sin apellido y en diminutivo. Es un derivado de Clara, que tiene la connotación de lo cierto, evidente, níveo, brillante, luminoso y puro. En este caso el narrador sí ofrece una descripción física del personaje:

Era una linda muchacha esta Clarinha, si bien un tanto pálida, o quizás por ello mismo. Era pequeña y delgada; de lejos, parecía una niña; de cerca, quien le mirase a los ojos vería bien que era una mujer como pocas. Estaba blandamente reclinada en el sofá, con el libro abierto y los ojos en el libro, los ojos apenas, porque su pensamiento no sé con certeza si estaba en el libro o en alguna otra parte¹⁴ (Machado, 2007: 42).

En esta breve imagen, la información se percibe incompleta, dado que no se abordan otros aspectos que contribuirían a caracterizar mejor al personaje, como sus rasgos faciales y de vestimenta. Además, se relativiza la connotación positiva de los rasgos mencionados en conjunto con los atributos otorgados por el nombre. Esto es importante, porque, citando a Pimentel (2005: 71-72):

El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógico-lingüísticos constituye también un índice del valor que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo así formas [...] de articulación ideológica que se traducen en juicios implícitos por parte del narrador.

En la descripción del personaje se muestra un contraste que genera una sensación de que oculta algo. Por ejemplo, se resalta la imagen de inocencia y pureza al declarar que parecía una niña, que era linda y otros rasgos positivos (de acuerdo con la concepción de belleza de la época y su relación con la bondad) como la palidez de la piel. Sin embargo, se pone en duda la virtud de estos rasgos con las frases y oraciones complementarias, como se resalta en la cita.

¹⁴ Las cursivas son mías

De acuerdo con las palabras del narrador, Clarinha tiene rasgos de pasividad, casi de inmovilidad, lo dócil y afable se complementa con el tono dulce y suave de su voz, al igual que con sus gestos: blandamente reclinada en el sofá, aire indiferente y tranquilo. La mirada puesta en la pared, el suelo o en el libro, pero no en el marido, los sollozos, suspiros, la quietud, los murmullos, palabras breves y, sobre todo, el silencio, son constantes al momento de referirse a este personaje: “Clarinha amaba tiernamente al marido, y era la más dócil y afable criatura que por entonces respirara el aire fluminense” (Machado, 2007: 44).

La imagen de pureza en conjunto con el recelo de Luis Negreiros remite a la polarización dominante sobre los personajes femeninos durante el romanticismo, como se advirtió en el capítulo anterior. De acuerdo con José Ricardo Chaves (1997), se contraponen una imagen elogiada de pureza y se condena la lujuria (que conlleva al adulterio).

Chaves, siguiendo las ideas de Abba Gould Woolson (1873), sugiere también el vínculo entre la virtud y la enfermedad. Esto deriva en heroínas pequeñas, frágiles, lánguidas, enfermizas, dulces y espirituales, “cuya máxima prueba de amor es morir por el ser amado [...] el martirologio se traslada del campo sagrado al profano” (Chaves, 1997: 50). Esta última idea se relaciona con la concepción del amor en relación con el sufrimiento, el martirio y la muerte, y se refleja en la caracterización de Clarinha en el párrafo citado.

En cuanto al lugar donde se presenta a Clarinha, este se podría entender en el mismo sentido del espacio de la mujer frágil, propuesta por Chaves (1997). Según este autor, la imagen ideal de la mujer se relaciona con el matrimonio y la maternidad, en consecuencia, con el cuidado del hogar. Sin embargo, la figura de Clarinha es ambigua, pues, aunque se representa en casa, no se habla, por ejemplo, de los hijos de la pareja (al parecer no los tienen). Esto genera de nuevo una oscilación entre la imagen pura y la libertina al no cumplir con el fin último del matrimonio, de acuerdo con los preceptos de la época.

Otro sitio en donde está Clarinha es la salita de costura. En este caso, el espejo es el elemento que funge como objeto de duda, pues a nivel simbólico se asocia con

la vanidad (como carácter negativo): “Luis Negreiros fue en busca de su mujer a la sala de costura y la encontró de pie, arreglándose los cabellos frente a un espejo” (Machado, 2007: 44). Así se encuentran la imagen infantil, de pureza e inocencia de la *femme fragile*, y la libido destructora de la mujer fatal, la pretensión de maldad. El pensamiento de Luis Negreiros vacila entre ellas y esa duda permanece a lo largo del cuento, porque:

En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. Solo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no habla sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena (Bajtín, 1989: 96).

¿Femme fatale o femme fragile?

Esta confusión de Luis sobre Clarinha se respalda en las acciones. La construcción de Clarinha se queda en lo que es absolutamente necesario para continuar con una idea falsa para el lector. Se describen hechos, pero nada que revele el sentir de la mujer hacia lo que pasaba. No se describe su expresión ni la intención de sus gestos una vez que el lector ya aceptó su apacibilidad. Por ejemplo:

Clarinha se mordió los labios y no respondió. Luis Negreiros permaneció algún tiempo con el reloj en la mano y los ojos en la mujer, la cual tenía los suyos en el libro. El silencio era profundo [...].

Clarinha levantó lentamente los ojos hacia él, los bajó después y murmuró [...].

Clarinha abandonó la sala (Machado, 2014).

Estos actos se pueden interpretar de distintas formas fácilmente. Su conducta podría ser la de una persona muy tranquila o la de una persona muy enojada, a quien no le es suficiente mostrarse agresiva para descargar su enojo.

Además, el narrador incita las dudas al justificar las acciones con motivos incorrectos. Es otra forma de ocultar información. Dice que Clarinha se maneja con la calma “de quien no se ocupa de descifrar charadas de cronómetro”, pero se añade enseguida que la muchacha lee un libro, como si el libro fuera el motivo de

su pasividad. Con una lectura completa, sería más entendible que ella no se preocupaba por eso a causa de que ella había planteado tal acertijo y, por lo tanto, conocía la respuesta. En consecuencia, su conocimiento y dominio de la situación podrían ser la verdadera razón de su actitud calmada.

Por otro lado, Clarinha no está en la polarización de la mujer fría y calculadora; sino que también se muestra vulnerable, triste e indignada. Una vez en la sala de costura solloza, pero se detiene al escuchar entrar a Luis y permanece en silencio, quieta, como viendo a la nada:

Luis Negreiros fue a buscarla; la encontró en la salita de costura, sentada en una silla baja, sollozando con la cabeza entre las manos. Al escuchar el ruido de la puerta que se cerraba Clarinha levantó la cabeza, y Luis Negreiros pudo ver su rostro húmedo de lágrimas [...]

Clarinha se estremeció, y permaneció quieta en su sitio. [...] con los codos en el regazo y la cabeza entre las manos, tenía los ojos clavados en la pared.

[...] trató de abrazarla; pero la joven, con un gesto digno, rechazó el intento del marido y se dirigió al comedor (Machado, 2007: 43-44).

Clarinha casi siempre tiene la mirada fija en el suelo o en la pared, pero no en Negreiros. Esta imagen difiere de la presentada por el narrador, quien la describe como una muchacha linda, tierna y dulce. Desde esta perspectiva, Clarinha encaja en la imagen de la mujer romántica, pero se vuelve una burla del narrador al descubrir que ni ella ni sus actos son inocentes y, contrario a esta imagen de pasividad, es un personaje muy activo, ya que provoca el movimiento de la historia con un acto único y de igual forma lo termina.

En ese plano, ella demuestra que tiene una personalidad y pensamientos propios —aunque no se expongan estos últimos—, y en su ser cabe algo más que solo amor, también hay enojo, impulsos, tal vez deseos de venganza: también es humana y no solo un ente etéreo e inalcanzable. Se muestra como un personaje que no recae en los extremos. En contraste con la tradición literaria de épocas anteriores y aún vigentes en la época, se dirige hacia una concepción más bien realista.

Ricardo Piglia (2005) en sus “Tesis sobre el cuento” menciona que un cuento siempre relata dos historias. En el caso de “El reloj de oro”, la segunda imagen de Clarinha sale a relucir en una relectura. Así se nota que ella planeó todo el escenario. Con el final del cuento, implícitamente se entiende que Clarinha es consciente de que Luis ya habría encontrado el reloj y probablemente sospechaba de ella. La pregunta dirigida a su esposo, ¿qué tienes?, es una pregunta retórica, no espera una respuesta, porque ya sabe qué le pasa. Entonces se queda sentada, observando cómo el hombre se destruye a sí mismo a causa de las dudas que ella misma incita con su silencio.

Escúchalo... a su llegada no es el mejor momento para hablar (Manual de la buena esposa, 1950)

La imagen del personaje de Clarinha se mantiene igual en el transcurso del cuento: callada y pasiva. En su primera aparición, actúa como si no supiera nada acerca del reloj cuando Luis Negreiros entra a la sala, pero podemos inferir que, en un momento anterior a la aparición de Negreiros, Clarinha recibe el reloj, lo lleva a la alcoba, lo coloca sobre la mesa de la habitación y luego desaparece, de esa forma, su marido se encontraría a solas con el reloj. Esto se repite en una segunda escena en la sala. Luis Negreiros cuestiona a su mujer y ante su falta de respuesta tira el reloj, pero Clarinha lo levanta, lo coloca en la mesa y sale del lugar (en donde permanece el reloj por el resto del cuento). Dicha acción se podría interpretar como si fuera un asunto que Luis quiere olvidar y ella vuelve a poner de manifiesto. Es un acto simbólico cómo ella vuelve a “poner el asunto sobre la mesa” cuando él optaba por desecharlo; lo cual muestra la firmeza de carácter de la protagonista:

Clarinha se mordió los labios y no respondió. Luis Negreiros permaneció algún tiempo con el reloj en la mano y los ojos en la mujer, la cual tenía los suyos en el libro. El silencio era profundo. Luis Negreiros fue el primero en romperlo, tirando estrepitosamente el reloj contra el suelo, y diciendo enseguida a su esposa:

—¿Vamos, de quién es este reloj?

