

TRISTRAM SHANDY, BLAS CUBAS Y LA TRADICIÓN METAFICCIONAL EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

En el arranque de las *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1880), el ficticio autor de las mismas declara sin ningún tipo de ambages cuál es la genealogía literaria en la que se inscriben: “En verdad, se trata de una obra difusa, en la cual yo, Blas Cubas, si adopté la forma libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre, no sé si le añadí algunas impertinencias pesimistas” (2003: 11). De esta manera el autor real Machado de Assis, por boca de Cubas (pero también en su propio prólogo), está dejando claro que su obra pertenece a una tradición más europea o cosmopolita que americana o nacional, algo no sorprendente en un autor que leyó asiduamente en otras lenguas, particularmente francés e inglés, y que nunca ocultó su excelente conocimiento de las literaturas europeas. En este viaje que nos disponemos a iniciar por las *Memorias póstumas*, voy a seguir este guiño a sus maestros extranjeros para estudiar el texto no en el contexto de la obra de su autor o de la escena literaria o histórica brasileña, algo que ya han hecho y seguirán haciendo los brasileñistas, entre los que no me cuento, sino en el de la tradición que denominaremos auto-consciente o metaficcional, cuyo centro es efectivamente Sterne, pero que se remonta a autores que lo preceden y se continua en otros que preceden a Assis, una perspectiva que sí me es familiar y conocida (véase Pardo 1996, 1999, 2005 y 2006, donde se desarrollan por extenso las cuestiones solo esbozadas en la primera parte de este texto). Estoy, eso sí, firmemente convencido de que tal es el contexto adecuado para entender el carácter excepcional o anómalo de la novela de Machado en el panorama literario de su época, y ello es además un buen pretexto para interrogarse por la fortuna de esta tradición narrativa metaficcional en el siglo XIX y, más en concreto, en una concepción novelística, la de la novela realista decimo-

nónica, en principio hostil e incluso antagónica de dicha tradición. También lo es para recordar, una vez más, los arbitrarios límites que el estudio de la literatura dentro de sus fronteras nacionales impone al mismo, así como para superar este ejercicio de endogamia literaria mediante la saludable práctica de la literatura comparada.

I. LA NOVELA AUTO-CONSCIENTE: STERNE & CO.

1. DEFINICIÓN. Nada mejor para empezar que algunas definiciones con las que podemos entender a qué tradición nos estamos refiriendo. Robert Alter, el primer estudioso en ocuparse de la misma en una monografía, se refiere a ella como *self-conscious novel* y la caracteriza de la siguiente manera:

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality. I would lay equal stress on the ostentatious nature of the artifice and on the systematic operation of the flaunting... A fully self-conscious novel... is one in which from beginning to end... there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention. (1975: x-xi)

En un estudio posterior pero tanto o más influyente que el de Alter, Linda Hutcheon propone el término *metafiction*, que define como “fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1991: 1), término que adoptará Patricia Waugh en el libro que es la tercera referencia ineludible para cualquier investigador del tema, aunque lo explicará con palabras que recuerdan a Alter: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1990: 2). La novela auto-consciente o metaficción –tanto da para nuestros propósitos– es por tanto un tipo de relato que confiesa abiertamente –al tiempo que reflexiona sobre– su naturaleza lingüística, literaria o narrativa, su condición de artificio, construcción o ficción, y en este sentido es consciente de sí misma o es ficción sobre la ficción. No es descabellado considerar *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent* (1759-1767), del inglés Laurence Sterne, el representante por excelencia de la misma, una preeminencia que viene dada por razones tanto históricas como críticas: Sterne no solo integra magistralmente los logros de sus predecesores, Cervantes y

Fielding, sino que además los lleva a sus máximas consecuencias, de forma que después no cabe sino imitarlos –a él y sus modelos– o en el mejor de los casos emularlos, como podemos observar en las literaturas europeas y, con Machado de Assis por vez primera, en las latinoamericanas.

2. CERVANTES. La tradición auto-consciente o metaficcional, como la realista a la que desafía –como ha afirmado Imhof (1986: 62-63) frente a Alter– o al menos de la que es el reverso de la moneda o su otra mitad, surge en efecto con el *Quijote* de Cervantes (1605, 1615). El alcalaíno incorpora a su ficción una dualidad presente en toda novela pero que solo algunas dramatizan: la historia y la narración, o la sucesión de acontecimientos narrados, en este caso protagonizados por Don Quijote y Sancho, y el acto o proceso de narrarlos, cuyos protagonistas en este caso son el autor ficticio Cide Hamete Benengeli, el narrador que encuentra su manuscrito por azar y el traductor del mismo. Pero es en la forma en que Cervantes utiliza este plano de la narración donde radica el meollo metaficcional de la novela: si desde la historia esta afirma su carácter verdadero e histórico mediante la contraposición con el falso o mentiroso de los libros de caballerías, desde la narración, calcada precisamente de esos mismos libros de caballerías y salpicada por los comentarios que sus agentes e intermediarios realizan sobre su escritura, se socava tal carácter y se afirma su naturaleza literaria e incluso ficticia. La revelación definitiva de este carácter ficticio, que vamos a denominar *epifanía metaficcional*, se produce cuando, al principio de la segunda parte, Don Quijote y Sancho se descubren como personajes dentro de un libro escrito por un Cide Hamete que solo puede ser el autor si es un mago encantador como los de los libros de caballerías, una imposibilidad constitutiva en la que se cortocircuitan niveles ontológicos. Además de esta escritura imposible, el juego de comentarios de los agentes narrativos abunda en esa dualidad entre una narración que se confiesa ficticia y una historia que se pretende verdadera –dualidad que contiene una auto-definición de la novela como ficción verdadera– al afirmar tanto como negar la fiabilidad de Benengeli y caracterizarlo como historiador tanto puntual como mentiroso. Cervantes articula así la yuxtaposición de impulsos contradictorios que Hutcheon ha denominado *paradoja metaficcional*, consistente en solicitar del lector mediante los recursos del realismo su inmersión en el mundo creado como si fuera real al tiempo que distanciarlo recordándole el carácter ficticio, construido, discursivo de dicho mundo.

