

LA INVENCION DEL NARRADOR*

*Jorge Edwards***

EN TODO TEXTO NARRATIVO, la invención primera, la principal y esencial, la condición previa, sin la cual el texto no podría salir de la nada, es la del narrador. Si ustedes quieren, la de la voz narrativa. O la del punto de vista, que también podría definirse como el lugar desde donde se va a seguir el proceso de la narración. Este personaje clave, en el fondo enigmático, decisivo, puede ser uno o plural, un yo o un nosotros, y en algunos casos puede ser un yo que invoca a otra persona, a un tú. Pero puede ser también nada más que una presencia, y más que una presencia, o menos: una sombra. El protagonista camina por un salón polvoriento, venido a menos, por una sala tapizada de retratos evocadores, amoblada con sillones vacíos, pero donde hubo en el pasado risas, música de vals, movimientos confusos, y la sombra, o la cámara, o la respiración baja, contenida, del narrador, que quizás deberíamos escribir con *en* mayúscula, lo siguen. Le pisan los talones, observan el escenario, exploran en los callejones de la memoria sin darle el menor respiro. Como ya vimos, a propósito de la memoria, Machado de Assis habló de una vieja ciudad de traiciones. Pero las ficciones son precisamente una de las formas de aquellas traiciones. Y en cierto modo nos consuelan de la vida al suplantarla y a la vez modificarla,



Jorge Edwards

*Este artículo forma parte del libro *Machado de Assis: El cuento de la vida*, de próxima aparición.

**Novelista, Premio Nacional de Literatura, Premio Cervantes. Figura central de la narrativa de la Generación del 50 en Chile.



Machado de Assis

añadiéndole sombra. ¿Qué es el hombre sin la locura?, cantaba Fernando Pessoa, pero nosotros tenemos la tentación de añadir, ahora, que la ficción es una de las expresiones de la locura, y que es una expresión, en definitiva, saludable: un sucedáneo en cierto modo mejor que el original. Podríamos parodiar a Pessoa, el gran creador de poetas ficticios: “Sin la ficción, ¿qué es el hombre?”

La invención, que algunos llaman elección, pero es la elección de un invento, del punto de vista, del narrador, del lugar desde donde se va a narrar, determina el tono de toda la obra. En este aspecto, la literatura y la música, cuyas conexiones son evidentes en la poesía, también se tocan, aunque quizás de un modo no tan evidente, en la novela y el cuento. Todo texto narrativo tiene un tono inconfundible, equivalente al de una sonata o una sinfonía. Se escribe en re menor o en la bemol mayor. Me siento tentado de escribir en este momento una novela solemne en do menor y de usar para ello un narrador coral, de lejano origen griego. Pero de repente, en la epifanía de un instante, expresión de James Joyce, cuentista y novelista músico, aparece un impromptu, un estudio, un nocturno, un fragmento para la mano izquierda, y su equivalente literario perfecto es el texto breve: un apunte, una viñeta, un cuento.

A veces la primera frase de un texto da el tono de toda la obra con tanta claridad, con tanta fuerza, planteando tal constelación de sentidos, que la obra, en cierto modo, a partir de ese toque inicial, ya existe. ¡Sólo falta escribirla! Un ejemplo extraordinario, ya clásico, es el de *La búsqueda del tiempo perdido*: “Longtemps je me suis couché de bonne heure...”. ¿Cuántos años tuvo que luchar Marcel Proust antes de encontrar aquella frase? Buscarla era buscar la posibilidad misma de escribir: era una cuestión de vida o muerte. Toda su obra anterior adolece, como de una enfermedad, de un narrador incierto, equívoco, mal controlado. En *Jean Sauteuil* hay continuas alteraciones entre la primera y la tercera persona. Son saltos de ritmo, caídas de tono. Hasta que el autor, no menos desesperado que nuestro Pestana, desaparece de la vida literaria y social y reaparece con ese maravilloso “Longtemps...” y con todo lo que sigue. Vale decir, con el proceso gozoso, triunfante, misterioso, de construcción del monumento verbal que es la “Recherche”. Se sabe que Proust pasó un año encerrado en una propiedad campestre de las afueras de París después de la muerte de su madre. Me imagino que el choque de aquella muerte, revisado en la distancia, en el silencio, provocó movimientos en los callejones de la memoria profunda: verdaderos cataclismos mentales. Y que de ahí, de pronto, salió la frase maestra, madura. Porque Proust leyó a algunos de sus amigos las primeras páginas de la *Búsqueda* después de pasar por ese año de retiro y de luto. Salió del retiro enarbolando la frase triunfante. Y si la examinamos con atención, si la releemos, vemos que contiene en pocas palabras todos los elementos de su obra: el tiempo, el sueño, la subjetividad, el pasado. ¿En qué etapa de la memoria estaba colocado ese





