
Luis Bravo

Profesor de Literatura Latinoamericana
en la Facultad de Humanidades de la
Universidad de Montevideo

Sobre *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Joaquim Machado de Assis

El autor, la novela, el estilo y su lector: método y clave paródica

En *Memorias póstumas de Blas Cubas*, novela anti-mimética e iconoclasta que prefigura la narrativa latinoamericana del siglo XX, Joaquim Machado de Assis hace a un lado los modelos canónicos y ejerce sin restricciones la libertad de creación. Con actitud paródica - originada en la "sátira menipea" de la literatura latina-, Machado convierte el texto en un borrador cuyos huecos, donde reside la significación global de la obra, serán rellenados por el lector.

In *Memorias póstumas de Blas Cubas*, an iconoclastic and anti-mimetic novel which sets precedent for Latin American narratives of the 20th century, Joaquim Machado de Assis leaves canonical models aside and exercises his freedom of creation without limits. By means of a parodic attitude, whose origin can be traced back to the "Menippean satire" from Latin literature, Machado turns the text into a draft whose holes, where the global meaning of the work lies, will be filled by the reader.

*Imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos**Ludwig Wittgenstein***1. La harina del estilo o una ruptura “de novela”**

Según Remy de Gourmont, definir el estilo es como tratar de meter un costal de harina en un dedal. Como buen naturalista del siglo de las luces, Georges Buffon hizo del estilo una prolongación de los comportamientos más personales del escritor — su forma de reír, de caminar, etc. — lo que concluyó en la máxima: “el estilo es el hombre”. Desde entonces el término ha tenido una variopinta suerte de usos. Algunos de éstos pueden tenerse en cuenta a la hora de indagar en el singular estilo narrativo que el brasileño Joaquim Machado de Assis (1839-1908) adoptó en *Las Memorias póstumas de Blas Cubas* (primera publicación a manera de folletín, en Revista Brazileira, Primero Anno, Tomo III, Editor N. Midosi, Río de Janeiro, 1880; en libro *Memorias Posthumas de Braz Cubas*, Río de Janeiro, Typographia Nacional, 1881)¹.

Esta novela es un parteaguas en la trayectoria del autor ya que, a diferencia de lo que aún hoy repiten algunos manuales al uso, no es el hito de la “narrativa realista” de su país sino que, por lo contrario, marca un hiato con las formas de representación del “realismo”, prefigurando en su alcance de renovación a la novelística latinoamericana del siglo venidero.

No abundaré en describir el panorama contextual de su emergencia, pero cabe señalar que aún a inicios de 1880 quedaban resabios del estigma “demoníaco” que, censura mediante, había pesado sobre el género narrativo durante los casi tres siglos del período colonial.

Recién en 1816 se publica la primera obra de ese género en el continente, *El Periquillo Sarniento*, del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Las aventuras de su protagonista contienen veladas críticas a la sociedad colonial. A partir de la “Generación del 37”, en Argentina, se irá produciendo una narrativa de fusión (y de confusión en la recepción pública) entre lo

¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim: *Las Memorias póstumas de Blas Cubas* (Trad. de José A. Cileruelo). Montesinos, Barcelona, 1985. Las citas en español provienen de dicha edición.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Edição comentada e anotada por Antonio Medina Rodríguez). Atelié Ed., San Pablo, 2004. Las citas en portugués pertenecen a esta edición.

neoclásico, lo romántico y lo realista. La mera exposición de costumbres cederá ante tramas insertas en nuevos contextos sociales, así como en la reciente historia de las revoluciones independentistas. El estilo oscilará entre la grandilocuencia de los gestos heroicos, ya sentimentales, ya sociopolíticos, y una forma del compromiso que articulará (y confundirá, otra vez) el arte de las letras y la lucha política. La necesidad por abordar temas propios desde un registro verbal cada vez más representativo de las hablas dialectales será un rasgo determinante en la gestación identitaria de las nuevas naciones. De ahí que durante la segunda mitad del siglo XIX, realismo y naturalismo sean los estilos predominantes.

En la literatura brasileña es José de Alencar (Ceará, 1829-1877) quien con *El guaraní* (1857) introduce un nuevo género ficcional, la novela indianista. A pesar de su idealismo a lo “buen salvaje”, de Alencar es un adelantado en proponer la reapropiación americana de la lengua peninsular, en su caso la validación de la variedad dialectal brasileña en relación a la matriz portuguesa, de tal manera que se distingan y se aparten entre sí los rasgos lingüísticos que marcaron la cultura colonial, de la redescubierta cultura indoamericana. De Alencar adaptó palabras de la lengua Tupí, cambió la estructura de las oraciones, y utilizó términos que consideró propios del habla brasileña. En la novela *Sonhos d'ouro* (1872) establece un paralelismo magistral y jocoso que vincula lo fonético y la costumbre gastronómica: “¿puede el pueblo que chupa el cajú, el mango o cambuca, y la jabuticaba, hablar una lengua con igual pronunciación y con el mismo espíritu, del pueblo que paladea el higo, la pera, el damasco y el níspero?”. Entre ese “chupar” y ese “paladear” ya está el cambio de paradigma a favor de “lo bárbaro nuestro”, que medio siglo después el poeta Oswald de Andrade (1890-1954) radicalizará en el Manifiesto Antropofágico (1928), uno de cuyos ocurrentes aforismos reza: “Tupy or not Tupy, that is the question”. De Alencar también precede a la línea “brasilerista” de Mario de Andrade (1893-1945), el otro iniciador del Modernismo, quien, sin embargo, lejos de propender al regionalismo apunta a “desregionalizar” el lenguaje, tal y como lo expone en el capítulo “Cartas as Icamíabas” de su novela *Macunaíma* (1928). Siendo ésta la primera novela brasileña que, cuarenta y ocho años después, puede parangonarse con *Memórias póstumas de Blas Cubas* (MPBC) en su alcance ruptural: por su impronta paródica, por su riesgo experimentalista, por su cosmopolitismo “caníbal” que consistió en “devorar” lo que fuese necesario de las vanguardias europeas para digerirlo como cosa propia. (En la novela latinoamericana escrita en lengua española habrá que esperar hasta *Adán Buenosayres*, del argentino Leopoldo Marechal