3. FIELDING. De esa dualidad entre narración e historia y entre historia y ficción partirá el autor que se confesó en su primera novela un imitador de Cervantes, el inglés Henry Fielding, pero irá un paso más allá en su

obra maestra, *Tom Jones* (1749). De nuevo la dimensión auto-consciente de la novela se localiza en el plano de la narración, pero no tanto en sus circunstancias, que son las que en Cervantes desvelan su ficcionalidad, sino que este desvelamiento —o epifanía metaficcional— tiene lugar a través del discurso que se produce desde la misma, mucho más directo y desarrollado que el del modelo cervantino. Si en el *Quijote* este se articula en las voces de los intermediarios que comentan como lectores la labor de Cide Hamete, aunque también de forma sutil en los títulos de algunos capítulos, que se refieren al discurso en vez de a la historia, en *Tom Jones* se concentra en una sola voz que ahora es la de un narrador omnisciente reflexionando sobre la naturaleza de su escritura, sus estrategias compositivas y diferentes cuestiones literarias, habitualmente en el primer capítulo de cada uno de los dieciocho libros en que está dividida la novela; y bajo esta voz se oculta en última instancia la del autor, que se declara abiertamente novelista al reconocer en cierto momento el control que ejerce sobre el destino de sus personajes, desencadenando así tanto la epifanía como la paradoja características de la metaficción. Además, la referencia al propio discurso tiene aquí un carácter sistemático, una voluntad teórica y una profundidad reflexiva de los que carece en Cervantes (algo también observable en la auto-referencialidad de los títulos de los capítulos, también aquí más desarrollada), lo que añade a la novela un componente de reflexividad en el sentido de que la novela es un espejo que no solo se refleja a sí misma sino también que reflexiona sobre sí misma. Estamos ante un fenómeno que podríamos denominar *discursividad* metaficcional: la narración no se utiliza para superponer sobre el universo diegético otro extradiegético cuyos personajes son autor y lectores sino para producir un discurso sobre el propio libro en cuanto que discurso. Si este último procedimiento caracteriza a la metaficción *discursiva*, el primero lo hace con la *narrativa*, que será la desarrollada también por Sterne, aunque en ambos casos el embrión está en Cervantes.

4. STERNE. *Tristram Shandy* se organiza en los mismos dos planos diegético y extradiegético de la historia y la narración que hemos visto en *Don Quijote* y *Tom Jones* y, como en estas, desde este segundo se articula una similar auto-referencialidad y reflexividad; pero de nuevo Sterne va un paso más allá y las lleva a cotas extremas, casi revolucionarias. El narrador ahora es homodiegético (en primera persona), el Tristram del título que está escribiendo su autobiografía, y sus intervenciones como narrador son continuas, por lo tanto la narración tiene mucho más peso, pero no solo cuantitativa, sino también cualitativamente, por dos razones. (a) En primer lugar, desde la narración se hace alusión continua al propio libro, sus capítulos, sus páginas, utilizando además una serie de recursos tipográficos

(asteriscos, líneas rectas, dibujos, páginas en negro, etc.) que inciden en su discursividad no solo lingüística o semiótica sino en el soporte físico de la misma; desde la narración Tristram invoca e interpela continuamente a un lector múltiple, cuya caracterización va variando (a veces masculino, a veces femenino, a veces obtuso, otras perspicaz, tanto que llegar a ser un crítico o los críticos), con el que dialoga de forma continua y a veces no solo hipotéticamente, pues Tristram habla con un personaje de su obra sobre una entrega anterior de la misma (la novela se publicó por volúmenes), como ocurría en el *Quijote*; y desde la narración reflexiona Tristram sobre su escritura, en especial sobre su peculiar método compositivo, que describe como digresivo-progresivo, pues se basa en la convicción de que para contar una historia hay que ir deteniéndose en todas sus ramificaciones y explorando todo los desvíos, por lo que no se priva de introducir continuas digresiones que, sin embargo, la hacen avanzar en cuanto que permiten alcanzar un entendimiento cabal y completo de la misma –y en este sentido el método puede calificarse de inclusivo-digresivo–. De todo ello resulta una discursividad siempre presente y reforzada. (b) Pero es que, en segundo lugar, y a causa precisamente de ese método, desde la narración se producen interrupciones continuas y giros inesperados de la historia, pues el (des)orden digresivo depende de las asociaciones que se producen en la mente del narrador, del Tristram que cuenta y no del contado, por lo que el carácter excéntrico de su subjetividad –que es de familia, como muestran las numerosas anécdotas sobre su padre Walter y su tío Toby– se refleja en una excentricidad narrativa, un relato anti-lineal, fragmentario y, lo que es peor, fallido.