largo tiempo, ese “longtemps”? La memoria transformada en verbo, en escritura, era para Marcel Proust la única forma de la felicidad, la única manera de triunfar en la lucha contra el olvido y, en último término, contra la muerte. Triunfo equívoco, desde luego: triunfo insuficiente. En esto reside la ironía y la amargura final de todo el asunto.

Machado de Assis, más de veinte años antes de Proust, en el capítulo VI de sus *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escribió lo siguiente: “Créanme, lo menos malo es recordar; que nadie se fie de la felicidad presente; hay en ella una gota de la baba de Caín...” Que no se fie nadie, ni siquiera Marcel Proust. Porque recordar sólo es “lo menos malo”; está muy lejos de ser la panacea. Aunque nos hagamos ilusiones, las panaceas no existen.

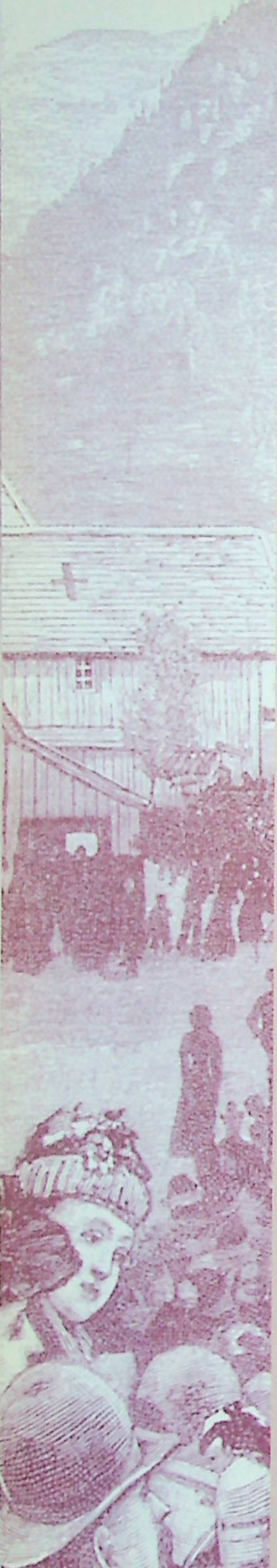
En la literatura iberoamericana, creo que el caso más interesante de invención de un narrador literario es el de Joaquim Maria Machado de Assis en los alrededores de 1880 y de sus cuarenta años de edad, en los momentos de crear su *Brás Cubas*. Inventar un narrador lúcido, libre, dotado de sentido del humor y de ideas personales, no impostadas ni copiadas, que cuenta desde una distancia, que sabe combinar la frialdad con la pasión, no era en absoluto fácil en la América de lengua española o portuguesa del XIX. El modelo de un personaje así no se daba con facilidad en las sociedades iberoamericanas. En la literatura chilena, el narrador que se acerca más a esta idea, a este principio, es el de Vicente Pérez Rosales en sus *Recuerdos del pasado*. Es un narrador autobiográfico, aventurero, irónico, que ha viajado por todas partes, que conoce el mundo y que sabe reírse de sí mismo. Algo parecido ocurre en algunas páginas de Alberto Blest Gana, sobre todo, para mi gusto, en *Los trasplantados* y en *El loco estero*. Se podría sostener que la libertad del narrador exigía una atmósfera mínima de libertades en la sociedad. ¿Cómo concibió Machado de Assis esa voz narrativa única, nunca escuchada antes en nuestras latitudes, que entra desde las primeras líneas de las *Memórias póstumas*, desde las palabras al lector? Ese texto, “Al lector”, firmado por Brás Cubas, el difunto, comentado por Machado de Assis en el prólogo de la tercera edición, nos da algunas claves. El resto podemos deducirlo nosotros. Brás Cubas cita en primer lugar a Stendhal. En la primera mitad del siglo XIX, Stendhal, más que Balzac, representa la plena libertad del narrador: el narrador burlón, bromista, enemigo de toda forma de beatería, en diálogo constante con el lector. Es un narrador que parte de la experiencia más íntima, que hace literatura del yo, como la definió en sus orígenes Montaigne (“c’est moi même qui me raconte...”), pero que convierte su yo en ficción, en juego verbal, a la vez que inventa un lector también ficticio. Son los comienzos en la literatura moderna del yo narrador y del lector activo, creador último de la obra literaria. Brás Cubas nos revela en seguida que adoptó “la forma libre de un Sterne o de un Xavier de Maistre”, aunque no sabe si añadió a estos modelos “algunos toques de pesimismo”. Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, es una mención que no debe-