(1900-1970), publicada en 1948 (aunque habría comenzado a escribirse en París en 1930), para encontrar un eslabón de continuidad a la misma altura creativa que MPBC).

Las novelas y volúmenes de cuentos publicados en la década de 1870 por Machado de Assis son, según Alfredo Bossi, obras románticas “en el sentido de subrayar la importancia del papel social en la formación del yo”². Según Santiago Kovadloff, son impresionistas pues prima en éstas el empeño “en plasmar la realidad en consonancia con los vaivenes emocionales de la experiencia vivida”³. Si bien esas características no están del todo ausentes en MPBC, así como en las narrativas del segundo período de su obra que se extiende hasta 1908 (*El alienista*, *Quincas Borba*; *Esau y Jacob*; *Don Casmurro*; *Memorial de Aires*) lo que sí cambia de modo contundente son las estrategias discursivas y la operativa narratológica en su conjunto. Acaso ese cambio viene sencillamente de la mano de un embarcarse en el placer de narrar sin ataduras, como puede hacerlo desde la muerte el mismísimo Blas Cubas, autor-narrador (apócrifo, claro está) de esta novela. Pero en el contexto machadiano un mero solazarse en la ficción por la ficción, y a la “manera libre” en que lo hace, va a contramano de los modelos canónicos: romanticismo sentimental, realismo, naturalismo documental, impresionismo psicológico. Tales son los estilos “serios y comprometidos” que se pretenden edificantes y de “buen tono” para el medio cultural brasileño del Segundo Imperio (1822-1889) — período comparable a una era victoriana por su gravedad artificiosa y su extremosa preocupación del decoro—. Y es, justamente, a los formulismos sociolingüísticos de su entorno y a su vicaria literatura “bien intencionada”, a lo que MdA opone, con la “sarna del pesimismo” esta modalidad libre e irreverente de narrar. El “autor” Blas Cubas adelanta desde el prólogo (“Al lector”) que la novela está condenada de antemano a no recibir “la estima de los severos ni el amor de los frívolos, las dos columnas máximas de la opinión”. En tanto “autor-difunto”, poco le importa la opinión ajena, pero lo más relevante no es esto sino cómo desde esa actitud de prescindencia de la recepción canónica, el autor de esta novela se anticipa unos cuarenta años a la actitud iconoclasta del modernismo brasileño, surgido en 1922 durante “La Semana de Arte Moderno” en San Pablo. Uno de los rasgos que conforma esa actitud protovanguardista es justamente la defensa de la libertad de creación

² BOSSI, Alfredo: *Historia concisa de la literatura brasileña*. F.C.E., México, 1982.

³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim: *La causa secreta y otros cuentos*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979.

ejercida desde un estilo cuyo humor paródico resulta corrosivo para con los cánones académicos de la literatura “bien pensante”.

Desde una estructura compleja por su índole metanarrativa, se exponen en la superficie textual los laberintos propios del proceso creativo, así como se refracta el uso del lenguaje con una agilidad tal que en muchos ejemplos con no más de diez líneas se componen capítulos enteros de la novela (véase los capítulos: XVI, XLII, XLV, LXXI, LXXXVI, XCV, XCVII, CV, CXII, CLV, CLV). Resulta evidente que la impronta de esta novela anti-mimética no nace por generación espontánea. Su estilo se alimenta de la deconstrucción sistemática de los modelos de escritura y de lectura del género novela de su tiempo. Esa actitud, que tiene un corte lúdico y paródico, proviene de una prestigiosa tradición de la que MdA es un atento lector, lo que redundará en el mérito de ser el primero en insertarla con eficaz maestría en la novelística iberoamericana. Dicha tradición es la de la antigua “sátira menipea”, que se inicia en la literatura latina con Menipo, Terencio Varron y Luciano de Samosata, con relatos fantástico-burlescos que desmitifican la herencia mitológica griega. Actitud que podría considerarse “anti-clásica” (aunque no por eso antihumanista como se solía considerar) y que será retomada en el Renacimiento por Erasmo de Róterdam en *Elogio de la locura* (1516); la misma prosigue en Francia con F. Rabelais, M. de Montaigne, D. Diderot y Voltaire, aunque previamente constituye la veta manierista con la que Cervantes inició la novela moderna con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En la literatura británica la sátira se alimentará, a modo de pastiche transtextual, de varios tipos discursivos: la crónica, los libros de viajes, los textos utópicos. Serán J. Swift, H. Fielding y Laurence Sterne (1713-1768) quienes mejor representen esa línea que informa desde atrás a LMPBC. De obras puntuales de estos autores, provienen los más desopilantes juegos narrativos que dieron cabida a ese enfoque novelístico que amalgamó lo narrativo y lo filosófico, que alternó lo ficcional con lo ensayístico y que, echando mano de discursos paródicos y autoparódicos, provocó las más lúcidas reflexiones sobre el acto de narrar y su correspondiente recepción. Sin embargo, estos aspectos quedaron durante mucho tiempo en un segundo plano, pues primó la atención sobre la índole satírica de los contenidos filosóficos por sobre el análisis de las estructuras formales narratológicas de renovación estético-literaria, que recién el siglo XX asumirá de manera visible.