Clarinha levantó lentamente los ojos hacia él, los bajó después y murmuró:

—No sé.

Luis Negreiros hizo un gesto de agresión; se contuvo. La mujer se levantó, tomó el reloj y lo puso sobre una mesa pequeña (Machado, 2007: 42)

Luis maldice al reloj y lo que representa (para él), mientras su esposa lo reconoce como un arma a su favor. La presencia del reloj revela tanto la perspectiva de Luis como la de Clarinha, dándole a cada una diferentes interpretaciones del mismo objeto, como apunta Bajtín (1997: 97): “la dialéctica del objeto se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor. Para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes”.

Cuando Negreiros le muestra el reloj a su esposa, ella cae en el mutismo, pero eso no quería decir que no le respondiera, más bien el objeto era su respuesta. Este puede “hablar” por sí mismo; aunque con distintos significados para cada uno. Ella se hace presente a través del reloj, porque, aunque sus palabras sean nulas o escasas, la cuestión está siempre ahí, es como un ente que una vez que irrumpió en la casa, no se puede olvidar, y ella se encargará de recordarlo. En el plano real ella parece huir, pero en esa soledad le da a Luis más oportunidad de pensar y entre más piensa, más aumenta su incertidumbre, el peor estado en el que puede encontrar, debido a la naturaleza de la situación.

Me gustas cuando callas...

Si bien, desde la perspectiva de Luis Negreiros, Clarinha trata de ocultar su infidelidad, desde la perspectiva de Clarinha, ella busca ocultar la información, de manera temporal, para revelarla en el momento conveniente. Cuando ella adquiere la información y la oculta, espera una reacción de su esposo y desencadena los acontecimientos del relato:

Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista.

La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo (Bajtín, 1989: 97).

El silencio es la palabra de Clarinha y es clave para la configuración del cuento. Conocer el porqué de la presencia del reloj en la casa se plantea desde el inicio como la meta a alcanzar, el acertijo a resolver, lo cual conlleva la infidelidad como posible solución. En este caso, quien conoce la respuesta ejerce poder sobre el otro, en tanto controla la información, con base en la relación entre saber y poder, de acuerdo con Jacovkis (2015: 97): “todo secreto implica una relación de poder entre el que sabe y el que no sabe”. La información que posee Clarinha implica un secreto al no ser revelada, a la vez que es un tormento para Negreiros el no saber. Es por eso que Clarinha determina el rumbo del acontecer en el cuento.

En este sentido, el nombre de Clarinha adquiere un nuevo significado, pues ya no sirve de duda u oposición con una imagen negativa, de la maldad o lo perverso. Se relaciona más con el conocimiento, en contraste con la ignorancia propia de quien está en la oscuridad, de quien no ve claramente, como Luis Negreiros.

El discurso de Clarinha se presenta a través del modo de enunciación dramático. Pimentel (2005: 85) refiere que este aparece: “sin mediación narrativa alguna, que se manifiesta en todas las formas de manifestación directa del discurso de los personajes —diálogo, monólogo interior, soliloquio y cartas—”. Sin embargo, sus participaciones en este ámbito son mínimas y solo se dirigen a negar saber algo sobre la procedencia del reloj. Por eso, no es posible vislumbrar su perspectiva desde el inicio, ya que la mayoría del conocimiento sobre ella se presenta a través del discurso de Luis Negreiros.

Este actuar responde a los medios para alcanzar su objetivo, pues sabe que al ocultar el origen del reloj, y negarle información a su marido, aumentará sus dudas y también la tortura. De acuerdo con Jacovkis (2015: 97): “el saber y el secreto promueven [...] una proliferación de espacios vacíos, de huecos”. El silencio de Clarinha es el arma que utiliza para dejar siempre un hueco de información, una posibilidad en la que no desmiente ni asegura nada, deja espacio a las sospechas de su esposo. Para ella es un juego de inteligencia en el que sabe desde el inicio quién es el perdedor, sin embargo, Luis Negreiros se aferra a la única vía que lo

puede salvar de tal escenario y Clarinha, a modo de venganza, lo observa caer y tropezarse al intentar alcanzar una causa perdida.

Las ocasiones en que Clarinha habla no reflejan gran cosa. La primera vez cuestiona a Negreiros sobre la razón de su desasosiego, pero lo hace como para comprobar que él ya había encontrado el reloj y saber si su reacción se debía a dicho asunto o a otra cosa. Una vez que Luis le muestra el reloj, quedan confirmadas sus sospechas y ya no es necesario decir nada, por eso se queda callada, como seguramente lo había meditado con anterioridad. Antes de la aparición del reloj, ella toma la iniciativa para hablar y después guarda silencio:

—¿Qué tienes? —preguntó la muchacha con esa voz dulce y suave que todo el mundo admiraba en ella. Luis Negreiros no respondió a la pregunta de su mujer; la miró durante un rato; después dio dos vueltas por la sala, pasándose la mano por los cabellos. Así que la joven le preguntó de nuevo:

—¿Qué tienes?

Luis Negreiros se paró frente a ella.

—¿Qué es esto? —dijo sacando del bolso el fatal reloj y poniéndoselo delante de los ojos—. ¿Qué es esto? —repitió con voz de trueno.

Clarinha se mordió los labios y no respondió. Luis Negreiros permaneció algún tiempo con el reloj en la mano y los ojos en la mujer, la cual tenía los suyos en el libro. El silencio era profundo (Machado, 2007: 42).

Los siguientes diálogos de la mujer solo consisten en negar saber algo sobre la procedencia del reloj. Gracias a esto, Luis opta por formular hipótesis en forma de preguntas para Clarinha, como si jugaran a las adivinanzas. No obstante, ella cada vez desechaba las esperanzas de Negreiros por encontrar una solución al enigma y a la vez mantenía el secreto y la ambigüedad de la situación.

De esta forma, ambos ejercen violencia sobre el otro, él a nivel físico y ella a nivel psicológico. En primer lugar, su silencio hace perder el juicio a Luis Negreiros a causa de la confusión de no conocer la verdadera razón por la cual el reloj estaba en su alcoba; a ello se aunaba la culpabilidad que sentiría al haberla maltratado siendo ella inocente.

Probablemente Clarinha ya intuía cuáles serían las reacciones del marido y, antes de su llegada, planeó todo el escenario para su venganza. Antes había sido “una de las más envidiadas jóvenes de la ciudad” (Machado, 2007: 44), ese tipo de ofensa representaba una gran caída de su imagen social. Lo interesante aquí es que su plan fue no actuar, sino dejar que Luis sacara sus propias conclusiones, así ella estaría libre de culpas. Por el contrario, entre más sospechara él de ella y entre más daño le hiciera, el resultado sería peor para él, porque se sentiría más culpable cuando descubriera la verdad.

Ella permanece en silencio casi todo el relato y solo retoma la palabra al final, cierra el acto en el que ambos se ocultaban bajo una máscara de inocencia, sabiendo que ninguno de los dos lo era por completo. Clarinha descarga todo su enojo de una manera pasiva, desde el sitio que se le ha designado. Dentro de sus posibilidades, aparentemente limitadas, puede hacer daño con la misma fuerza de quien le lleva ventaja, tanto física como social. El aparente beneficio de la duda, su arma más letal, para su esposo significa estar extraviado en medio del desconocimiento, en riesgo de perderse y, a su vez, perder su reputación.

Dar la vida por amor. “El amor verdadero es dar tu vida por aquello que amas”

Con la muerte de Clarinha Negreiros no tendría oportunidad de compensarla o siquiera redimirse, como sucede en Otelo. La diferencia del cuento con dicha tragedia, en cuanto a la protagonista es que Clarinha decide su muerte y le pide a Negreiros que la mate, como una forma de retarlo, es ella quien construye las evidencias para hacer sospechar al marido, sin intromisión de nadie más. Desdémona es víctima de las circunstancias, casi una mártir que muere por amor, esa es la razón por la que acepta su muerte, si bien se resiste al principio, después de ello libera a Otelo de la culpa de su crimen:

Otelo: Piensa en tus pecados

Desdémona: Son amores que os llevo.

Otelo: Sí, y por eso vas a morir. [...]

Otelo: ¡Por el cielo, he visto mi pañuelo en sus manos! ¡Oh, mujer perjura!
¡Cambias mi corazón en piedra, y vas a hacerme cometer un asesinato, cuando me proponía un sacrificio! [...]

Emilia: ¡Oh! ¿Quién ha cometido este crimen?

Desdémona: Nadie. Yo misma. Adiós. Encomendadme a mi bondadoso señor
(Shakespeare, 2003: 82-83).

Por el otro lado, Clarinha evidencia a su esposo con la carta. Ella quedaría libre de culpas, sin mancha en su nombre, al igual que Desdémona, y al ser injustamente asesinada, el vituperio aumenta en el marido, él tendría un futuro muy oscuro, con una culpa doble: por el asesinato de su esposa y por ser él la verdadera causa del problema entre ambos. Consciente de esto, ella tenía en sus manos el destino de Negreiros y decide darle una oportunidad antes de cometer el terrible acto.

Incluso la última escena del cuento es parecida a la de la tragedia de Shakespeare, la mujer en la cama con una luz tenue en analogía con su vida a punto de apagarse a manos de su marido:

Dormitorio en el castillo. Desdémona duerme en el lecho. Arde una luz

Entra Otelo.