Este carácter fallido viene dado por el problema del tiempo que Tristram formula en el libro IV: puesto que, con su peculiar método narrativo, ha tardado un año en contar un día de su vida, la narración de la misma retrocede en lugar de avanzar, pues tiene trescientos sesenta y cinco días más que contar, con el paradójico resultado de que cuanto más escribe, más le queda por escribir. El final de la novela queda así anunciado: la muerte del narrador no le permitirá acabar de contar su vida, que se revela como una tarea imposible, de hecho Tristram apenas tiene tiempo de contarnos su concepción, nacimiento, bautismo y algún episodio de infancia (todos los cuales, por cierto, tienen en común una cierta incomunicación y frustración que crean un paralelismo entre narración e historia, una correlación entre lo narrativo y lo existencial, la estética y la ética). Pero ello no quiere decir que la novela quede inconclusa o que Tristram no sea el protagonista, sino que ambos objetivos se consiguen en el plano de la narración y no en el de la historia: *Tristram Shandy* no cuenta en realidad la historia de la vida de un

hombre sino la historia de un hombre que intenta contar su vida y fracasa (la autobiografía de Tristram queda sin acabar, pero no la novela de Sterne), y al que llegamos a conocer de forma íntima a través no de su biografía sino de su peculiar y excéntrica manera de narrarla (no como personaje, sino como narrador). La narración se convierte así en la historia principal en cuanto que devora, canibaliza o desintegra la que lo era en un principio y en cuanto que en ella cobra sentido, coherencia y unidad la novela. Y es en este aspecto en el que *Tristram Shandy* trasciende la metaficción discursiva para apuntar a la narrativa, a la variedad de novela auto-consciente que narra las peripecias de un autor o un lector, el proceso de escribir o de leer, y más en concreto a lo que Kellman (1980) ha denominado *self-begetting novel* o novela auto-engendrada, que relata su propia escritura. Se ha producido así una *narrativización*, frente al simple narrar Sterne “narrativiza”: llama la atención sobre el proceso de enunciación narrativa por su carácter inusual o excéntrico así como inacabado, en proceso o construcción; o, en otras palabras, articula una narración auto-consciente, que tiene conciencia de de ser resultado de un acto de producción que está en marcha o se está haciendo (*work in progress*) y de la mediación de un narrador de peculiares características, lo que da lugar a una ruptura de la ilusión de transparencia en la que se fundamenta la aspiración mimética. La paradoja metaficcional en este caso, que no tenemos tiempo de explorar, reside en el hecho de que crea un nuevo tipo de ilusión, un nuevo tipo de mimesis¹.

5. Y COMPAÑÍA. Como le ocurrió antes a Cervantes, y cual si se tratara de una particular variante metaficcional de que nadie es profeta en su tierra, para encontrar a los herederos de Fielding y Sterne hay que irse fuera de Inglaterra, a Francia y Alemania. En Francia, el ejemplo de Sterne –y también de Cervantes– puede encontrarse en la original y divertida *Jacques le fataliste*, escrita por el enciclopedista Denis Diderot entre 1765 y 1784 pero publicada póstumamente en 1796 (y antes, curiosamente, traducida

1. Efectivamente Sterne ha sido considerado por muchos el fundador del tipo de mimesis que luego se desarrollará en el siglo XX. Por una parte, en su exploración de la subjetividad del narrador a través de sus asociaciones mentales puede verse un realismo de percepción, en la disrupción de la linealidad y continuidad narrativas para darnos fragmentos que el lector debe ensamblar y dar sentido, un realismo de construcción, ambos propios de la narrativa modernista y posmodernista. Sterne nos dice, por una parte, que la literatura no puede aprehender la vida y, por otra, la aprehende de una forma nueva que, por ello precisamente, parece aún más la vida. Si Cervantes llega al realismo característico de la novela por la parodia o la crítica del *romance*, Sterne inaugura un nuevo tipo de realismo a través del cuestionamiento del realismo y la parodia de la propia novela cuando esta, no lo olvidemos, está todavía descubriendo sus posibilidades. En los dos, de cualquier manera, la escritura es un imposible, por diferentes razones, pero en ambos casos la fuente de esa imposibilidad está en la narración, en el narrador.