En MPBC lo narrativo se funda en una construcción lúdica que rebaja cualquier posible solemnidad, pues entre sus objetivos destaca la desmitificación de los relacionamientos establecidos entre las figuras del autor,

el narrador, los personajes y el lector. De tal manera esta novela reactualiza la antigua tradición de la sátira menipea, que se constituye hacia el futuro en una obra modernista-vanguardista avant la lettre.

En cuanto al tópico del estilo, propongo partir de la definición de Ducrot y Todorov: “es la elección que hace cada texto entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua”⁴. En tal sentido, en esta novela hay de todo: una variedad de estilos y de registros (la ya mencionada variedad brasilera en relación a la portuguesa), una amplia gama de expresiones figuradas, asociaciones libres de imágenes y de conceptos (de amplio espectro analógico para la época) y, sobre todo, esa lúdica compositiva que propone al lector un “menú” de posibilidades para que sea éste quien participe en la elección de los enunciados a modo de co-autor de lo escrito. Se trata de una sistematizada apelación al lector que, a lo largo de todo el relato, incide en “el plano del enunciado” (articulación de las relaciones discursivas entre autor, narrador, lo narrado y el lector) provocando un estilo digresivo pleno de humor, notoriamente distorsionante de la linealidad del tiempo narrativo, y situándose en el extremo opuesto a cualquier intención didascálica de lo literario.

Una forma de analizar esa práctica lúdica es la de concebir la escritura como una “simulación”: una escritura que es sólo la tramoya de las palabras y no “la puesta” definida, completa, coherente del relato. Esto convierte a lo escrito en un borrador, en un texto que se expone mientras se está escribiendo, como muchas veces el mismo narrador lo deja entrever. De ahí que la exposición de las vacilaciones del narrador pueda percibirse tanto en los usos lingüísticos (“esta comparación no me gusta”), como en la factura estructural del texto (“este capítulo habría que suprimirlo”). Tales estrategias adelantan ciertos rasgos de posmodernidad en ese mostrar las costuras internas de la composición, así como en dejar la sensación de cosa inacabada. En este caso hay algo aún más arriesgado en (ese) juego: el poner en aparente disolución el exclusivismo autoral en el manejo del “plano de la enunciación”. Una de las tantas paradojas de esa estrategia es que la misma se legitima o pretende veracidad a partir de un hecho inverosímil, de alcance sobrenatural: que el autor-narrador de la “memorias” no escribe en vida sino que lo hace en su condición de difunto, “no soy un autor difunto, sino un difunto autor, para quien la losa sepulcral ha sido otra cuna” (MPBC, Cap.1, p.13).

⁴ DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Madrid, 1974, p.344.

En varios capítulos a lo largo de la obra, Blas Cubas explicita los puntos a favor que tiene su condición de “difunto autor”:

Tal vez sorprenda al lector la franqueza con que le expongo y realzo mi mediocridad; advierta que la franqueza es la primera virtud de un difunto. (...) Porque en resumidas cuentas, ya no hay vecinos, ni amigos, ni enemigos, ni conocidos, ni extraños; no hay platea. Las miradas de la opinión, esas miradas agudas y enjuiciatorias, pierden su virtud tan pronto como pisamos el territorio de la muerte(...) Señores vivos, no hay nada tan incommensurable como el desdén de los difuntos. (“Breve, pero alegre”, Cap. XXIV, p.78).

Tal punto de partida sólo “simula” explicar el grado de libertad del que goza la novela; se trata de un juego de máscaras, de ocultamiento y cínica exposición de una voluntad artística que está acometiendo una ruptura consciente del gusto estándar de los lectores y del canon expresivo.