Otelo: ¡He ahí la causa! ¡He ahí la causa, alma mía!... ¡Permitidme que no la nombre ante vosotras, castas estrellas!... ¡He ahí la causa!... Sin embargo, no quiero verter tu sangre, ni desgarrar tu piel, más blanca que la nieve, y tan lisa como el alabastro de un sepulcro. Pero debe morir o engañará a más hombres. ¡Apaguemos la luz, y después apaguemos su luz! Si te extingo, agente de claridad, y me arrepiento enseguida, podré reanimar tu primitiva llama; pero una vez tu luz extinta, ¡oh, tú, el modelo más acabado de la hábil naturaleza!, no sé dónde está el fuego de Prometeo que volviera a encender tu luz (Shakespeare, 2003: 79).

Clarinha se había recogido de nuevo en su cuarto. La puerta estaba sin seguro. Eran las nueve de la noche; una pequeña lamparilla daba luz escasa al aposento. La joven estaba como antes sentada en la cama, pero no lloraba; tenía los ojos fijos en el suelo. No intentó siquiera levantarlos cuando sintió entrar al marido.

Hubo un momento de silencio.

Luis Negreiros fue el primero en hablar.

—Clarinha —dijo—, este es un momento solemne (Machado, 2007: 45).

Pero mientras Otelo no escucha las súplicas de Desdémona, solo basta una palabra de Clarinha para que Negreiros se aparte:

Otelo: ¡Silencio, y estate quieta!

Desdémona: Así lo haré. Pero ¿qué ocurre? [...]

Desdémona: ¡Oh, desterradme, mi señor, pero no me matéis!

Otelo: ¡Abajo, ramera!

Desdémona: ¡Matadme mañana! ¡Dejadme vivir esta noche!

Otelo: ¡No, si resistís!...

Desdémona: Media hora tan solo!

Otelo: Si se hace, no habrá vacilaciones.

Desdémona: ¡Solo el tiempo de recitar una plegaria!

Otelo: ¡Es demasiado tarde! (La ahoga). (Shakespeare, 2003: 82).

—Piénsalo bien, Clarinha —continuó el marido—, puede estar en riesgo tu propia vida.

La joven se encogió de hombros. Una nube cruzó por los ojos de Luis Negreiros. El infeliz marido lanzó las manos al cuello de la esposa, y rugió:

—¡Responde, demonio, o mueres!

Clarinha soltó un grito.

—¡Espera! —dijo.

Luis Negreiros retrocedió.

—Mátame —dijo ella—, pero lee esto primero. Cuando esta carta llegó a tu oficina ya tú te habías ido: me lo dijo el mensajero que la trajo.

Luis Negreiros recibió la carta, se acercó a la lamparilla y leyó estupefacto estas líneas:

“Mi bebé. Sé que mañana cumples años, te envío este recuerdo —Tu Zepherina”. (Machado, 2007: 46-47).

Clarinha prefiere ser ella misma quien revele la verdad sobre el reloj, evita que el daño sea mayor. Pero también muestra que puede controlar su propia vida e incluso la de su marido, si ella quiere (en relación con la tragedia shakespeariana). Lo salva de un destino como el que le esperaba a Otelo:

[Otelo] se ha dejado envolver por la desmesura de la pasión de los celos, el acto de matar es un pecado y toma la decisión de atentarse contra sí mismo, pues estar en pecado o morir es lo mismo, antes de morir ya estaba aniquilado bajo su propia mano [...]. Su muerte significa error en las acciones, la vulnerabilidad del hombre ante la palabra del otro y la inseguridad de creerlo todo perdido (Pulgarín, 2015: 13-14).

Esta es una de las razones por las que Clarinha solo dice lo necesario. Con una actitud retadora, al final, le da a Luis Negreiros la respuesta del acertijo que tanto lo atormentaba. Casi en forma de burla espera hasta el final para revelar que, en efecto, conocía todo sobre la irrupción del reloj en la casa y solo jugaba con la mente de su esposo. Deja caer su disfraz y se descubre para hacer(se) justicia.

En ese momento, todos sus silencios adquieren sentido y no hace falta decir más. Cuando Luis intenta asfixiarla, ella es consciente de la vulnerabilidad de su esposo; advierte lo destrozado que estará al revelar la verdad sobre el reloj.

En este punto, incluso la incertidumbre era mejor que el conocimiento de la verdad, pues revelar la verdad fue como el golpe de gracia para cerrar el acto, la forma en la que Luis se sentiría más miserable. En su ignorancia al menos cabía la posibilidad de haber malinterpretado los hechos, aún tenía esperanzas de salir bien librado del asunto, pero ante la dura realidad ya no tiene escapatoria. Y ahora tiene que enfrentarse a dos problemas: su infidelidad y el maltrato a su esposa. Se vuelve doblemente culpable por no ser capaz de resolver el acertijo debidamente y por tratar de negar la realidad, trastocarla al señalar a Clarinha de ser la culpable o al menos la principal sospechosa.

La otra versión

Al revelar la información oculta es cuando surge la trasfiguración de los personajes. Clarinha ya no oscila entre las dos concepciones polarizadas de la mujer, sino que se revela como el móvil del cuento. Contrario a esta imagen de pasividad, es un personaje muy activo, provoca el movimiento de la historia con un acto único y de igual forma lo termina. Desde su no actuar, como personaje receptor de las acciones del otro, su silencio es el elemento dominante de la narración; no es un silencio de consentimiento o resignación, sino que tiene el

poder de decidir gracias a que posee la información que su esposo desea. En el nivel narrativo, es el personaje que desarrolla la trama, los motivos que la componen son dispuestos por ella.

Aunque en principio el cuento gira alrededor de Luis Negreiros y los acontecimientos lo presenten a él como centro, quien provoca la sucesión de estos es Clarinha. Ella es quien hace posible su continuidad al ser el único obstáculo que se interpone entre Luis y su objetivo: alcanzar la verdad detrás del reloj. Esta meta se abandona ante las negativas de la esposa y se redirecciona hacia hacerse justicia (sin el conocimiento necesario). Estas características pertenecientes al héroe se vierten sobre Clarinha, quien obtiene ambas hacia el final del cuento, es decir, el saber y la justicia.

Clarinha es quien crece como personaje. Se enfrenta a un problema y adquiere la capacidad para resolverlo, contrario a Luis Negreiros, quien busca falsas soluciones para evadir la realidad. Clarinha es quien se empeña en defender la verdad sobre el reloj, hacer que Luis Negreiros la descubriera.

Las negativas de Clarinha, ante las calumniosas sospechas de Luis, reflejan su carácter. Es ella quien se mantiene firme en sus decisiones, aunque se le ofrezca la posibilidad de solucionar todo, aceptar la versión de Negreiros y evitar el conflicto, pero sería engañarse.

Con este cambio de perspectiva, el contraste de lo bueno y lo malo cambia de posición y lleva las características correspondientes hacia el personaje contrario. Así se distingue una resignificación en Clarinha. En ella existe una evolución que la hace crecer como personaje, en contraste con la decadencia de la imagen de héroe de Luis Negreiros. Primero lucha por su causa contra su padre y vence; pero el verdadero reto vino después: reconocer su error, desengañarse y tomar acciones contra ello, abandonar los ideales para ver la realidad de su relación.

Mientras que Luis Negreiros es el hombre fuerte de carácter, se deja llevar por sus emociones, y su capacidad de raciocinio se ve desplazada por sus instintos. Pierde poco a poco el control sobre sí mismo, de su seguridad pasa a ser un mar

de dudas y de su fuerza se desmorona ante la incapacidad de darle claridad a sus pensamientos. No sabe actuar fuera de su zona de confort. En cambio, su esposa tiene control total sobre la situación y utiliza las debilidades (de ella y de su marido) a su favor. Desde su posición de pasividad, Clarinha ejerce más poder que Luis Negreiros, quien se supone, es superior tanto en poder físico como a nivel social. Ella es quien posee el conocimiento y eso le da una gran ventaja y poder sobre el otro.

Mientras los acontecimientos presentados desde la perspectiva de Luis la colocaban como el receptor de los actos del esposo, desde la perspectiva de Clarinha, es su marido quien sufre sus actos. En este aspecto, se resalta la acción persuasiva de Clarinha que empuja a Luis a actuar bajo circunstancias predeterminadas, lo orilla a una carencia de libertad. Se apoya en el poder que le otorga el saber.

Al visualizar los acontecimientos desde la perspectiva de Clarinha, el vacío de información inicial se llena, pero aún resta un personaje.

2.4 Meireles, el anciano sabio

El tercer personaje que se introduce en el cuento es el padre de Clarinha, Meireles. Esta es la forma en que conocemos el apellido de Clarinha, pero, una vez más, la información está incompleta al no dar a conocer su nombre de pila. Por lo demás, este es un apellido de origen toponímico que se refiere a los habitantes de Meira, lo cual nos informa de su origen europeo. Con ello se destaca la posición privilegiada de la familia, dado el contexto de la época, ya que las personas venidas de la península ibérica, o descendientes de europeos eran más propensas a ocupar estratos más altos en la sociedad.

Su aspecto físico no se describe, pero sí su personalidad: “Meireles era un hombre alegre, travieso, acaso demasiado frívolo para su edad pero, con todo, interesante” (Machado, 2007: 44). Estas características hacen que la llegada de Meireles funcione como un interruptor. La narración se interrumpe para abandonar el

tono violento con la introducción de un personaje menos serio. Se otorga un momento de tregua, un momento de paz tanto a los personajes como al lector, envueltos en la tensión en aumento:

—¡Es demasiado! —bramó Luis Negreiros, levantándose y tirando al suelo la silla.