mos desatender. Machado de Assis inventa un narrador difunto, que cuenta su vida desde más allá de la sepultura. Shandy, por su lado, nos narra su historia desde el instante de su concepción y desde su existencia en estado fetal, cosa que produjo escándalo en su época. No cabe ninguna duda de que Machado de Assis se inspiró en *Tristram Shandy*. ¡El propio Brás Cubas lo reconoce! Ahora bien, Sterne, como algunos de sus contemporáneos ingleses, era un voraz lector del Quijote y tomó de ahí su narrador bromista, lúdico, libre. Leo a Sterne en forma irregular, fragmentaria, desde hace largos años. Sterne apareció en el horizonte latinoamericano por obra de Julio Cortázar, hace ya algunas décadas, y pronto desapareció. Pero ya formaba parte del universo narrativo de Machado de Assis, y el brasileño, de este modo, llegaba por las frondosas ramas inglesas al tronco cervantino. Y a la inversa, Cervantes, que en el mundo hispánico no era más que una estatua, una iconografía, una retórica, llegó hasta nuestro siglo XIX como referencia viva por el camino de los novelistas ingleses del XVIII, definidos a menudo como humoristas ingleses, y a través de un brasileño que sólo conocemos en forma vaga, si es que lo conocemos. Pues bien, abro de nuevo uno de los ejemplares, porque tengo varios, de *La vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, y encuentro que Shandy compara a uno de los personajes con el “sin igual caballero de La Mancha, a quien, dicho sea de paso (“by the bye”), con todas sus locuras, amo más, y en realidad habría ido mucho más lejos para hacerle una visita, que al mayor de los héroes de la antigüedad”. Todo queda dicho, y de un modo imposible más claro.