al alemán en 1792). Tras Diderot, Xavier de Maistre imitará la “forma libre de Sterne” en su *Voyage autour de ma chambre* (1794), y en Alemania lo hará al filo del XIX Jean Paul Richter en sus *Flegeljahre* (1804-1805), aunque ya antes Christoph Martin Wieland había imitado la forma auto-consciente de Cervantes y sobre todo de Fielding en su *Don Sylvio von Rosalba* (1764). De esta forma puede afirmarse que en el siglo XVIII se consolida no solo el realismo que caracterizará a la novela sino también la tradición auto-consciente que podemos considerar su doble, pero que tiene su mismo origen –el *Quijote*–. A lo largo del siglo XIX, especialmente con el triunfo del Realismo y su énfasis en la historicidad de la novela, se produce, como ha argumentado Alter (1975: 87-92), un eclipse de la novela auto-consciente fácilmente constatable en sus países de origen: en España, el ejemplo de Cervantes queda olvidado hasta Galdós, quien abre y cierra *El Amigo Manso* (1882) con una mínima disquisición metaficcional; en el Reino Unido ocurre lo mismo con el de Sterne, que sobrevive en una obra marginal y anómala de Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (1836), en la que influye también Richter, y solo en *Vanity Fair* (1848), de William M. Thackeray, encontramos un componente metaficcional de cierta entidad en una de las cumbres de la novela victoriana inglesa, en este caso atribuible a la influencia de Fielding; y en Francia, el centro de irradiación de la doctrina Realista, y hasta donde llegan mis conocimientos, absolutamente nada. Para encontrar ejemplos claros, originales y contundentes de novela auto-consciente en el seno de la novela decimonónica, hay que viajar a América, al Norte, con *The Confidence-Man* (1857), la última novela publicada en vida de Herman Melville, cuya incomprensión por público y crítica supuso el abandono de su carrera de novelista; y al Sur, con Machado de Assis, que por cierto no figura en ninguno de los estudios sobre metaficción citados. Ambos dan fe de que el problema con la metaficción decimonónica no es tanto un eclipse como una diferente posición en el sistema literario: la auto-conciencia sigue ahí, pero pasa del centro a la periferia, tanto cultural como geográfica. Ya es hora de sacar de esa posición a Machado de Assis para colocarlo en el lugar que le corresponde en esa tradición.

II. LAS MEMORIAS PÓSTUMAS DE BLAS CUBAS COMO NOVELA AUTO-CONSCIENTE

1. EPIFANÍA Y PARADOJA METAFICCIONALES. Las *Memorias póstumas de Blas Cubas* empiezan donde terminan las de *Tristram Shandy*: en la muerte del narrador. Ello quiere decir que dicha muerte es el principio no solo de la historia –pues se trata del primer episodio narrado– sino también de la narración: si *Tristram Shandy* mostraba la imposibilidad de narrar la

propia vida por un problema de tiempo, Blas Cubas supera esa limitación contándola después de muerto, lo que hace la narración imposible. La novela tiene así el raro honor de ser el primer texto auto-consciente que sitúa una epifanía metaficcional en su arranque mismo, pues es en la nota al lector de Cubas donde nos enteramos de que sus memorias no son póstumas porque se hayan publicado después de su muerte, sino porque las ha escrito “en el otro mundo” (2003: 12), una original variante de la escritura imposible que vimos en Cervantes y que equivale a declarar abiertamente que se trata de un texto ficticio. Machado no solo está dinamitando todo el aparato de verosimilitud en que se funda el Realismo, sino que además está destruyendo o parodiando la convención del relato autobiográfico que impide a su autor narrar su propia muerte y por tanto cerrarlo (como ponía de manifiesto Ginés de Pasamonte en un conocido episodio del *Quijote* o el propio Sterne al dejar bruscamente interrumpido el relato de Tristram). Además, al hacer de esa muerte el primer episodio de sus memorias —la misma acronía característica de Sterne— está planteando el carácter arbitrario, convencional y relativo de todo comienzo, la dificultad de saber cuál es realmente el principio por el que hay que empezar una historia —de nuevo como hacía Sterne al hacer no del nacimiento, sino de la concepción y lo ocurrido a su alrededor, el inicio del relato de la vida de Tristram Shandy—. Curiosamente, pese a esta declaración inicial de ficcionalidad que se sitúa en el plano de la narración, son numerosas las ocasiones posteriores en que su autor incide sobre el carácter verdadero y no novelesco de la historia narrada, articulando así una paradoja metaficcional semejante a la que veíamos en el *Quijote*². En el capítulo CXV, por ejemplo, al describir la separación de su amada Virgilia, reconoce que debería escribir que se desesperó, lloró y no comió, para puntualizar acto seguido que “sería novelesco; pero no sería biográfico” (193-194) y añadir una serie de detalles sobre la colación que ingirió y su cocinero. Y ya antes, en el XXVII, al ofrecernos el retrato de esa misma Virgilia, se niega a exagerar su belleza “porque esto no es una novela, donde el autor estiliza la realidad y cierra los ojos a los granos y las espinillas; pero tampoco quiero decir que le manchase su rostro ningún grano o espinilla, no” (76); y llama la atención sobre la diferencia entre las palabras de ahora —como narrador— y las que utilizó entonces con ella —como personaje—, en las que sin duda abunda-

2. Aquellos que solo creen en la intertextualidad cuando la influencia es demostrable por las referencias directas al modelo, internas o externas, pueden acudir al capítulo XV de las *Memorias*, donde Machado hace uso del caballo y el asno cervantinos, en este último caso nombrando a su jinete, Sancho (49).