Clarinha se estremeció, y permaneció quieta en su sitio. La situación se tornaba cada vez más grave; Luis Negreiros paseaba más agitado a cada momento, girando los ojos en las órbitas, dando la impresión de que en cualquier instante se arrojaría sobre la infeliz esposa. Esta, con los codos en el regazo y la cabeza entre las manos, tenía los ojos clavados en la pared. Transcurrió cerca de un cuarto de hora. Luis Negreiros se disponía a interrogar de nuevo a su esposa, cuando oyó la voz de su suegro (Machado, 2007: 43).

Como se mencionó en párrafos anteriores, la caracterización de los personajes en “El reloj de oro” se apoya en imágenes arquetípicas. Dada la descripción de Meireles, le correspondería el arquetipo del bufón. Nori (2011: 472) aclara que “El bufón típicamente era crudo, poco refinado, mal educado y también sufría de una deformidad física”. Esto se refleja parcialmente en el padre de Clarinha:

[Meireles] subía la escalera gritando:

—¡Eh! ¡Luis! ¡Viejo mandarín! [...]

[Luis] Salió de la sala de costura y fue a recibir a su suegro, que ya estaba en la mitad de la sala, haciendo girar el paraguas con grave riesgo de los jarrones y el candelabro [...]

—Precisamente ahora vamos a comer —dijo Luis Negreiros—. ¿Nos acompaña?

—No vine acá para cosa distinta —replicó Meireles—; ceno aquí hoy y mañana también. No me convidaste, pero es igual.

Sin embargo, como se vio con los otros personajes, su imagen vacila entre sentidos contrarios, en este caso, entre el bufón y el sabio. Aunque en realidad no son del todo opuestos, porque, como dice Bagnó (1990: 240), en una identificación del bufón con el tonto: “el personaje-tonto debía resultar si no más inteligente, sí más sabio (porque ‘sabio’ es ‘inteligente’ y ‘justo’ simultáneamente) que sus oponentes cuerdos”.

Meireles no es superficial

El bufón se caracteriza por ser un personaje cómico, encargado de divertir, pero con la libertad de expresarse honestamente, gracias a que no se le toma en serio:

No es ironía cuando el humanista de Flandes ha representado la idea de *Stultitia* (locura) para proponer que son solo los 'locos' y 'graciosos' a los que era permitido decir la verdad como tal, verdad que las cuales si hubiera sido dicha por cualquier otro, pues, habría sido castigada. (Nori, 2011: 477).

De manera análoga, se habla del carácter travieso y frívolo de Meireles, como para quitarle importancia, aunque es quien revela parte del sentido del texto. Él evidencia a ambos protagonistas: la ingenuidad de Clarinha y la falsa imagen de héroe de Luis Negreiros. Se podría decir que su presencia es un primer indicio de la transfiguración realista de los personajes.

La narración pasa de una focalización interna fija a una focalización interna variable, ya que "el relato modula entre varias conciencias" (Pimentel, 2005: 99). Esto también aumenta el grado de subjetividad de la narración, ya que se agrega una voz que pone en duda lo establecido hasta el momento. De acuerdo con Pimentel (2005: 145): "los narradores delegados proporcionan las 'piezas' de un rompecabezas de información que el lector tiene que armar laboriosa y gradualmente, para llegar a un conocimiento de la historia que, aunque muy fragmentario, cree la ilusión de ser más o menos completo".

Así, vemos el contraste entre la visión de Luis Negreiros y la de Meireles. Por ejemplo, el suegro saluda a Luis como si se tratara de una relación amistosa, pero se refiere a él de manera despectiva. Eso se replica en las actitudes que tiene hacia el yerno mientras hace comentarios negativos en forma de monólogos:

Meireles, que ya se dirigía a colgar el sombrero en un perchero del corredor, volviose espantado hacia el yerno en cuyo rostro leyó la más franca, súbita e inexplicable alegría.

—¡Está loco! —murmuró Meireles [...]

Durante la cena, Clarinha no pronunció palabra, —o dijo pocas y aún así las más breves y frías.

—Están de riña, no hay duda —pensó Meireles al ver la pertinaz mudez de su hija—. Y la ofendida es sólo ella porque él parece estar muy alegre (Machado, 2007: 43-44).

Además, los diálogos extradiégeticos le sirven a Meireles para revelar quién es el principal sospechoso, el más propenso a cometer la ofensa y de quien él desconfiaba más:

- ¿Estaban durmiendo?
 - No señor, estábamos conversando...
 - ¿Conversando? —repitió Meireles.
- Y agregó para sí mismo:
—Discutiendo, seguramente [...]

Durante la cena, Clarinha no pronunció palabra, —o dijo pocas y aún así las más breves y frías.

—Están de riña, no hay duda —pensó Meireles al ver la pertinaz mudez de su hija—. Y la ofendida es sólo ella porque él parece estar muy alegre (Machado, 2007: 43-44).

Aunque solo tuviera sospechas, acierta a descifrar la situación. Se podría considerar la única opinión sincera, aunque esté velada por la retórica. Sus opiniones son más verdaderas por tratarse de sus pensamientos, no de lo que esperaba que los otros escucharan. Es decir, al hablar para sí mismo, no es necesario emplear filtros ni analogías, no hay juegos de palabras, pero sí deja el discurso incompleto. Es una muestra más del vacío de información necesario para mantener la tensión en el cuento, ya que a partir de él se dejan abiertas las posibilidades alrededor de los personajes, que siguen en construcción para el lector:

El dialogismo lleva a repensar la comunicación humana. Bajtín dice que nunca está dicha la última palabra, la palabra enunciada se lanza esperando una respuesta, será siempre un enunciado abierto al tiempo, que podrá tener una respuesta en el futuro, una resurrección en el gran tiempo. El sujeto es una unidad abierta al tiempo, es un participante de la vida social, con capacidad de reacción y creación propias frente a lo planteado por las circunstancias concretas. Éste es un planteamiento contrario al de teorías sistémicas donde el sujeto se encuentra definido por las reglas y relaciones estructurales de un sistema cerrado. (Alejos, 2006: 51)

Amigos falsos

Debido a las perspectivas contrapuestas, se duda de las afirmaciones en el cuento. Sobre todo, cuando se trata de la relación entre suegro y yerno; ya que estas dos visiones se contradicen la una a la otra. Esto funciona gracias a la

ambivalencia en los enunciados, es decir, la perspectiva de cada personaje representa un significado distinto.

Los primeros enunciados de Meireles son dirigidos a Luis. Lo saluda con familiaridad, como si se tratara de una relación amistosa, pero se dirige a él de manera despectiva o, cuando menos, irrespetuosa: “[Luis] oyó la voz de su suegro, que subía la escalera gritando: —¡Eh! ¡Luis! ¡Viejo mandarín!” (Machado, 2007: 43). Entonces, cuando se habla del cariño y la sincera amistad entre Luis Negreiros y Meireles solo es una verdad parcial, pues probablemente esa es la visión de Luis, no la de Meireles. Se cuenta que Meireles “solo accedió tarde y de mala gana al matrimonio de su hija [...] más por las lágrimas de la hija que por los atributos del yerno” (Machado, 2007: 44). De eso se infiere que si Meireles ya había accedido al matrimonio y le tiene cariño a Luis es porque ya lo acepta, pero eso no se dice en el cuento, solo se insinúa.

A partir de ello, es posible leer el tono irónico en el discurso, por ejemplo, cuando se dice que: “Una amistad franca nació entre suegro y yerno, y Clarinha se convirtió en una de las más envidiadas jóvenes de la ciudad” (Machado, 2007: 44), no puede ser más que una burla.

Se suma la imagen de Negreiros como un héroe, resistiéndose a las tentaciones que se le presentan, a las que puede soportar gracias a su amor hacia Clarinha. Pero se tiene el cuidado de decir que esas fueron sus palabras, no sus hechos. Entonces las palabras heroicas pierden su valor ante sus acciones:

Y era mayor el mérito de Luis Negreiros si se piensa que no le faltaban tentaciones. El diablo se metía a veces en la piel de algún amigo, e iba a convidarlo a recordar buenos tiempos. Pero Luis Negreiros respondía que se había retirado a buen puerto y no quería arriesgarse otra vez a las tormentas del alto mar (Machado, 2017: 44).

Esa misma burla se repite en las líneas siguientes: “Clarinha amaba tiernamente al marido, y era la más dócil y afable criatura que por entonces respirara el aire fluminense” (Machado, 2007: 44); ya que, por la actitud de la joven, sabemos que, si en el pasado fue así, en el presente no es tierna y mucho menos dócil. En

consecuencia surge la duda de si la verdadera intención de Meireles hacia el matrimonio es separar(los), mientras pretende unir(los).

¿Unir o separar?

Como se ve con los otros personajes, Meireles también guarda una relación con un lugar de la casa; se presenta por primera vez en el pasillo. Por lo general, ese es el lugar que conecta a todas las habitaciones, une los espacios de la casa, tanto los individuales como los comunes, pero, si se le considera desde otra perspectiva, un pasillo también es una división, una frontera. Se podría llevar a un sentido más extenso si entendemos la frontera como un modo externo de observar, es decir, una visión más objetiva. Esto se relaciona con el concepto de *extraposición* de Bajtín:

Este consiste en la capacidad del autor de una obra literaria de abandonar momentáneamente su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro —es decir, al de los personajes de su obra, y observarlo internamente, en un movimiento empático—. Luego, el autor vuelve a su propio lugar, retomando su mirada externa, exotópica, la cual le permite ahora observar desde una posición de frontera, por encima de los personajes, y completarlos mediante un *excedente de visión* (Alejos, 2006: 52).