En su sentido etimológico, el término “estilo” proviene del latín “stilus”, punzón o instrumento para escribir sobre tablillas de cera, que puede derivar en “estilete”⁵. Es interesante constatar cómo el término, originado en la referencia tecnológica de los “modos de impresión”, trasladó luego su sentido para designar los “modos de expresión”. En su valor específico el término “estilete” se usa en el campo de la cirugía como sinónimo de escalpelo: “tinta metálica delgada y flexible que sirve para reconocer (o exponer) ciertas heridas”⁶. Esta sierpe etimológica apunta a ilustrar cómo el estilo de MPBC se construye en base a la aplicación sistemática de un “estilo-estilete” que sirve para “reconocer” y para “exponer” sobre la superficie textual, las vinculaciones entre las elecciones del narrador, la materia narrada y la recepción lectora; lectores quienes finalmente se ven obligados a “suturar” los fragmentos del cuerpo textual de la novela en su conjunto. Este es un punto crucial, pues logra que el lector participe activamente de una modalidad de lectura que es a la vez una forma de co-escritura de la novela. Esto implica una noción muy adelantada al tiempo y al contexto de publicación de esta obra, y es que el género novela, desde los silencios de sus cavidades connotativas es algo que, a fin de cuentas, el “lector escribe” a partir de la escritura de otro.

Desde la perspectiva del análisis psicológico también puede verse una forma de aplicar la noción de “estilete” como escalpelo. Al respecto. Lúcia Miguel-Pereira, una de las primeras críticas machadianas, caracteriza al autor

5 COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 1996, p. 256.

6 Cfr: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, T.1., RAE, Madrid, 1992.

como un “disector del alma”⁷ de sus personajes. Similar apreciación realiza el crítico Heber Raviolo (quien como editor de Banda Oriental es el único que ha publicado y prologado en nuestro país algunas obras de MdA): “Sus personajes serán por lo general seres comunes, grises, sobre los cuales la fría e irónica mirada machadiana se deslizará como un escalpelo”⁸.

2. Parodia y metanarración

La novela abre con “Al lector”, falso paratexto que ya pertenece a la ficción y problematiza la estructuración enunciativa. Allí se hallan varias marcas metanarrativas que a lo largo de la novela irán adquiriendo significación plena. A saber: la explicitación de la tradición literaria más reciente en la cual se inscribe (Laurence Sterne; Xavier de Meistre); el anticiparse a una muy restringida recepción lectora (los 100 *happy few* de Stendhal se ven drásticamente reducidos a “tal vez cinco” lectores); y la conciencia de los motivos de esa restricción, que son: lo “libre” de su forma y lo bizarro e hiriente de sus contenidos, gracias al extraño connubio entre “la pluma del escarnio” y “la tinta de la melancolía”.

A esto debe sumarse el ya referido punto de partida doblemente fantástico: el de ser un libro escrito desde “el otro mundo” que ha llegado a publicarse en este mundo y que, sin que medie ningún tipo de explicación, el lector tiene entre sus manos. Es que las “explicaciones” de este fenómeno resultan “innecesarias para la comprensión de la obra”, afirma Blas Cubas, concluyendo el asunto con una aseveración radical: “la obra en sí misma lo es todo”; categórica postulación de la autosuficiencia del relato que adelanta casi un siglo a la teoría estructuralista.

El juego de planos discursivos es, a poco que se lo analice, por lo menos paradójico: el lector está ante una “novela” de índole ficcional, pero el título de la misma se presenta como “memorias”, lo que implica una tipología autobiográfica, testimonial. A la vez, como se trata de “memorias póstumas”

⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim: *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Introducción: MIGUEL-PEREIRA, Lúcia (Río de Janeiro, agosto de 1948). En: Ficha N°1 (El *Modernismo*), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2002.

⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim: *El alienista / relatos* (Prólogo de Heber Raviolo). Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1981, p.8.

ese rasgo de crónica testimonial queda negado por una imposibilidad fáctica: la de que un difunto pueda narrar. La “vacilación” del lector, que Todorov plantea como característica del texto fantástico, sólo se resuelve si se acepta el hecho sobrenatural de que el autor de la novela puede no estar vivo y aún narrar. Que Blas Cubas narre desde “el otro mundo” de una manera que nunca se explica, no sólo implica un *locus* atemporal sino una existencia que, ya sin cuerpo, se las arregla para ser sólo una voz. Este desacomodo de índole fantástico es aún más desafiante si el lector se pregunta cómo es que la narración de un difunto ha llegado en forma de libro hasta sus manos. Todas estas premisas son únicamente aceptables desde la diégesis que la misma obra construye, instalándose así ante el lector un universo narrativo cuyas “leyes” son extrañas e impredecibles desde un principio, o sea fantásticas por naturaleza.

El primer adelanto de la función apelativa al lector (que se irá exacerbando a lo largo de la novela) ya aparece al final del prólogo: “La obra en sí misma lo es todo; si te gusta, fino lector, me doy por bien pagado; si no te gusta, te pago con un papirotazo, y adiós”.

Esto deja en claro que si bien la obra se inserta en un circuito de mercado (“bien pagado / te pago”) no está sujeta al juicio de aceptación de los lectores, puesto que al autor le es suficiente con el hecho de disponer a su antojo del estilo que mejor le plazca a su capricho. Esta simulada “impertinencia” implica una postulación de absoluta autonomía del objeto artístico, como cosa en sí, concepto de notorio corte protovanguardista.

En la genealogía referida, Xavier de Maistre (1763-1853) figura por *Viaje alrededor de mi alcoba*, un libro de “viajes” que incidió en el romántico portugués Almeida Garret (*Viajes alrededor de mi tierra*, 1846), obra que MdA reconoce como lectura propia en el Prólogo a la 3ª edición de *MPBC*. La obra de Garret es un paradigma del “estilema disgresivo”, cuya veta ha sido reconocida como muy influyente por José Saramago en su propia concepción narrativa. Al respecto, Horácio Costa caracteriza esa línea que va de Garret a Saramago, de una manera que bien puede aplicarse a esta novela: “escribir como un error de sentido en sentido (...) sin que este desplazamiento implique la pérdida de un sentido original de la escritura”⁹.