Machado de Assis podría no haber pasado de Sterne a Cervantes, actitud que no calzaría demasiado bien con su voracidad de lector, con lo que él mismo llamaba su “cabeza de rumiante”, pero la lectura atenta nos muestra que el Quijote está siempre como escondido a la vuelta de las páginas. Así como el narrador machadiano, siempre juguetón, saluda a Sterne y exhibe su conocimiento de Shakespeare, a quien suele citar en los comienzos y hasta en los títulos de los capítulos, parece complacerse en ocultar al Quijote y en hacerlo asomar de pronto, en algún recodo, en la circunstancia menos pensada. Cuando Quincas Borba, en el capítulo VI de la novela de su nombre, en su agonía, describe la filosofía que ha inventado y que ha sido la pasión y la perdición de su vida, sostiene que nada se pierde, ni siquiera las burbujas del agua hirviente. “Repito”, dice, “las burbujas quedan en el agua. ¿Ves este libro? Es el *Quijote*. Si destruyo mi ejemplar, no elimino la obra, que permanece eterna en los ejemplares subsistentes y en las ediciones posteriores. Eterna y bella, bellamente eterna, como este mundo divino y supradivino”. En otro episodio de *Quincas Borba* hay un diálogo lleno de subentendidos, de emoción contenida, de una pareja, y el narrador anota que un ejemplar del *Quijote*, desde arriba de una cómoda, parece vigilar a los dos personajes.

Empezamos a vislumbrar entonces los secretos de este narrador humo-





rista, de esta forma libre con que se presenta Machado de Assis, ante la sorpresa de sus contemporáneos, en el Río de Janeiro de 1880, fecha de publicación de las *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Machado de Assis explica que todos los autores citados por Cubas viajaron, unos al extranjero, otros, como de Maistre, alrededor de su cuarto, pero que de Brás Cubas se podría decir que viajó por el camino de la vida (como Vicente Pérez Rosales). La explicación de Brás Cubas mismo, sin embargo, en sus palabras al lector, es más penetrante. Cuenta que escribió la obra “con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía”, y que es complicado adivinar lo que puede salir “de ese connubio”. Se pregunta en seguida por el género literario al que pertenece el texto y no encuentra una respuesta demasiado precisa. Ocurre que “la gente grave encontrará en el libro aspectos de pura novela, en tanto que la gente frívola no encontrará en él su novela habitual...”. Después nos anuncia que evitará contar el “proceso extraordinario” que empleó en la composición de estas *Memórias*, “trabajadas acá en el otro mundo”. Lo único que interesa de verdad es la obra en sí misma. “Si te agrada, fino lector, me pago de la tarea; si no te agrada, te pago con un papirotazo, y adiós”. Pocas líneas más abajo, al entrar en el primer capítulo, escribe: “Durante mucho tiempo no estuve seguro de si debía abrir estas memorias por el principio o por el fin, esto es, si pondría en primer lugar mi nacimiento o mi muerte...”

A partir de aquí, el estilo del Machado de Assis maduro ya existe. Es un estilo determinado por un punto de vista, por una voz narrativa. El texto hace literatura con su propia historia, con su propio desarrollo capítulo a capítulo. Es un avance digresivo, reflexivo, que se acerca a las situaciones y en seguida se aleja, detiene la acción, plantea preguntas. Las referencias cultas son continuas, densas, pero están envueltas en el humor general. Cuando describe su funeral en el primer capítulo, después de haber resuelto la disyuntiva previa y de haber decidido principiar por el fin, se refiere al discurso fúnebre de un amigo, ¡buen y fiel amigo!, a quien había dejado como herencia algunas pólizas, y después dice: “Y fue así que llegué a la clausura de mis días; fue así que me encaminé hacia el *undiscovered country* de Hamlet, sin las ansias ni las dudas del joven príncipe, sino pausado y desencantado, como persona que se retira tarde del espectáculo”. Las citas siempre surgen en forma natural, como productos de lecturas plenamente asimiladas. Son partes de un tejido: nunca están “colocadas”, embutidas a la fuerza. La cultura europea de Machado de Assis, el autodidacta, el niño de las favelas, es todavía menos forzada que la de un Borges, mucho menos artificiosa que la de Julio Cortázar en *Rayuela*, para citar un ejemplo reciente y bien conocido.