Aunque no se trate del autor quien hace dicho movimiento, este se lleva a cabo entre los personajes, pues en el cuento se observa que la narración univocal de Luis, se mueve de lugar hacia Meireles, en una posición externa.¹⁵ La visión de Luis se ve acortada por los celos, aparentemente. Su discurso se organiza en torno a su flujo de pensamientos y suposiciones, dando paso a una realidad trastocada. En cuanto llega Meireles, la focalización se alterna con él. En este

¹⁵ Es probable que la perspectiva del narrador sea más cercana a la de Meireles, ya que se podría establecer un paralelismo entre ellos. Meireles es descrito como “un hombre alegre, travieso, acaso demasiado frívolo para su edad pero, con todo, interesante”. Mismas características que podríamos atribuir al narrador, a excepción del sexo y la edad. Incluso podríamos decir que se considera interesante al adoptar la actitud del inicio del cuento; comienza a contar la historia asumiendo que alguien lo querrá leer, más que una invitación al lector, parece un imperativo, “Ahora contaré la historia del reloj de oro... [y tú la vas a escuchar]” (Machado, 2007: 42).

sentido, el papel de Meireles es fundamental para crear distancia de esa visión limitada y hacerle contraste con una visión experimentada.

Un aspecto que enfatiza la función de Meireles es su presencia en el comedor. Este es el lugar en el que se reúnen los tres personajes al mismo tiempo. El tercero en este espacio es Meireles, pero en este caso no es un agente tan invasor ni negativo como el reloj, pues no tiene las connotaciones que suponía tal objeto. Entonces ¿cuál es el objetivo de este personaje?

Meireles es un personaje necesario al que en una primera lectura no se le encontraría mucho sentido y hasta su presencia llega a desconcertar. Pero también es la persona más experimentada en la casa, sus actos portan un contenido profundo. Sin embargo, como se mencionó antes, su figura de autoridad se vuelve ambigua al declarar que es jugueteón, se hace dudar de su veracidad.¹⁶

Durante los momentos en que Meireles está presente, Luis cree que el reloj es su regalo de cumpleaños, entonces, con ese cambio de paradigma, deja su actitud de antes y, de igual forma, Clarinha se ve obligada a abandonar su papel. La pareja deja de tener interés y ahora se centra en Meireles, con quien se rememora el pasado.

Esta analepsis sirve como un anuncio del estado de Luis Negreiros, pues replica en el presente lo ocurrido en el pasado: “La causa de tan larga vacilación eran los hábitos poco austeros de Luis Negreiros; no los que mostró durante el noviazgo, sino los que había tenido antes y que bien podría volver a tener después” (Machado, 2017: 44). Se podría equiparar a un estado de degradación–tranquilidad y una posibilidad de recaer en lo primero, como efectivamente ocurre cuando Meireles abandona la casa.

Meireles era ese oráculo que presagiaba los desatinos de Luis Negreiros y los males que le traería a su hija. Implícitamente, se entiende que debido a su

¹⁶ “Por un lado el humor ha aliviado, calmado, casi neutralizado las locuras y necedades del ser humano y por otro, con un toque sutil pero potente las ha lanzado a la superficie, es decir, si el humor ha hecho que estas locuras parecieran insignificantes y graciosas, el mismo humor tenía el poder de hacerlas significativas y serias” (Nori, 2011: 471)

experiencia, el desengaño era claro para él. Por eso era importante dejarlo hablar y escuchar sus pensamientos, él entiende y explica la causa del malestar de la pareja. Es como si estuviera esperando el momento en que Luis regresaría a sus costumbres del pasado.

De ahí la importancia de la analepsis para contar la historia de Luis, de Meireles y de cómo inició el matrimonio. Antes de la intervención de Meireles ya se tenía una situación planteada, esa analepsis podría resultar innecesaria para proseguir con la historia. Luego de esa pausa aclaratoria, la fábula vuelve a ser como antes de la llegada del suegro, que puede pasar desapercibida, pueden no prestarle atención. Pero ese es el punto en donde surgen todos los conflictos del cuento y que los conecta. La lucha entre la verdad y las apariencias, es decir, el ser del otro y aquello que el otro aparenta ser.

Una falsa conciliación

Meireles finge un intento de arreglar el problema, pero se marcha sin contribuir en la solución, en cambio se burla de la pareja; para esto se vale de analogías. Su yerno no las entiende, pero son ataques directos hacia él, en cambio, Clarinha las capta en forma de reproches. En fin, no pone demasiado esfuerzo en conciliarlos y deja de insistir en el primer intento, lo cual ya nos da una idea de su opinión frente a ese matrimonio.¹⁷

Su esfuerzo por conciliar no se queda más que en lo superficial. La narración señala que en el pasado no deseaba la realización de ese matrimonio, ni parece que le agrade en el presente. La amenaza antes de su partida es como una oportunidad otorgada a la pareja para que demuestren que su desconfianza era infundada y ellos pueden continuar sin problema con su relación, como lo habían

¹⁷ “La representación artística, la ‘imagen’ del objeto, puede ser recorrida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrelazan en su marco; dicha representación puede no ahogar tales intenciones, sino que, por el contrario, las puede activar y organizar. Si imaginamos la intención de esa palabra, *su orientación hacia el objeto* como un rayo, podremos entonces explicar el juego vivo e irrepetible de colores y de luz en las facetas de la imagen creadas por la palabra a través de la refracción del rayo-palabra, no ya en el interior del objeto mismo (como el juego de la imagen-tropo del lenguaje poético en sentido restringido, dentro de la ‘palabra enajenada’), sino en medio de las palabras, las valoraciones y los acentos ‘ajenos’, atravesados por el rayo en su camino hacia el objeto: la atmósfera social de la palabra, que rodea al objeto, hace que brillen las facetas de su imagen (Bajtín, 1989: 95).

demostrado años atrás. Este intento de comprobar que el amor, en efecto, lo puede todo y es más fuerte que cualquier cosa es visto con incredulidad.

Este mito del amor romántico también sale a relucir por la forma en que describe a los personajes y al hablar del pasado de la pareja. Esa historia en donde el hombre enamorado cambia a causa de su amada, después de llevar una mala vida —como se mencionó anteriormente en la analogía con Otelo—. Pero el suegro estaba incrédulo ante ese supuesto cambio.

La causa de la burla de Meireles se asocia implícitamente con en el párrafo donde se revela su pasado turbio como marido. De ahí se infiere su incredulidad ante el amor romántico propuesto en Clarinha y Luis Negreiros como un modelo del mismo, en el que ella creyó y por el que tanto lloró, pero que Meireles desacredita.

Implícitamente, gracias a la experiencia adquirida en su propio matrimonio y a sus desviaciones de *marido poco ejemplar*, Meireles puede entender el problema de manera general, pero no interviene en el asunto. Al igual que su hija, solo pone de manifiesto la situación, como si estuviera hablando de banalidades y se retira.

Los problemas de pareja son una cuestión de dos y, al igual que en la casa, Meireles no pasa de los lugares permitidos, de los sitios “públicos” tanto de la casa como de la relación familiar. Considera el conflicto hasta un tanto benéfico para la relación: “Meireles, sobre todo, se sentía molesto, aunque de ningún modo recelaba un problema mayor; su opinión era que sin riñas no se aprecia la felicidad, como no se aprecia el buen tiempo sin tempestades” (Machado, 2007: 44).

En el ambiente tenso de la casa, llega Meireles a ofrecerles un descanso, pero los regaña y les recuerda que si están así es porque ellos lo decidieron, después de todo, él le había advertido a su hija en el pasado que Luis Negreiros no era el hombre con quien se debería casar, pero los caprichos de su hija fueron más fuertes. Esto se refleja cuando el padre de Clarinha le cuestiona su tristeza, dado que Luis se mostraba muy alegre, lo cual pareciera más un reproche del padre, así

resalta que quien estaba en lo correcto era él y el amor fuerte que tanto presumía el matrimonio, en realidad era bastante frágil.

“Están de riña, no hay duda”, pensó Meireles al ver la pertinaz mudez de su hija. “Y la ofendida es sólo ella porque él parece estar muy alegre” [...].

—No te entiendo hoy, Clarinha —dijo el padre con impaciencia—. Tu marido está alegre y tú pareces abatida y preocupada. ¿Qué tienes?

En ese punto, Clarinha y Negreiros son como dos niños regañados. Ambos saben de la molestia de Meireles y no se pueden culpar el uno al otro, ya que, a su modo y por distintos motivos, ambos tenían algo de culpa. Antes lograron superarlo, pero ahora los alcanzaban las consecuencias de sus actos que le daban la razón a Meireles:

Clarinha no respondió; Luis Negreiros, sin saber qué decir, se dedicó a hacer bolitas con las migas del pan. Meireles se encogió de hombros.

—Allá se entiendan ustedes —dijo—. Si mañana, a pesar del día que es, continúan así, les prometo que no han de verme ni la sombra.

El padre de Clarinha incluso recurre a excusas usadas por los padres para lograr que sus hijos se comporten adecuadamente. Los amenaza con dejarlos, con que ya no lo volverían a ver y, al igual que una niña, Clarinha rompe a llorar y se va a su cuarto. Así es como se infantiliza a los protagonistas, quienes, como recordaremos, son la representación de la pareja romántica. Lo cual, por asociación, deriva en otorgarle una connotación de ingenuidad e inmadurez al idealismo romántico.

Meireles se introduce como un personaje tipo de las historias románticas donde hay un adulto que se opone a la unión de los enamorados, generalmente los padres, pero la pareja puede triunfar gracias a la fuerza de su amor. En el cuento también logran superar esta prueba, pero se topan con el obstáculo de la infidelidad, el atisbo de la realidad frente a lo ideal de la relación. Ante el padre, ellos se muestran vencidos por la experiencia y hasta humillados, rebajados a un nivel de inmadurez como la de los niños, como si creer en esas historias ya no fuera propio de adultos, sino un rasgo infantil. No deberían ser tan ingenuos ante

una situación que se veía venir. En estas características se aprecia un contraste entre la experiencia de Meireles y la inexperiencia del matrimonio de Luis y Clarinha, entre otras cualidades.