En cuanto a Laurence Sterne y su “forma libre”, la referencia no debe agotarse en torno al *Tristram Shandy, gentilhombre* (1760- 1768, en folletines),

⁹ COSTA, Horácio: *Mar abierto, ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. F.C.E., México, 1998.

una novela en extremo metanarrativa. Cabe recordar también otra *nouvelle* que el autor dedicó a su hija Lidia, *Memorias sobre la vida y familia del difunto y Reverendo Mr. Laurence Sterne*. En ese desdoblamiento del escritor irlandés en un personaje que es él mismo ya muerto, bien puede haberse inspirado Mda para la invención de este Blas Cubas que narra desde la muerte.

En cuanto a la “digresión”, Antonio Medina Rodríguez, dice:

Hacen parte de la misma los proverbios, las alusiones históricas, las citas o referencias eruditas, los hechos efímeros, las provocaciones al lector (...) hay digresiones pequeñas, capilares, donde el pensamiento se detiene para volverse a retomar. En conjunto este universo digresivo es demonológico. Porque esconde un laberinto, una desesperación”¹⁰.

Tales digresiones implican a la vez tanto un apartarse de la objetividad que Gustave Flaubert proponía para que la novela se narrase a sí misma, como un oponerse al neo-mimetismo naturalista de Émile Zola, quien preconizaba la necesidad del inventario detallista para que las condicionantes de marco expusieran por sí mismas la tipología de sus personajes. Ni mimético ni objetivo, Machado de Assis apunta a lo lúdico-fantástico desde una subjetividad narrativa sin parangón en su contexto.

El “diálogo virtual” entre narrador y narratario implica al “estilema digresivo”, al hacerse ingresar por esta vía cortes más o menos abruptos del plano argumentativo, o al dar lugar a reflexiones metanarrativas por parte del “autor”. El recurso sirve también para denotar las alteraciones del tiempo narrativo, poniendo en evidencia las diferencias entre la historia de la vida de Blas Cubas (el argumento) y el orden episódico en el que esa historia es contada (la trama). El narrador fragmenta de tal manera la narración lineal que es como si barajara a su capricho los episodios, creando ese gran rompecabezas de CLX piezas, que son los capítulos. A veces se invita al lector a releer capítulos anteriores, otras se anuncia que el capítulo recién leído será suprimido del libro (aunque de hecho esté allí presente), se dice que tal pasaje no cuenta con la aprobación del autor, y por tanto deben corregirse algunas expresiones. Así se hace partícipe al lector de la composición del relato: retardos, saltos temporales, otras apelaciones para poner en primer plano el “método” narrativo.

¹⁰ MEDINA RODRÍGUEZ, A: *Forma e sentido nas MPDBC*. En: *Memórias póstumas...*, p. 53 (Traducción mía).

Durante algún tiempo dudé de si debía abrir estas memorias por el principio o por el final, o sea, si pondría en primer lugar mi nacimiento o mi muerte. Aunque lo corriente sea comenzar por el principio, dos consideraciones me inclinaron a adoptar un método diferente: la primera es que yo no soy propiamente un autor difunto, sino un difunto autor, para quien la losa sepulcral ha sido otra cuna, y la segunda es que el escrito quedaría así más galante y más nuevo. Moisés, que también contó su muerte, no la puso en el introito, sino al final: diferencia radical entre este libro y el Pentateuco (“Óbito del autor”, Cap., p.13.).

La vacilación se resuelve: el “autor” opta por comenzar la historia in extrema res, para lo cual esgrime razones estéticas (“el escrito se verá así más galante y más nuevo”) lo que implica sortear lo previsible en busca de cierta originalidad. Como es evidente, las “sagradas escrituras” no serán para él tales, pues de paso parodia la verosimilitud del Pentateuco: “Moisés, también contó su muerte”.

En “El emplasto” (capítulo II) refiere a un remedio anti-hipocondríaco, un medicamento sublime con el cual Blas soñó con conquistar la posteridad. Siendo el factor que lo condujo a la muerte, en términos estructurales el “emplasto” es la “complicación” del relato. Pero a su vez ha sido la “escritura fetiche” mediante la cual Blas Cubas soñó con pasar a la posteridad.

Mas ahora que estoy aquí, al otro lado de la vida, lo puedo confesar todo: lo que más influyó en mí fue el gusto de ver impresas en los diarios, en los escaparates, folletos, esquinas, y por último en las cajitas del medicamento, estas tres palabras: Emplasto Blas Cubas. ¿Para qué negarlo? Yo tenía la pasión del ruido, del cartel, de los fuegos artificiales (...) Así, pues mi idea ostentaba dos caras, como las medallas, una vuelta hacia el público, otra hacía mi. De un lado, filantropía y lucro; de otro lado, sed de renombre. Digamos: amor a la gloria. (Cap.II, p.16).