ban los superlativos de que ahora prescinde, y sobre la capacidad humana para corregirse con el tiempo, en este caso para corregir desde la muerte lo que se pensó en vida. La veracidad y fiabilidad de estas memorias quedan así asociadas, paradójicamente, al mismo carácter póstumo que las hace ficticias por imposibles, tal como explicita el narrador en el capítulo XXIV, donde, en un párrafo que no citamos pese a su gran interés por motivos de espacio, comenta cómo la muerte es la mayor garantía de la verdad de su escritura (“la franqueza es la primera virtud del difunto”), pues lo ha liberado del peso de preocuparse o fingir ante la opinión pública (70). Este carácter póstumo, además, otorga distancia no solo respecto de la realidad narrada sino también del vehículo que se utiliza para narrarla, por lo que a él debe vincularse también su auto-conciencia, la discursividad y narrativización de las que pasamos a ocuparnos.

2. DISCURSIVIDAD. Las *Memorias* están salpicadas de referencias al propio discurso, recordatorios de que estamos leyendo un libro, literatura, textualidad. En su forma más sencilla, esta auto-referencialidad toma la forma de frecuentes alusiones a las páginas o los capítulos del libro. En un estadio más avanzado podemos observarla en una práctica evidentemente inspirada en Cervantes y sobre todo en Fielding, la de dar títulos auto-referenciales a los capítulos, que ofrecen una descripción del texto o su funcionamiento en el diseño narrativo de la novela: “Triste pero breve” (XXIII), “Breve pero alegre” (XXIV), “El pero del libro” (LXXI), “Suprimido” (XCVIII), “Paréntesis” (CXIX), “Va de intermedio” (CXXIV), “Para intercalar en el capítulo CXXIX” (CXXX), “Que explica el anterior” (CXL). Pero el procedimiento más sofisticado, tomado de Fielding y, sobre todo, de Sterne (también de Diderot, que lo lleva a su culminación), es sin duda la referencia continua al lector, al que se dirige en diferentes ocasiones para pedir su participación en el texto y para establecer con él un imaginario diálogo³. Nada tiene de extraño que el texto haga referencia a sí mismo como tal: puesto que es fruto de una imposibilidad, ¿a qué ocultar que es escritura, tinta sobre papel, un libro? Pero la discursividad no se limita a la

3. En XXV le pide que memorice y desafía su inteligencia, en XLVII le invita a entrar en su casa pero le avisa de que no le revelará sus encuentros íntimos, en XXXVIII le pide que relea capítulos anteriores, en LXII que no tenga miedo, que no debe saltarse el capítulo anterior para entender el presente en LXXVI, le da tiempo para descifrar un misterio que ha planteado (LXXXVI), que en realidad comprendemos que es imposible cuando el narrador lo resuelve más adelante (Virgilia estaba embarazada, XC). Y además imagina una pregunta del lector (XXVII), que llama cínico al narrador y este le responde (XXXIV), que objeta y al que reconviene llamándolo obtuso (XLIX), que se ha estremecido o al menos debería haberlo hecho (XCVII). Finalmente, el lector se convierte en los críticos en CXII.

auto-referencia (“esto es discurso, estamos leyendo”) sino que es también reflexividad, es decir, explicita las características de ese discurso, pone al descubierto el artificio y las estrategias puestas en juego para construirlo. El inicio mismo de la novela sitúa ya en primer término esta reflexividad al aparecer el narrador cuestionándose precisamente cómo empezar, si con su nacimiento o su muerte, y, tras decidirse por esta última, justificándose por tratarse del relato de un muerto pero también por su voluntad de que sea diferente: “el escrito quedaría así más galante y más nuevo” (13). Esta voluntad de innovación, este carácter novedoso —es decir, *novelesco*— de la escritura, se va a seguir poniendo de manifiesto a lo largo de todas las *Memorias*. Al igual que Tristram manifestaba su desinterés por lo que era la esencia de la novela, es decir, las aventuras, Cubas subrayará la elipsis de los momentos climáticos o más dramáticos de su vida, que serían los lugares comunes novelísticos, como la muerte de su padre (XLV) o de Eulália (CXXVI), que zanja con unas notas y un simple epitafio, respectivamente, de igual manera que omite los momentos decisivos de su relación con Virgília⁴. El narrador insiste en esos silencios narrativos en CXXXIX, donde nos cuenta “De cómo no fui ministro de Estado” (220) mediante una serie de líneas de puntos, para iniciar el siguiente capítulo afirmando que “Hay cosas que se dicen mejor callando: tal es la materia del capítulo anterior” (221); y en CLVII, donde se niega a contar la que describe como la fase más brillante de su vida (239).