Un hombre de retórica

Meireles es el único personaje a quien el narrador le concede voz para expresar sus pensamientos, porque los de Luis solo los parafrasea o los supone, y de Clarinha no habla ni de sus gestos, mucho menos de sus pensamientos. Sin embargo, el discurso de Meireles se muestra velado por la retórica. En la oscilación entre los dos arquetipos. Al igual que el bufón, se vale de analogías para burlarse de la pareja.

De las recriminaciones de su padre, sumadas a la infidelidad de su marido, se entiende que Clarinha no quisiera decir palabra y permaneciera fría durante la cena. Además su plan se vio interrumpido por la repentina alegría de Luis y no puede argumentar en contra de las sentencias de su padre porque sus aprehensiones del pasado estaban en lo cierto y además era la causa del malestar presente:

Meireles sólo accedió tarde y de mala gana al matrimonio de su hija. Duró el noviazgo cerca de cuatro años, de los cuales el padre de Clarinha invirtió más de dos en meditar y resolver el asunto del casamiento. Al final dio su aprobación, y esto, decía él, más por las lágrimas de la hija que por los atributos del yerno (Machado, 2007: 44).

No hacía falta que Clarinha o Negreiros explicaran qué había pasado porque Meireles ya lo intuía, sus cuestionamientos funcionan más bien como preguntas retóricas que utiliza como recurso para menospreciar al yerno y reprender a su hija, como se verá más adelante. Utiliza el mismo recurso que Clarinha sobre mantener las cosas con suficiente ambigüedad para confundir a la otra persona sin acusarse a sí mismo, solo que uno lo refleja en su decir y la otra en su actuar.

Lo natural sería que Meireles hablara con su hija y la consolara al verla en el estado en que se encontraba, pero en su lugar, solo habla de la cena. Si partimos de la premisa del carácter burlón de Meireles, se infiere que la cena le sirve como

una analogía en la que la equipara con el matrimonio y cómo todo se pierde gracias a los descuidos.¹⁸

A Meireles la sopa le sabe a hielo, cuando debería estar caliente. Esto se asocia con la actitud de Clarinha hacia Negreiros, que ni siquiera lo mira cuando se supone que es una chica tierna y amorosa, no se sentía la calidez que debería tener el hogar. También iba a acusar la falta de cuidado de los criados, como de la pareja por no esforzarse por mantener esa calidez de hogar:

Poco después estaban los tres sentados a la mesa, y fue servida la sopa que a Meireles le supo, como era natural, a hielo. Ya iba a hacer un discurso respecto a la desidia de los criados, cuando Luis Negreiros confesó que todo era culpa suya, porque la cena estaba hacía tiempo en la mesa. La declaración sólo consiguió mudar el asunto del discurso, que versó ahora sobre esa cosa terrible que es una cena recalentada, *qui ne valut jamais rien* [...].

Ya puede verse que la cena, a pesar de los esfuerzos, no era como la de los otros días (Machado, 2007: 44).

Esta última cita en especial iba dirigida a modo de despreciar a su yerno, con las sospechas sobre su infidelidad, por la referencia a la cena recalentada. Más allá de lo terrible, parece un eufemismo referente al pasado de Luis, para decir que no está libre de culpas. En este caso, es necesario establecer las asociaciones, para alcanzar una visión más amplia y llenar los vacíos de información predispuestos a lo largo del texto.

Además la prosopopeya es un recurso del que se vale el narrador para expresar de forma indirecta el sentir de los personajes, al igual que con el reloj, en la primera escena. En esta ocasión sirve para evitar decir a cuál de los personajes se le atribuyen esos sentimientos o si es a la pareja, o a todos los involucrados en sentido general. “la cena terminó así, triste y enfurruñada” (Machado, 2007: 45).

¹⁸ En este sentido, Bajtín (1997: 98) afirma que: “La significación lingüística de un enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se entiende, en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingüales, es decir, en el trasfondo de lo que, como vemos, complica el camino de toda palabra hacia su objeto”.

Se añade la expresión *qui ne valut jamais rien*,¹⁹ pero no se aclara a quién pertenece. Esa expresión sale como si fuera una expresión ajena, incluso aparece como una voz aparte, pero es una voz sin dueño, tal vez la opinión general que permeaba en el aire, un verdadero juicio sobre Luis Negreiros, a quien se había focalizado desde un principio y con quien se estaba rompiendo la empatía. Este es el resultado de una visión ajena contrastante, de alejar la narración de la perspectiva de Luis para enfrentarla a la de otros personajes:

Al sujeto se le concibe más allá del eje egocéntrico, para ubicarlo en la red de relaciones dialógicas que establece consigo mismo y con la alteridad (en realidad, con una multiplicidad de otros). El yo no puede comprenderse íntegramente sin la presencia del otro. La identidad pierde así su eje egocéntrico y monológico; se vuelve heteroglósica. Identidad y alteridad se entienden entonces como conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa (Alejos, 2006: 49).

Antes de partir, Meireles vuelve a hacer una analogía para Luis sobre una cena mal digerida, es decir, algo que no cumplió con el fin para el que estaba pensado; al contrario, solo le provoca un mal al receptor, a quien esperaba encontrar algún provecho en ello. Al igual que Luis daña a Clarinha. Si continuamos en el mismo sentido de la primera analogía de la cena: “si existía algo peor que una cena fría o recalentada, era una cena mal digerida” (Machado, 2007: 45), la frialdad de una persona no es tan mala como una relación dañina.

Esta sentencia se toma como algo tan evidente que no necesita ser comprobado, y se compara con el axioma de Boileau: “nada hay más bello que la verdad”. A lo que Reinoso (1864) observa que el único modo en que algo puede ser por completo bello es observándolo con todos sus defectos, porque la belleza no se encuentra en las formas perfectas, estas son artificiales. Al igual que los planteamientos de la corriente realista de la literatura, se propone que la perfección no existe en la realidad y los defectos son los que la muestran más creíble y asimilable, es lo más cercano a *lo verdadero*.²⁰

¹⁹ Que nunca valió la pena.

²⁰ Si lo contextualizamos con la literatura, los movimientos que corresponden a una idealización y la que apela al acercamiento a la realidad son el romanticismo y el realismo, respectivamente, con

Se puede decir lo mismo del amor en este cuento. El problema surgió cuando se intentó negar la realidad y se idealizó a la pareja, tal vez más por parte de Clarinha, quien creyó que el amor podría cambiar a Negreiros. En ese momento la verdad salió a flote y ese sueño de perfección terminó. Aceptar la realidad puede ser muy destructivo y ese es el producto de un amor mal asimilado, como una cena mal digerida:

Clarinha amaba tiernamente al marido, y era la más dócil y afable criatura que por entonces respirara el aire fluminense. Nunca había existido disgusto entre ellos; la limpidez del cielo conyugal era siempre la misma, y parecía mostrarse duradera. ¿Qué mal destino sopló allí la primera nube? (Machado, 2007: 44).

Además se apunta que a la sentencia de Meireles nadie le prestó atención, cuando en ese momento solo estaba con Luis, ¿por qué no solo decir que Luis no le prestó atención? En cambio se menciona de forma general, como si se refiriera a una multitud. Esto se entiende como una llamada de atención a los lectores, una advertencia de que no deben perder de vista los pequeños detalles aunque no parezcan importantes y no se dejen llevar por ese asunto morboso de la infidelidad de un personaje:

Poco después salía el padre de Clarinha insistiendo de nuevo en que, de hallarse al día siguiente en el mismo estado, jamás volvería a aquella casa, y que si existía algo peor que una cena fría o recalentada, era una cena mal digerida. Este axioma valía tanto como el de Boileau, pero nadie le prestó atención (Machado, 2007: 45).

Puede que ahí resida la intención del autor, el verdadero mensaje para el lector. Porque, retomando el arquetipo del bufón, Nori (2011: 478) dice: “La trivialidad evidente y la acción intrascendente de los elementos bufonescos en estas novelas toman un giro muy agudo al llegar a conocer el propósito didáctico que domina la novela de manera sutil”. En este sentido, Meireles, más que una voz paterna, de oposición a los amantes, es la voz de la experiencia, el arquetipo del sabio. Él tiene las palabras que determinan el significado del texto. *La verdad* es lo más importante, pero es lo último a lo que se le presta atención y para eso fue

ello, el cuento resulta en uno de los precedentes del movimiento realista en la literatura brasileña del siglo XIX.

necesario llevarla hasta el límite. La infelicidad de la pareja se debía a que la ignoraron, ese fue el origen de todo el conflicto. Los problemas eran inminentes, pero les tomaron poca importancia.

2.5 El final del cuento de hadas: la transfiguración de los arquetipos

Zavala (2006: 29) afirma que “El final [del cuento moderno] es abierto pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer irónicamente el texto”. A pesar de que “El reloj de oro” concluye con un final epifánico, característico de los cuentos clásicos,²¹ esta estructura también es desmentida al obligar al lector a una relectura, ahora irónica. Más allá de establecer una verdad narrativa, nos muestra las distintas verdades de acuerdo al punto desde el que se observe, en este caso, desde la posición de cada personaje:

En lugar de la plenitud e inagotabilidad del objeto, el prosista tiene ante sí una multitud de sendas, caminos y rutas impresas en el objeto por la conciencia social. Junto a las contradicciones internas del objeto mismo, el prosista tiene también ante sí el plurilingüismo social que se forma alrededor del objeto, la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto. (Bajtín, 1997: 96)

A través del cuento, vemos el recorrido de la pareja, mientras Clarinha se redime, Luis Negreiros va en decadencia. La escena final es una recreación de una imagen romántica y a la vez teatral, gracias a su reminiscencia con la obra Otelo. En ella, Clarinha llora en la cama y Luis Negreiros, cual caballero, llega a arrodillarse frente a ella para pedir perdón y consolarla. Es el escenario perfecto para una reconciliación, pero Clarinha vuelve a terminar con las esperanzas del hombre, abandona esa imagen de doncella indefensa y adopta la de una mujer firme, decidida e indignada (que el narrador no quería describir) y Luis deja de ser el afable caballero para volver a perder los estribos.