En un ensayo rescatado del infinito baúl del poeta Fernando Pessoa (1888-1935), titulado “Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad” (escrito entre 1915 y 1930) el iniciador del modernismo portugués trata el mismo asunto que llevó a Blas Cubas a la muerte: el afán de pasar a la posteridad. En dicho texto Pessoa reflexiona acerca de las emociones en materia de arte. Hay tres clases de emociones que producen gran poesía, dice:

emociones fuertes pero rápidas, aprovechadas en función del arte en cuanto pasan (...); emociones fuertes y profundas cuando se las recuerda mucho después; y emociones

*falsas, esto es, emociones sentidas en el intelecto. La base de todo arte no es la insinceridad, sino una sinceridad traducida.*¹¹

En cuanto a Blas Cubas, es claro que es la “sinceridad traducida” la que se le hace factible gracias a la “franqueza de exposición” que su condición de autor-difunto le garantiza. Con ello hace su poética de “las emociones fuertes” de la vida, evocándolas mucho después de haberlas vivido, sin restricciones ni urgencias, construyendo así la narración antiheroica de sus memorias. En ese antiheroísmo de tipo vulgar, en ese antídoto para la “melancolía”, deben verse dos marcas paródicas ante lo romántico; pero sobre todo importa señalar una marca aún más significativa, que es la de tratar el tema de la “celebridad” a través de la escritura de manera tan paródica. Siendo éste un tópico omnipresente en el paradigma romántico (hacer del arte un vehículo de trascendencia), y siendo justamente éste uno de los valores contra el que luego las vanguardias acometerán, resulta significativo que lo que aún hacia 1930 era para Pessoa un tema “serio” (la celebridad a través del arte), fuera ya en 1880 un motivo de parodia para Machado de Assis.

Hasta el capítulo IX los sucesos se irán narrando desde la muerte de Blas hacia atrás en el tiempo, en una analepsis que se acelera bruscamente en el capítulo denominado “Transición”. Allí hay, en efecto, un brusco viraje: mediante una serie de asociaciones paradigmáticas, Blas retrocede en pocas líneas hasta el día de su nacimiento.

Y mirad ahora con qué destreza, con qué arte hago la mayor transición de este libro. Mirad: mi delirio comenzó en presencia de Virgilia; Virgilia fue mi gran pecado de juventud; no hay juventud sin niñez; niñez supone nacimiento; y aquí tenéis cómo llegamos sin esfuerzo al día 20 de octubre de 1805, en que nací. ¿Habéis visto? Ninguna juntura aparente, nada que distraiga la atención pausada del lector: nada. De modo que el libro mantiene así todas las ventajas del método, sin la rigidez del método. La verdad, ya era hora. Que esto del método, siendo como es, algo indispensable, es mejor, tenerlo sin corbata ni tirantes, sino un poco fresco y descuidado, como quien no se preocupa de la vecina de enfrente ni del inspector de manzana. Es como la elocuencia, pues hay una genuina y brillante, de un arte natural y hechicero, y otra tiesa, engolada y huera. Vayamos al día 20 de octubre (“Transición” Cap. IX, p.36).

¹¹ PESSOA, Fernando: *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad*. Emecé, Buenos Aires, 2001, p.111.

La secuencia contiene mucha información, a la vez que produce “la mayor transición de este libro”, en términos de tiempo narrativo. En un santiamén la acción regresa desde la cama del moribundo delirante hasta la cuna del bebé recién nacido. La técnica asociativa tiene como centro a Virgilia, su amante, y su efecto se parece al de una “cámara rápida”. Lo relevante es que se inserta lo metanarrativo al caracterizar su propio método de narrar: “las ventajas de un método de narrar, sin la rigidez del método”, dice. En la acotación “ya era hora” no sólo refiere a que por fin la novela parece que va a avanzar en “acción”, sino también a que esto implica una apreciación extemporánea al respecto de cómo “ya es hora” (en materia narrativa) de usar un método que deje de lado la rigidez propia de las narraciones de dudosa creatividad, refiriendo a las de su época.

En estas reflexiones de alcance crítico acerca del “estilo” se vinculan elementos del vestir con elementos del decir. Ese método que, según dice, es mejor tener “sin corbata ni tirantes, sino un poco fresco y descuidado, como quien no se preocupa de la vecina de enfrente ni del inspector de manzana”, es el de una elocuencia relajada y natural, el de una escritura no sujeta al “deber ser” del “inspector” ni a la predecible mirada de la vecina. Es algo más genuino pues surge a partir de la propia seducción del sujeto en relación al arte de la escritura, considerado como un “arte natural y hechicero”, “fresco y descuidado”. Esto es lo opuesto a la “rigidez” solemne de los discursos literarios artificiosos, de actitud “engolada y huera” gracias a ese tono altisonante de figuración hiperbólica tan propio del heroísmo sentimental. Ese es el tipo discursivo que en la propia novela está parodiado en varios pasajes, principalmente las secuencias que remiten a “discursos políticos”, una tipología representativa de lo que se pretende “culto” y termina siendo meramente retórico.

En el capítulo IV se puede apreciar cómo se articula la problemática de la enunciación vacilante, con la expectativa — despreciable para el narrador— de lo que el lector espera de su relato.