Además de para poner de manifiesto este carácter de anti-novela claramente inspirado en *Tristram Shandy*, Machado utiliza también la reflexividad para hacer lo propio con el oficio o arte de narrar y la peculiar forma que Cubas tiene de practicarlo. En el capítulo IX, que lleva por título “Transición”, este llama la atención sobre lo que supuestamente ha conseguido disimular, cómo salta de una cosa a otra sin que el lector se aperciba de ello, en este caso de su muerte a su nacimiento a través de una serie de asociaciones, así como sobre el ordenamiento no convencional de sus memorias y el método escondido en la aparente falta de método, exactamente lo mismo que hacía Tristram al explicar su método digresivo-progresivo. Algo parecido ocurre en el XIII, “Un salto”, título que hace alusión a cómo sus memorias

4. Los inicios del amor adúltero se sustituyen por una línea de puntos para saltar acto seguido al primer beso (LIII) y un figurado diálogo entre ambos enamorados no tiene frases sino solo líneas de puntos (LV), para decepción de la curiosidad del lector (todo ello recuerda el manejo de signos tipográficos con el mismo propósito elíptico en Sterne). Además, como hemos apuntado ya, cuenta la separación de Virgília con la descripción de una comida y de las habilidades culinarias de su cocinero, M. Prudhon (CXV).

saltan de los nueve a los diecisiete años de Cubas (de 1814 a 1822) y la consiguiente condensación de todos los años de escuela en este capítulo. En otras ocasiones el narrador se limita a destacar los innecesarios adornos de estilo que acaba de utilizar (XXXIII) o cómo ha introducido un capítulo anunciando la muerte de Eulália para atenuar así la impresión que producirá en el lector, pues, nos dice, este lee para escapar de la vida y sus rigores, no para revivirlos (CXIX). La invocación al lector en este último ejemplo muestra su utilización para caracterizar el libro: la interpelación a ese lector genérico sirve para construir un lector implícito a través del cual el autor nos indica lo que espera de él, y con ello el tipo de libro que estamos leyendo. El ejemplo más representativo a este respecto tiene lugar en el capítulo LXXI, en el que Cubas realiza una sorprendente afirmación:

...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. (LXXI, 138-139)

El borracho de Machado es una imagen del devenir digresivo que este ha tomado de Sterne, regido por asociaciones de ideas y en el que anécdotas y reflexiones interrumpen el hilo narrativo, y del que nos vamos a ocupar a continuación⁵, aunque no sin observar antes cómo en las *Memorias* se produce la combinación de creación y crítica, el comentario del texto desde el propio texto, característicos de la novela auto-consciente. Esta reflexividad, junto con la auto-referencialidad, forma parte de la discursividad que la distingue de la novela realista: construye un discurso que llama la atención sobre su condición de tal y sus características, lo contrario de la transparencia discursiva a que aspira el Realismo, que se ve también socavada por la narrativización.

3. NARRATIVIZACIÓN. El interés de la novela de Machado, como el de la de Sterne, radica no solo en lo que cuenta, el Blas personaje, sino también en la peculiar forma en que la cuenta, el Cubas narrador, cuya actividad como tal tiene tanto o más interés que la mediocre y anodina

5. Este carácter digresivo se pone también de manifiesto cuando, de nuevo a través del lector, recuerda que sus memorias tienen tanto contenido narrativo (anécdotas) como reflexivo (IV, VII, CXXXV), pero también cuando el narrador confiesa haber perdido un capítulo (LXXIII) o lo considera inútil (CXXXVI) por su escaso contenido narrativo y por no hacer avanzar la acción.

vida narrada (lo mismo que ocurre con Tristram, cuya escritura es el *bobby-horse* que lo individualiza y que por cierto tiene algo que ver con las ideas fijas de Cubas), si bien tal vida tiene mucha más presencia narrativa que la de Tristram (lo conocemos mucho mejor que a este como personaje de la historia). En efecto, las *Memorias* se caracterizan por la interferencia de la narración en la historia, por la narrativización con la que hemos designado a la puesta en relieve de la enunciación, el proceso narrativo, el acto de narrar, pero tal interferencia no llega a devorar a la historia. A pesar de esta diferencia, la narrativización se articula a través de una similar excentricidad narrativa, basada en la shandean lógica de la interrupción, la fragmentación y la digresión. La división del texto en breves capítulos (eso que ha denominado Julián Ríos [2008: 121] el “arte nuevo de capitular” de Machado de Assis) así como el curso digresivo del que hay tantos ejemplos destruyen la unidad y continuidad narrativas, la lógica de la causalidad se ve sustituida por la de la casualidad entendida como contingencia en su mente asociativa. Y precisamente son esa mente y esa contingencia las que nos remiten al plano de la narración, pues nos alertan tanto de la mediación de su subjetividad en la escritura como de una escritura que se está haciendo, en proceso, en construcción; y convierten el texto en un viaje alrededor de la cabeza de su narrador –parafraseando a Maistre– que no sigue una línea recta sino curva –similar a las que utiliza Tristram para representar visualmente su escritura–.