Las *Memórias póstumas de Brás Cubas* cuentan, con “a pena da galhofa”, con la pluma de la broma, una historia sórdida: de ambición, de dinero, de engaños, de personajes que tratan de subir a codazos y en algunos casos a puñaladas en la sociedad carioca. El texto se inicia con un discurso fúnebre hipócrita y sigue en ese tono. El estilo narrativo burlón permite contar estos

asuntos sin que la sordidez se convierta en sequedad, en monotonía. Además, es notorio que el escritor amaba la sensualidad, la diversidad, el color de Río de Janeiro. Se divertía en forma incesante, cotidiana, con el humor socarrón de las tertulias, de los encuentros ocasionales, de la calle. Y era un evidente gozador de la belleza femenina en todas sus formas. Las mujeres que pasan por esta novela son muchas y muy bien perfiladas. Hay una Eugenia bella, tierna, pero coja de nacimiento. Alcanza a perfilarse una relación sentimental con el narrador en su juventud, pero se queda a mitad de camino. “En verdad os digo que toda la sabiduría humana no cabe en un par de botas cortas”, comenta Brás Cubas. Los detalles de vestuario adquieren en esta escritura una importancia estratégica, como los animales, los insectos, las flores. Después de haber hablado de las botas, Cubas vuelve a recordar a Eugenia: “Fuiste por el camino de la vida, cojeando de la pierna y del amor, triste como los entierros pobres, solitaria, callada, hasta que llegaste también hasta esta otra orilla... Lo que no sé es si tu existencia era muy necesaria para el siglo. ¿Quién sabe? Tal vez una comparsa de menos haría que silbaran la comedia humana”.

Después del capítulo de las botas aparece, por fin, la mujer de la vida de Brás Cubas, Virgilia. Mejor dicho, reaparece, puesto que la había visto asomarse al ataúd, sin nombre, en las primeras líneas de la novela. Virgilia se ha casado con otro, un político importante, y se hace amante de Brás Cubas. Es una relación llena de subentendidos, de cosas no dichas, de engaños a los demás, aun cuando se tiene la curiosa y constante impresión de que el amante también es engañado. Hay una notable alcahueta, doña Plácida, vieja sirvienta de la casa de Lobo Neves, el marido. En una escena, el marido pasea por los arrabales y divisa a doña Plácida asomada a una ventana. La saluda, sorprendido, y entra a la casa. Virgilia y su amante están adentro. Pero ella sale con toda soltura, finge que ha ido a visitar a su fiel criada de antaño, mientras Brás Cubas, entre aterrado y resignado a todo, espía por una cerradura. El marido parte con la mujer, frío, ceñudo, en silencio. El lector sospecha que sabe, que ha recibido algún indicio, y su mujer se hace pocas ilusiones. El marido hará un viraje político oportuno y esto le permitirá recibir un título de nobleza imperial. El amante le dice a Virgilia: “Esta vez usted será baronesa”. Ella arrisca los labios y mueve la cabeza, con indiferencia aparente. “No sé por qué, murmura Brás Cubas, me imaginé que la carta imperial de nombramiento podía atraerla a la virtud, no digo por la virtud en sí misma, sino por gratitud con el marido. Ella amaba cordialmente la nobleza”. Son medias palabras, escritura entre líneas. La crueldad de Virgilia, su frivolidad, su ambición, quedan en evidencia a cada rato. Una de las crisis mayores de la pareja fue provocada por la aparición “de cierto pelafustán de legación –de la legación de Dalmacia, supongamos–, el conde B. V., quien le hizo la corte a lo largo de tres meses”. Después hubo una revolución sangrienta en Dalmacia y el personaje de sangre azul, que había trastornado a





Virgília, desapareció. Toda la gente, la gente de la corte brasileña, se entien-
de, se estremecía de indignación, pero el narrador no. El narrador le daba su
bendición a esa muy oportuna tragedia, que le había sacado un guijarro del
zapato. ¡Y Dalmacia, además, quedaba tan lejos!