Era fija mi idea, fija como...No se me ocurre nada que sea bastante fijo en este mundo; quizá la luna, quizá las pirámides de Egipto, quizá la difunta Dieta germánica. Vea el lector la comparación que mejor le cuadre, véala y no se quede ahí retorciéndose la nariz, sólo porque todavía no hemos llegado a la parte narrativa de estas memorias (“La idea fija”, Cap.IV, p.20.).

El ejemplo sirve para ilustrar cómo en torno a esa comparación que expone tres variantes a ser elegidas por el lector se pasa a cuestionar la expectativa misma de un “tipo de lector”, ese que espera que el autor atienda a lo propio del género narrativo, es decir, que empiece de una buena vez con el relato de las acciones de los personajes y se deje de autoreferencias al estilo de la propia escritura.

En el párrafo siguiente se ahonda aún más, con señalada sorna, la brecha entre las expectativas de la recepción lectora y la filosofía lúdica del estilo con el que este libro está escrito:

Creo que prefiere la anécdota a la reflexión, como los demás lectores, cofrades suyos, y me parece que hace muy bien. Pues ya llegaremos a eso. Sin embargo, es importante decir que este libro está escrito con pachorra, con la pachorra de un hombre aliviado ya de la brevedad del siglo, obra supinamente filosófica, de una filosofía desigual, ahora austera, luego juguetona, algo que no edifica ni destruye, no inflama ni congela, y es que es, sin embargo, más que un pasatiempo y menos que un apostolado (“La idea fija”, Cap.IV, pp.20-21).

Si bien a esta altura de la lectura ya no cabe duda de que la novela no pretende ser edificante ni obediente para con el gusto del lector, ahora también queda claro que su actitud lúdica y desinteresada tampoco pretende “destruir” sino simplemente divertir(se) desde el más puro placer de narrar. Y, aunque advierte que no se trata de un pasatiempo, tampoco se trata de un apostolado ni de una divinización del objeto literario. En esa actitud antisublime cabe notar otra anticipación vanguardista: el humor, el juego y lo estético no sólo no están reñidos entre sí sino que además no implican la inmolación del artista en pos del arte, tal y como el romanticismo lo encarnó en más de un sentido.

En el Capítulo XXVII (“¿Virgilia?”) se cita al escéptico Pascal: “Deja que diga Pascal que el hombre es una caña que piensa”; luego, desde su franqueza desdeñosa de difunto, corregirá: “No, es una errata que piensa, eso sí” (p.86).

Esto llevará a la conclusión de que la vida avanza hasta la muerte como las sucesivas ediciones corregidas de un libro: “Cada etapa de la vida es una edición que corrige la anterior, y que será corregida también, hasta la edición definitiva, que el editor obsequia gratuitamente a los gusanos”.

Tal símil se correlaciona con el singular “epígrafe-epitafio” que abre la novela: “Al gusano que primero royó las frutas de mi cadáver dedico con sentido recuerdo estas memorias póstumas”. Gracias a que estas Memorias tienen la posibilidad de corregir las erratas del “libro de la vida” es que el autor hace de su vida la materia prima de una narración en la que podrá juzgarse a sí mismo y a los demás con total franqueza, algo que en el “libro de la vida” nunca se animó a hacer.

En el capítulo LXXI se dice: “Comienzo a arrepentirme de este libro. No es que me canse; no tengo nada que hacer; y, en realidad, despachar unos insignificantes capítulos para este mundo siempre es tarea que distrae un poco de la eternidad” (“El pero del libro”, p.168)

Si bien una primera inferencia es que “El pero del libro” trata sobre una crisis de vocación de Blas Cubas como escritor — quien inmerso en la “sarna del pesimismo” ya no encuentra encanto en estos menesteres de la novelística —, unas líneas más adelante se verá que la crisis en el ánimo del “autor” tiene más relación con la futura recepción de la obra por parte de los lectores. Se acusará al lector por la medianía de sus gustos y expectativas en torno a lo que “debe ser” una narración, gustos que no coinciden con el estilo innovador de quien está escribiendo:

porque el mayor defecto de este libro eres tú, lector. Tú tienes prisa por envejecer, y el libro se va haciendo despacio, a ti te gusta la narración directa y nutrida, el estilo regular y fluido, y este libro y mi estilo son como los borrachos, se balancean a diestro y siniestro, caminan y se detienen, gruñen, gritan, ríen a carcajadas, amenazan al cielo, tropiezan y caen. (“El pero del libro” Cap.LXXI).

He allí otra andanada metareflexiva en torno al propio estilo de narrar. La caracterización podría remitir de manera paródica a la ya citada máxima del naturalista Buffon, pues se basa en una comparación entre el modo de escritura y el comportamiento motriz de un borracho. Aunque en clave metafórica, comparecen allí: la sinuosidad del trayecto narrativo en base a digresiones y/o a saltos de analepsis y de prolepsis (“se balancean a diestro y siniestro”); los retardos de la acción (“ahora sí lector te voy a contar”, “ahora no lector, ten paciencia”) que pueden constatarse en ese “caminar y detenerse”; en “gruñen, gritan, amenazan, tropiezan” está aludido el espectro de voces de tantos personajes en cuyos discursos asoma la parodia intertextual (textos bíblicos, de Molière, Shakespeare, Dante, Goethe, Pascal, Buffon); y en el “reír a carcajadas” puede verse ese dialogismo impertinente y burlón que, a cada tramo, le endilga al lector la tarea de realizar las correcciones del texto.