(a) Lo primero, la mediación de la subjetividad, la explicita el propio narrador cuando, conectando las palabras de Damasceno en el entierro de su hija con la fotografía de una damas turcas (que vio dos años después) por ilustrar igualmente la importancia de la formalidad en la vida social, nos habla de su mente asociativa, especialmente dotada para encontrar la relación entre cosas aparentemente alejadas (CXXVII), algo de lo que su escritura da continuo testimonio: de hecho acto seguido la fotografía lo lleva a su nombramiento como diputado (CXXVIII), pues la vio entonces, y ello a Lobo Neves, que también lo era, y ello a su ausencia de remordimiento, lo que finalmente le hace acabar escribiendo sobre Lady Macbeth y el Aquiles homérico (CXXIX). Las digresiones no solo permiten explorar su subjetividad a través de sus asociaciones mentales, sino también ofrecer el contenido de la misma en las ideas y teorías que va vertiendo en ellas, que convierten el texto, como reza el título de Sterne, en la vida y *opiniones* de su narrador (de hecho las opiniones dominan sobre las anécdotas como contenido digresivo, lo que hace la interrupción de la linealidad narrativa menos radical que la

de Sterne)⁶. (b) Lo segundo, la presentación de la obra como proceso y no como producto acabado, es aún más llamativo que en Sterne por los abundantes testimonios que va dejando el narrador en su escritura de su indecisión, dudas, errores, problemas, o limitaciones. El capítulo XLV consiste en las notas para un capítulo que *no* escribirá sobre la muerte de su padre, en el LVII pierde el hilo de lo que está escribiendo, en el LXVIII evoca el capítulo que habría podido escribir si se acordara de lo que pensó, y el XCVIII se plantea suprimirlo por ser demasiado vago y acaba haciéndolo para no decir cosas que no quiere⁷. Cubas reflexiona sobre las dificultades de contar algo y que se entienda, afirmando que tal vez sería mejor no haber dicho nada, borrarlo (CVIII), y ello tras haberse negado a explicar lo que encerraba una nota (aunque de hecho lo sugiere). Y llega a escribir un capítulo fuera de sitio, un olvido que pide al lector que subsane insertándolo entre la primera y segunda frase del anterior (CXXX). De esta manera queda inscrita en la novela la narración, el proceso de escritura en que se toman decisiones y luego se cambian, surgen imprevistos, se omiten cosas, se salta y se digresiona, se configura el texto tal como lo leemos; y se pone de manifiesto cómo la narración, tanto por su carácter subjetivo como construido, aquí exacerbado por el carácter excéntrico de la misma, determina la forma final del texto y, en este sentido, lo aleja de la realidad que pretende representar.

4. (ANTI-)REALISMO. Las *Memorias póstumas* evidentemente carecen de la originalidad y el radicalismo experimentador de *Tristram Shandy* o de su profundidad en la reflexión sobre las convenciones narrativas, pero tienen el gran valor de experimentar y de actualizar esa reflexión en el seno de un

6. Pueden encontrarse opiniones balanceándose en el trapecio de la cabeza de Cubas (utilizando su propia expresión), como narrador, en XVI (la reflexión inmoral), XXVII (teoría de la vida como errata y edición), XLII (Aristóteles y la metafísica de la aversión), XLIX (sobre las narices), LXVI (sobre las piernas), LXXXVII (teoría de la geología moral y anécdota ilustrativa), C (teoría de la relación entre lo público y privado como marea que sube y baja), CXVI ("filosofía de las páginas viejas"), CXXXI (sobre la indiscreción en hombres y mujeres); y, como personaje, en XXXVI (sobre las botas), LI y CV (la ley de la equivalencia de las ventanas), LXVIII (a propósito del esclavo golpeado), LXXV y LXXVI (a propósito de Doña Plácida), CXIX (máximas escritas tras la marcha de Virgilia).

7. Hay otros muchos ejemplos: cree que va a borrar el capítulo anterior porque contiene un absurdo y no quiere dar motivos a los críticos (LXXII); le recuerda al lector que ha realizado la misma comparación en un capítulo anterior, pero ahora con algo nuevo, lo que lo lleva a un tema que se merecería un capítulo que no va a escribir para no hacer el libro demasiado largo (LXXXVII); menciona el asunto cuya escritura aplaza para cuando esté más tranquilo (CII) y que acaso acaba contando en CXI; en CIX se niega a describir a Quincas Borba y repetir la historia que le contó; y en CXVI dice que pensó en parar, descansar para purgar la melancolía, pero luego decidió no perder tiempo.

movimiento literario antagónico de la metaficción, el Realismo, de aplicar las estrategias auto-conscientes a la novela realista del XIX para así *shandizarla*. De hecho, si tenemos en cuenta que, por su temática, la novela de Machado podría encuadrarse en dos de los grandes paradigmas de la novela decimonónica, el *bildungsroman* y la novela de adulterio, es fácil comprender que al metaficcionalizarlos puede estar parodiándolos, como hizo Sterne con la novela del XVIII. Machado no solo no se toma en serio la novela como forma narrativa, sino que tampoco lo hace con la vida narrada, lo que, teniendo en cuenta que tal vida aborda dos temas cruciales para el Realismo, formación y transgresión, revela una pulsión anti-realista y sobre todo una actitud vital o una visión de mundo que también comparte con Sterne, como Cubas explicita en su nota al lector, donde la mención del autor inglés va acompañada del comentario de que sus memorias están escritas con pluma burlona o bromista y tinta melancólica (“a pena da galhofa e a tinta da melancolia”). Tras la lectura de las mismas comprendemos que esa actitud consiste en contar lo más serio desde el humor, adoptar una distancia cómica frente a las tragedias de la vida, un cierto escepticismo de no tomarse en serio nada tras el cual late el pesimismo que confiesan tanto Cubas como Machado en sus prólogos. Y esa actitud se ajusta perfectamente al hecho de que el narrador es un muerto: he aquí la trascendencia de lo que podría parecer un mero juego metaficcional. Las *Memorias* juegan a contar lo más importante como si no importara porque lo hace desde cuando ya nada importa: desde la muerte. Y algo semejante ocurre en *Tristram Shandy*: aunque su narrador no está muerto, sí siente en la nuca el aliento de la muerte, como queda claro en el libro VII, que describe precisamente su viaje a Francia huyendo de ella o, lo que es lo mismo, acuciado por la enfermedad, y como pone de manifiesto su repentina muerte que deja el texto interrumpido y que no es sino la muerte del propio Sterne, que en este aspecto se proyectó biográficamente en su personaje. En ambos casos se trata de dos narradores que miran el mundo desde la muerte (antes o después) y, aún más importante, que no se toman en serio ni su propia muerte: ¿cómo iban a hacerlo con todo lo demás?