En las páginas finales aparece un personaje espectral, un filósofo hara-
piento, enloquecido, que le dará su nombre a la novela siguiente. Es Quincas
Borba, inventor del Humanitismo, la filosofía de Humanitas. Es el hombre
que sostenía que nada se pierde, ni la burbuja del agua hirviente, ni el Qui-
jote. El siglo XIX fue una época de grandes sistemas filosóficos, de teorías
globales destinadas a redimir a la Humanidad. ¡A Humanitas! Da la impre-
sión de que Machado de Assis, desde su rincón y antes de que terminara el
siglo, adivinaba en qué desembocaría toda esa fiebre de utopías y de ideolo-
gías.

En *Quincas Borba* el novelista utilizó un narrador en tercera persona,
quizás no tan burlón como Brás Cubas, más disimulado en el texto, menos
presente. Se sabe que la novela tuvo muchos cambios entre su primera pu-
blicación en serie en la revista *La Estación*, a partir de 1886, y sus ediciones
posteriores en forma de libro. Es una obra más clásica que las *Memórias
póstumas*, de un desarrollo narrativo más lineal. Describe con rigor, sin la
menor concesión, un proceso acumulativo de autodestrucción: el paulatino
naufragio de la conciencia de su protagonista, Rubião, mísero profesor de
provincia convertido en millonario después de heredar la fortuna que había
heredado a su vez, poco antes de morir, su amigo Quincas Borba. La única
condición que le pone en su testamento Quincas Borba es que se haga cargo
de su perro, que lleva el mismo nombre suyo. De modo que vemos, en las
páginas iniciales, a Rubião que pasea los ojos por la ensenada de Río de
Janeiro, convertido en flamante capitalista, con las manos hundidas en una
bata fina y los pies enfundados en unas pantuflas tunecinas. “Todo, desde
las pantuflas hasta el cielo, entra en la misma sensación de propiedad”. A
todo esto, el perro está inquieto y toca sacarlo de paseo. Y en la sala princi-
pal, en la casa que también había heredado del otro Quincas Borba, el hu-
mano, el del Humanitismo, hay dos figuras emblemáticas, que anuncian
muchas cosas con su sola presencia en calidad de estatuas: un Mefistófeles y
un Fausto. ¿Para qué más? En una parte de la novela se explica la teoría
siguiente: si hay dos ejércitos enfrentados, muertos de hambre, y entre los
dos un campo de “batatas” (¿papas, patatas?), al perdedor le toca el odio o la
burla y “ao vencedor, as batatas!”. Rubião, en sus comienzos, con los millo-
nes de su herencia, se siente un vencedor perfecto. A lo largo de la historia,
donde hay un equivalente femenino de Virgília, una Julia, Rubião perderá
su fortuna y, junto con ella, la razón. Terminará hablando solo por las calles,
mirado desde los balcones con una mezcla de conmiseración y de risa, y
vociferando de tiempo en tiempo: “Ao vencedor, as batatas!”. Es una ruina
humana, como lo había sido el filósofo, pero menos lúcida. El filósofo, el

Quincas Borba original, antes de morir en estado de demencia avanzada, juraba que Pangloss, el calumniado Pangloss, no era tan tonto como lo suponía Voltaire. Yo habría estado de acuerdo: ni Pangloss tan tonto ni Quincas Borba tan loco. El que sí reventó, en cambio, y reventó abrumado por su amor al dinero, al oro, a la plata, “los metales que amaba de corazón”, fue Rubião. Había firmado un pacto con el demonio, como lo sugiere desde el capítulo III Machado de Assis, y el demonio se había llevado su cabeza. ¿Quincas Borba, el perro, no era una reencarnación del otro Quincas Borbas, el demonio? Al fin y al cabo, en el más clásico de los *Faustos*, obra que Machado de Assis cita con frecuencia, una de las encarnaciones de Mefistófeles era un perro de ojillos brillantes, rojizos. La segunda novela de la madurez de nuestro novelista es ironía pura, cuento filosófico, en alguna medida apólogo moral. La mirada alucinada de Quincas Borba, que a lo largo de la novela sólo es un recuerdo y un nombre de perro, preside y determina los sucesos, a pesar de todo.