En base a tales estrategias el libro implica una serie de exigencias para un lector cada vez más obligado a decidir entre reasegurar el “contrato” con este narrador atípico o abandonar la lectura, al sentirse importunado por este estilo de narración “impertinente”.

El procedimiento o “método” de narrar que he venido analizando, bien puede examinarse desde lo que plantea Rainer Warning¹² en un ensayo en el que refiere a la siguiente observación de W. Booth:

El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; hace a su lector como hace a su segundo yo, y la lectura que tiene más éxito es aquella en la que los yos creados, el del autor y el del lector, encuentran un completo acuerdo¹³.

Dicha estrategia alimenta la “doble audiencia” propia de la ironía, en la que el autor-narrador creado —Blas Cubas es un “autor creado” por Machado de Assis— y su “lector postulado” se comunican con una complicidad diferente a la que establece cualquier ficción, puesto que el narrador juega a “incumplir” con la expectativa estándar del lector común. Esto explica, en efecto, el alcance transgresivo del estilo en propuestas de corte metanarrativo, puesto que “cuando un autor tematiza el proceso mismo de la narración, casi siempre está en juego la ironía”¹⁴.

3. Claves finales

Si “*imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos*”, según afirma Wittgenstein, tal apreciación sirve para señalar cómo la “reestructuración” del método de narrar y sus implicancias en la recepción es lo que constituye el mayor aporte de esta obra al estilo novelístico de finales del siglo XIX. Si bien por un lado estas “memorias” se escriben desde un presente imposible —la muerte de su “autor”—, por otro lado puede decirse que la perspectiva de todo narrador parte de una “muerte” metafórica, en tanto sólo se narra lo ya acontecido. Ese presente abolido es lo que la memoria se esfuerza en recuperar (aún en reinventar e incluso en transformar) distanciándose de lo

¹² WARNING, Rainer: *Oposición y casuística – el papel del lector en “Jacques le fataliste et son maître”, de Diderot*. En: WARNING, Rainer (Ed.): *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989, p.300.

¹³ BOOTH, Wayne C.: *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p.138.

¹⁴ WARNING: *Estética...*, p. 301.

experimentado y generando diferentes resultados, según lo referido por F. Pessoa. El hecho es que en ese rever los hechos, el “autor difunto” produce una relectura de la materia acontecida que implica una “anagnórisis”, un “darse cuenta” de sus yerros (y los de otros), lo que lo lleva a ese símil tan significativo de que el individuo es “una errata pensante”. Si los humanos somos en parte “autores de nuestro propio destino” solo podemos acaso acometer por etapas, dice Blas Cubas, un cierta corrección de las erratas del libro de la vida.

Esta forma o método de narrar es, ya lejos de la tradicional omnisciencia, sólo una posible versión, una tentativa de aproximación en la que el lector es intimado a participar rellenando los huecos que hacen a la significación global de la novela. En ese “poder ser” en que se convierte, la narración adquiere una dinámica interna de reestructuración semántica de la materia narrada, siendo este el método que Machado de Assis se inventa para desactivar las formas convencionales de la narrativa de su tiempo, tanto la del idealismo romántico como la del sociologismo del realismo. En tal sentido es que en MPBC prevalece “la pulsión subjetiva del narrador” (en términos de Gilbert Durand) por sobre la predecible expectativa del lector medio. Desde esta perspectiva considero que la “imaginación” de esta novela no radica tanto en el punto de partida propiamente fantástico ya señalado, sino en la resignificación del método narrativo que propicia. Método que, para este narrador de naturaleza sobrenatural, consiste en un desmenuzamiento analítico de la conciencia de lo que es el hecho mismo de narrar, algo que, además pone a consideración del lector en la propia superficie textual.

En otras palabras, puede decirse que este método de narrar implica ese “libre juego de posibilidades” que coincide con la definición de Paul Ricoeur, cuando afirma que la imaginación es “*un libre juego con las posibilidades, en un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción*”¹⁵. Desde ese estado de “no compromiso” —muy similar al que Blas Cubas expone como hecho a su favor en tanto es un “difunto-autor” en quien ya no pesan las presiones del entorno—, es que Ricoeur concluye en que “*ensayamos ideas nuevas, valores nuevos, nuevas maneras de estar en el mundo*”¹⁶.

A partir de tales analogías también se puede afirmar que MPBC es una apertura de la imaginación (del narrador y del lector) que el arte de Machado de

¹⁵ RICCEUR, Paul: *Del texto a la acción*, F.C.E., Buenos Aires, 2001, p. 203.

¹⁶ Ídem.

Assis propicia desde el método. En tal sentido se trata de una experimentación en la forma de narrar que se abre a nuevas maneras de interpretar el alcance de la novelística. Esto no sólo implica una reafirmación de la “mirada subjetiva” del autor como hacedora de formas singulares de ver el mundo, sino algo más que hoy (en tiempos de homogeneización y mercadotecnia) cabe subrayar, y es que habilita la creación de nuevas significaciones de lectura para lectores que no conforman sólo un “tipo”, en un determinado nicho (mortuorio) de mercado.