Con las *Memorias*, Machado de Assis coloca una bomba anti-realista en el corazón del Realismo (como Sterne había hecho con su anti-novela cuando estaba emergiendo la novela). Aunque con *Don Casmurro* (1899) nuestro autor parezca estar volviendo a la ortodoxia, pues la fragmentación capitular es más externa que interna, apenas hay digresiones y la auto-conciencia se ve considerablemente reducida, su presencia residual es sin embargo muy sintomática de la voluntad de Machado de resistir manteniendo el elemento metaficcional y muy significativa en una historia en la que reaparecen los

temas de la formación y el adulterio pero con contornos profundamente trágicos. Teniendo en cuenta que el narrador ya no es un muerto, sino víctima al tiempo que victimario de los hechos narrados, su auto-conciencia narrativa y el distanciamiento que ello otorga al relato es verdaderamente chocante y tiene mucho que ver con el profundo desasosiego que causa la novela. La pregunta no es solo si el adulterio es real o imaginado, sino si ese distanciamiento se explica por una frialdad que hace de Don Casmurro un monstruo o como una estrategia defensiva que lo dota de un profundo patetismo. Sea cual sea la respuesta, auto-conciencia y distancia siguen yendo de la mano; como en *Blas Cubas*, la metaficcionalidad se utiliza para poner el dolor de la vida en cuarentena: está ahí, pero se cuenta como si no doliera. La escritura auto-consciente machadiana parece anestesiarse la vida y se erige así en el vehículo perfecto para hablarnos de personajes que parecen “viajar alrededor de la vida” –como dice Machado de Cubas en el prólogo– sin llegar nunca a ella, protagonistas de historias de frustración e incomunicación –algo en lo que también se parecen a Tristram Shandy–. Aquí podemos detectar la misma correlación entre historia y narración, lógica si tenemos en cuenta que los protagonistas son también los narradores: la frustración e incomunicación es tanto vital como narrativa, conformando una poética que rige tanto sus vidas como su forma de contarlas. Y Machado construye esta poética, inspirándose en Sterne y la tradición auto-consciente, cuando el Realismo se esfuerza por alcanzar la mimesis total: considerar a Machado realista parece, desde esta perspectiva, cuanto menos una simplificación. Sea como fuere, lo innegable es que con las *Memorias* parece como si la tradición metaficcional, amordazada por el Realismo, se vengara de él, deconstruyendo no solo sus patrones narrativos paradigmáticos sino también la premisa en la que se funda: no, una novela no es la realidad, es solo una narración que produce un discurso que cuenta una historia, no importa lo verdadera que esta pueda parecer.

BIBLIOGRAFÍA

Alter, R., 1975, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.

Cervantes, M. de, 1998 (1605, 1615), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.

Fielding, H., 1997 (1749), *Tom Jones*, Madrid, Cátedra.

Hutcheon, L., 1991 (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge.

Imhof, R., 1986, *Contemporary Metafiction*, Heidelberg, Carl Winter.

Kellman, S., 1980, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press.

Machado de Assis, J. M., 2003 (1880), *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Madrid, Alianza Editorial.

Machado de Assis, J. M., 1991 (1899), *Don Casmurro*, Madrid, Cátedra.

Pardo, P. J., 1996, “La novela como juego: La paradoja metaficcional en Cervantes, Fielding y Sterne”, en *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 203-217.

Pardo, P. J., 1999, “Cervantes, Sterne, Diderot: Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes”, *Exemplaria—Revista de Literatura Comparada*, 3, 51-92.

Pardo, P. J., 2005, “Cervantes, la novela y la metanovela”, en Rivas Yanes, A., ed., *El hidalgo fuerte: Siete miradas al Quijote*, Luxembourg, Círculo Cultural Antonio Machado, 107-42.

Pardo, P. J., 2006, “La tradición cervantina en la novela inglesa: De Henry Fielding a William Thackeray”, en Gómez-Canseco, L. et al., *Entre Shakespeare y Cervantes: Sendas del Renacimiento*, Newark, Juan de la Cuesta, 73-111.

Ríos, J., 2008, *Quijote e hijos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Sterne, Laurence, 1990 (1759-67), *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara.

Waugh, P., 1988 (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.