²¹ De acuerdo con Zavala (2006: 28): “El final [del cuento clásico] consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa [...]. El final, entonces, es epifánico, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas [...]. Así, el cuento clásico es circular (porque tiene una verdad única y central)”.

Se revela que, lejos del arquetipo del caballero dispuesto a sacrificarlo todo por su amada, podía sacrificar a su amada con tal de mantener su honor. Luis Negreiros solo era un hombre común con un pasado totalmente alejado de una vida de caballero honorable, llevaba una vida de hábitos poco austeros, en palabras del narrador. Esta separación del héroe redimido lo acerca más a una construcción realista; se vierte en un modelo de un hombre cegado por los celos, una de las más viles pasiones humanas. Su amor pasa a segundo plano para priorizar su honor y salvar su imagen ante la sociedad.

En este paralelismo con *Otelo* (cuyo protagonista es el arquetipo del hombre celoso), se aprecia el contraste entre la concepción del amor de las dos obras. Así se nota la visión burlesca del narrador machadiano acerca del amor romántico en el cuento —uno de los temas centrales en la obra de Shakespeare—. Con ello es visible la perspectiva realista y el discurso irónico desde el inicio de la narración; pues, como lo sugiere Pimentel (2005: 65), en las historias ya contadas “gran parte de la lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido”.

Sin embargo, en una segunda lectura ya se encuentran alusiones a este asunto. Por ejemplo, cuando Luis Negreiros se encierra a meditar en su gabinete. Entonces, el narrador se vuelve juez y, con esta voz que se confunde con el pensamiento de Negreiros, habla de las razones a favor y en contra de Clarinha:

El gesto de indignación y repulsa cuando él quiso abrazarla en la sala de costura, estaban a favor de ella; pero el ademán con que se mordió los labios en el momento en que él le mostró el reloj, las lágrimas en la mesa, y sobre todo el silencio que mantenía respecto a la procedencia del fatal objeto, todo eso hablaba en contra de la joven (Machado, 2007: 45).

Como se nota, las razones que se presentan a favor de Clarinha son sus gestos de orgullo y de rechazo, aquellos que la muestran, de alguna manera, fuerte; mientras los que la muestran débil aparecen en contra: el silencio, las lágrimas y el acto de morderse el labio, traducido como un gesto de contención. Los gestos negativos en Clarinha también son los que se resaltaban más, los que encajan con el arquetipo de la *femme fragile*. De la misma forma los rasgos considerados

positivos pueden ser reflejo de una verdad sobre Clarinha que se mantenía oculta, ya que “La vida social es un espacio de relatividad, donde el sentido, los valores y los referentes cambian, dependiendo de la situación existencial concreta” (Alejos, 2006: 52).

La construcción de los dos protagonistas se torna de manera inversa una vez que se revela el final del cuento. Mientras que uno violenta y la otra es receptora de los actos violentos, el final, como una invitación a la relectura, nos muestra que ella no es solo receptora de agresión, sino que ella también “ataca” de cierta forma a través de su silencio.

Esto se refleja también en los lugares, donde la dualidad principal es lo público (la sala, el comedor, el pasillo) frente a lo privado (la habitación nupcial, la salita de costura). Respaldan así la carga ideológica que conlleva cada personaje.

A nivel de personaje, Luis Negreiros es uno débil, se deja llevar por sus emociones y sus instintos, no tiene el carácter suficiente para cumplir con su palabra y por eso es vencido. No sabe actuar fuera de su zona de confort. En cambio, su esposa tiene control total sobre la situación y utiliza las debilidades (de ella y de su marido) a su favor. Ella es quien posee el conocimiento y eso le da una gran ventaja y poder sobre el otro —un rasgo importante en la época en que fue escrito el cuento—.

Mientras que Luis Negreiros es el hombre fuerte de carácter y ella algún tipo de trofeo, a lo largo del cuento, él pierde poco a poco el control sobre sí mismo, de su seguridad pasa a ser un mar de dudas y de su fuerza pasa a desmoronarse ante la incapacidad de darle forma a sus pensamientos.

En este caso, para Clarinha fue un modo de obtener libertad. Ella demuestra su capacidad de ejercer poder frente a la de Negreiros, quien queda indefenso ante el desastre y su capacidad de raciocinio se ve desplazada por sus instintos. En cambio ella mantiene su postura y solo la abandona cuando su vida está en riesgo, porque ya no puede ir más adelante, reconoce su límite y ahí se detiene. Lo más interesante es que lo logra desde la posición que se le había asignado

tradicionalmente: el silencio ante las opiniones del marido, el segundo plano y el hogar.

Clarinha, de ser el personaje frágil y pasivo, se transforma en un personaje de carácter desde la perspectiva de la obra completa. Ella tiene el control sobre sí misma, sobre su marido y sobre el desarrollo de la situación. En el nivel narrativo, es el personaje que desarrolla la trama, los motivos que la componen son dispuestos por ella.

Clarinha es un personaje resaltable por su desarrollo dentro del cuento, si tomamos en cuenta el contexto. Ella se muestra como una mujer fuera del canon, no recae en los extremos, sino que se muestra humana, en contraste con la tradición literaria de épocas anteriores y aún vigentes en la época.

Hacia el final, aparece Clarinha, como si estuviera ida, igual que en la primera escena, pero trastornada, incluso se le da más teatralidad a la escena con la iluminación. Aún despierta en punto de la noche, con la puerta abierta, acaso ella también estuviese cansada de la situación y esperase la venida de Negreiros, esperaba aquel momento tan similar al de la tragedia de Shakespeare, para al fin resolver las cosas.

Entonces el narrador no interviene y, finalmente, deja hablar a Clarinha. En ese momento solemne la verdad hará su aparición. Al igual que con Meireles, es necesario callarse para poderla apreciar. Con las palabras de Clarinha es visible el error de los pensamientos de Negreiros y los del lector. Una vez que Clarinha habla ya no hay más que decir. En el final todo regresa al inicio, a la primera escena: la habitación, la pareja rota y el tercero en discordia (ahora es la nota, la verdad que incomoda). Es un acto simbólico de un ciclo cerrado.

Conclusiones

El título del cuento, “El reloj de oro”, puede relacionarse con el dicho popular “no todo lo que brilla es oro” (*Nem tudo que reluz é ouro*), el cual advierte sobre no fiarse de las apariencias, tal como se ve en el cuento. Esta es la premisa principal que guió mi tesis, en relación con el giro realista de los personajes presentados bajo paradigmas románticos.

Haciendo una recapitulación, tal como lo representé en el segundo capítulo, la narración se puede leer desde tres perspectivas, cada una relacionada con un personaje y unidas a través de los vacíos de información, la ambigüedad y la ironía del discurso. A su vez, la perspectiva de cada personaje representa un nivel distinto de dificultad en la lectura y se refleja en la cantidad de momentos en que el narrador le cede la voz a cada personaje. Él posiciona al lector en un lugar de desconocimiento, en el lugar más superficial, ya que Luis tiene una visión errada, Meireles no revela la verdad en parte porque no la conoce por completo (y hace burla de los personajes, como el narrador del lector), y al personaje que sí conoce la verdad no le otorga voz. En el capítulo anterior, se encuentran ordenadas de la más elemental hasta la más profunda, desde mi punto de vista.

La primera, la historia superficial, corresponde a Luis Negreiros; es la historia aparente, la representación de un hombre enamorado con miedo a perder el amor de su esposa y, en consecuencia, ver dañado su orgullo en sociedad. Esta correspondencia entre la historia superficial y Luis Negreiros es posible gracias a que el narrador se centra en él. La focalización se da a través de la visión de Luis Negreiros. Sin embargo, es el nivel más sencillo de comprender, se abarca desde el primer acercamiento.

La segunda se relaciona con Clarinha. En ella se presenta la contraparte de la historia superficial. Esta es la historia de una esposa que descubrió la infidelidad de su marido y busca algún tipo de catarsis con el recurso de provocar la desazón en él, lo lleva a un estado de intranquilidad mental extrema, negándole la información que le daría paz. Esta es la historia silenciosa, la que no se escucha, ni se ve a simple vista, se esconde de la mirada del lector, pero a la vez se dejan

pistas para que la descubra, porque la intención no es callarla por completo, sino resaltarla, por eso se revela al final, con una vuelta de tuerca.

Estas dos son las partes principales de la construcción del cuento, ambas contrarias. Esta dualidad se retrata en el texto a través de las características de los personajes, sus representaciones, por ejemplo: agresividad-pasividad, gritos-silencio, fuerza-debilidad, entre otras. Sin embargo estas imágenes cambian en la segunda voz, la de Clarinha. Entonces los personajes cambian de rol y las características de uno pasan al otro de manera semejante, a partir de la relación entre saber-poder en Clarinha y desconocimiento-vulnerabilidad en Luis Negreiros.

El problema del cuento surge en que las dos partes contradictorias: se resalta una, pero la otra se niega. Creer en una ilusión o solo trabajar la parte superficial sin fijarse en la profunda llevó a la pareja a esa situación: en que la parte negada se manifiesta y entonces entra en conflicto con lo establecido, con la imagen superficial. Es decir, la confianza en los ideales en negación de la *verdad*. Esto se puede asociar con lo que sucedía en el contexto de Brasil, en donde se apostaba primero por los ideales del nacionalismo (que derivó en el romanticismo) y luego del positivismo, con la exageración de las características brasileñas y los beneficios solo para un sector de la población, respectivamente.

Ante estas dos partes en conflicto, en el cuento aparece una tercera, la cual le corresponde a Meireles. Ahí se explica el porqué del conflicto, cómo se originó y, además, pone de manifiesto la verdad narrativa oculta, pues es el único personaje con la capacidad de expresar sus pensamientos por sí mismo. Es el único que reúne a la verdad y la mentira sin miramientos. Aunque tampoco se comprende tan fácil, ya que en una primera instancia se pensaría que es un personaje cuya aparición es más incidental que decisiva para la historia.

Meireles enfrenta las dos partes y las reconoce, pero no interfiere, bajo el arquetipo del sabio, solo le queda aconsejar, porque la lucha es solo del héroe. En este sentido, podríamos hacer una analogía con el papel de la literatura en la sociedad; ya que le correspondería el papel de ese gran sabio que se nutre a lo largo de la historia y que se expresa a partir del lenguaje como artificio. Por sí sola

no transforma a la sociedad, pero sí puede señalar asuntos para que el lector los reconozca y tome acciones al respecto.

Por otro lado, el valor del cuento no se limita a lo literario, sino que también se encuentra en lo social. Si recordamos, en la época de Machado las pocas revistas literarias para mujeres procuraban un modelo didáctico, mostrar cómo debía ser el comportamiento de una mujer, es decir, una madre de familia, ama de casa, totalmente dedicada a satisfacer a su marido. No tenían bienes, ni podían expresar pensamientos ni deseos propios, eran solo una extensión de su cónyuge.

En ese sentido, Machado hizo una representación de quienes no tenían voz, estas personas encuentran su analogía en Clarinha, pero Machado muestra una forma de autonomía incluso desde ese lugar en desventaja, lugar designado por el otro. Machado abre posibilidades, a nivel narrativo y vivencial. Por lo tanto, nos encontramos cómo este cuento de Machado es doblemente disruptor, tanto a nivel literario como social.

Aunque el discurso de Machado podría considerarse moralista, tiene un trasfondo más amplio. Con base en incredulidad del narrador ante el ideal del amor, herencia del romanticismo, la protagonista sufre las consecuencias, no de ignorar a su padre, sino de ignorar la realidad por seguir una fantasía. A su vez, el personaje no se queda en sufrir las consecuencias, sino que se transforma a lo largo del cuento.

El objetivo de esta tesis fue demostrar la ruptura que hace “El reloj de oro” respecto al ideal romántico a través de los arquetipos de la época, el cual se logró. En él, se representan los ideales (el honor) y las pasiones (el amor), características del romanticismo, movimiento que buscaba escapar de la *realidad* limitante de la ciencia, en la Ilustración. Pero Machado hace una crítica al demostrar que las pasiones también limitan la visión, al igual que los celos en Luis. El personaje intenta huir de su realidad al proponer diferentes salidas, contrario a Clarinha, quien se enfrentó a la verdad y actúa a favor de ella.

Al aplicar la reflexión final del cuento al contexto brasileño, es decir, la crítica a la fe ciega en un ideal, también invita a cuestionar esa ideología por las que todos apostaban en la época, el positivismo. Pues, como dejó en claro, es muy diferente la idea que se tiene de algo y la realidad de ese algo, misma cuestión que se podría equiparar a la conformación de una identidad nacional a través de la literatura y la cultura en general. Una, era la idea del progreso para la sociedad, sobre la que Machado veía una gran falla en que se le negara la educación a las mujeres y cuestiona si eso es un verdadero progreso; la segunda era la idea de engrandecer e identificar al país por medio de recursos escasos o europeos, error muy grande a su ver, como se mencionó al principio.

En el caso del positivismo, se debía ser consciente de cuáles eran las acciones necesarias para que el país realmente progresara y no basarse solamente en preconcepciones que impidan su avance. Además, demuestra que hay diferentes formas de engrandecer la identidad del país por medio de la cultura, por eso no hay que reducirla a un retrato folclórico e irreal.

En la obra de Machado se presenta una correlación entre la literatura y la vida de una sociedad en nacimiento llena de desperfectos. A la vez, el escritor reconoce la influencia de la literatura en la formación de la sociedad, como la de la sociedad en la formación literaria, son dos aspectos que se involucran, se influyen y provocan cambios el uno en el otro. Machado rompe con la obligación moral de la literatura en su época para adoptar una postura crítica y cuestionar los supuestos sociales.

Referencias

- Alejos García, J. (2006). "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, pp. 45-61. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a4.pdf>. [Consultado el 24 de julio de 2021].
- Almino, J. (2010). *Tendencias de la literatura brasileña*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bagnó, V. (1990). "El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de Don Quijote". *Anales cervantinos*, vol. 28, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 237-241.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Berlin, I. (1995). *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*. Barcelona: Península.
- Bosi, A. (1988). *Historia concisa de la literatura brasileña*. México: FCE.
- Candido, A. (2005). *Iniciación a la literatura brasileña: resumen para principiantes*. México: UNAM.
- Chaves, J. R. (1997). *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: UNAM.
- Duke, M. (1971). "El celoso paranoico en ciertas historias de Machado de Assis". *Revista Iberoamericana*, vol 37, núm. 75, abril-junio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 437-445.
- Errázuris, R. (2014). "Antonio Cándido y el problema de la tradición: el lugar de Oscar de Andrade". En *Revista Chilena de Literatura*, núm. 88, pp. 77-86.
- Fernández Leost, J. A. (2014). "El romanticismo de Isaiah Berlin". En *La balsa de piedra*, núm. 8, pp. 5-18.

- Gallina, M. (2006). "El eterno femenino de Rosario Castellanos: de la molicie a la parálisis, de la parálisis al deseo". En Perassi, E. y S. Regazzoni (coord.), *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. España: Renacimiento.
- Hernández, B. (2008). "Para una concepción sistémica del texto: las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo". En *Alpha (Osorno)*, núm. 26, pp. 69- 87.
- Herrera Gómez, C. (2010). "El romanticismo patriarcal". Artículo digital disponible en: <https://haikita.blogspot.com/2010/03/el-romanticismo-patriarcal.html>. [Consultado el 15 de junio de 2020].
- Jacovkis, V. H. (2015). "Cómo narrar el secreto: una flecha al pasado". En: A. M. Zubieta y N. Crotti (eds.). *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, pp. 91-98.
- López Alonso, F. J. (s/f). "El autor: apunte biobibliográfico" en Portal de la Biblioteca Americana de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/joaquim_maria_machado_de_assis/apunte_biografico/. [Consultado el 19 de diciembre de 2019].
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Machado de Assis, J. M. (1986). *Obra completa* [vol. III]. Río de Janeiro: Nova Aguilar.
- Machado de Assis, J. M. (1994). *Obra Completa. Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Machado de Assis, J. M. (2007). *Misa de gallo y otros cuentos*. México: Norma
- Monsiváis, C. (1975). "Sexismo en la literatura mexicana". En Urrutia, E. (comp.). *Imagen y realidad de la mujer*. México: Sepsetentas.

- Nori, A. (2011). "Muestras de literatura bufonesca en *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán De Alfarache*". En Maurya, V. y M. Insúa (eds.). Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general, Navarra: GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 471-479.
- Núñez, E. (2000). "Lo latinoamericano en otras literaturas". En Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.
- Obregón, E. (2007). "Prólogo". En Machado de Assis, J. M. *Misa de gallo y otros cuentos*. México: Norma.
- Pasero, C. (2000). "Machado de Assis, cuentista". En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm 598, pp. 53-66.
- Piglia, R. (2005). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Pimentel, A. (2005). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM
- Pulgarín, C. (2015). *La psiquis como configuración de la conducta humana en Oteló* [trabajo de grado]. Antioquía: Universidad Eafit.
- Reinoso (1847). "Del gusto en las Bellas Artes". *Revista literaria de El español*, núm. 10, marzo, Madrid, pp. 145-149.
- Requena, C. (2007). "La modernidad de Machado de Assis". En *LL Journal* [en línea]. Disponible en: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2007-2-hidalgo-texto/>. [Consultado el 18 de junio de 2020].
- Rodrigues Mello, K. (2007). "O futuro (1862-1863), *Jornal das famílias* (1863-1878) e *A estação* (1879-1904): Três periódicos em que colaborou Machado de Assis". En *Patrimônio e Memória*, vol. 3, núm. 2, Rio de Janeiro: UNESP/FCLA/CEDAP, pp. 187-212.
- Ruedas de la Serna, J. (2005). "Presentación". En Candido, A. *Iniciación a la literatura brasileña: resumen para principiantes*. México: UNAM.

- Sainz de Robles, F. C. (1982). *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, "ismos" literarios* [tomo II]. Madrid: Aguilar.
- Schell, H. (2019). "Machado de Assis: historia de un escritor genial e injustamente olvidado". En *Infobae* [Portal en línea]. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/03/23/machado-de-assis-historia-de-un-escriptor-genial-y-poco-conocido/> [Consultado el 6 de abril de 2021].
- Shakespeare, W. (2003). *Otelo. El moro de Venecia* [en línea]. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/88741.pdf>. [Consultado el 17 de marzo de 2021].
- Soler, I. (2000). "La lógica del instinto y el azar". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 598, pp. 67-72.
- Vergara, E. (2014). *El malestar (femenino) en el positivismo: una lectura de O Alienista (1881-1882), de Joaquim Maria Machado de Assis* [tesis], Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Wolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zavala, L. (2006). "Un modelo para el estudio del cuento". En *Casa del tiempo*, núm. 90, julio-agosto, México: UAM, pp. 26-31.