

DE CUENTOS Y DE NOVELAS: MACEDONIO FERNÁNDEZ Y JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

Joel Bracho Gherzi
Universidad Central de Venezuela
joelbrachog@yahoo.com

RESUMEN

La caracterización de los rasgos particulares del cuento suele ser esquiva. Las teorías y definiciones al respecto resultan con frecuencia parciales e insuficientes para abordar las múltiples formas y manifestaciones que toman los cuentos concretos. Dada esta dificultad, la comparación con la novela aparece de manera recurrente como una vía para intentar delimitar la naturaleza y particularidades de ambas formas narrativas. En estas líneas se revisan diversas elaboraciones teóricas sobre el cuento y su relación con la novela, para luego abordar el análisis comparativo del cuento «Cirugía psíquica de extirpación» (1941), de Macedonio Fernández, y la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), de Joaquim Maria Machado de Assis. Se examinan las similitudes entre ambos textos para luego considerar sus diferentes maneras de elaborar los asuntos de los que se ocupan, atendiendo a sus diferencias estructurales y funcionales.

PALABRAS CLAVE: cuento, novela, literatura comparada.

ABSTRACT

The characterization of the particular features of the short story is often elusive. Theories and definitions are frequently about partial and insufficient to address the multiple forms and manifestations taking concrete stories. Given this difficulty, comparison with the novel appears recurrently as a way to try to define the nature and characteristics of both narrative forms. In these lines we review various theoretical

elaborations on the short story and its relation to the novel, and then address the comparative analysis of the short story «Cirugía psíquica de extirpación» (1941) by Macedonio Fernández, and the novel *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881) by Joaquim Maria Machado de Assis. We examine the similarities between the two texts and then consider their different ways to develop the matters they deal with, according to their structural and functional differences.

KEYWORDS: Short story, novel, Comparative literature.

Pareciera que un punto ineludible en cualquier intento de construir una teoría del cuento es la revisión de sus rasgos particulares en contraste con los de la novela. Escritores, teóricos y críticos echan mano de las divergencias entre estas dos formas literarias para tratar de definir el espacio propio de cada una de ellas. Y es que el cuento en particular, dada la heterogeneidad de sus manifestaciones, se muestra inasible, difícil de conceptualizar o de abordar con una teoría única, por lo que la comparación con la novela resulta fecunda para, al menos en forma relativa, determinar sus particularidades. Bates, refiriéndose a una serie de definiciones del cuento formuladas por diversos autores, indica que «ninguna es completamente satisfactoria, ninguna logra definir el cuento con exactitud epigramática e indisputable, capaz de abarcar todos los cuentos» (1941: 136-137). Así, mucho de lo que se ha escrito sobre el cuento responde más a concepciones parciales y poéticas particulares que a una teoría genérica abarcadora de sus múltiples posibilidades. Esto resulta evidente en el caso de desarrollos teóricos elaborados por los propios cuentistas: es claro que teorías como las de Maupassant (1888) o Poe (1842) funcionan perfectamente bien para explicar sus obras respectivas, pero no necesariamente para la producción de otros autores. Por más que se trate de referencias principales en la tradición del pensamiento sobre el cuento, responden a concepciones y maneras de escribir, más que a teorías globales.

Dentro de este panorama, el contraste con la novela permite poner de relevancia ciertos rasgos que diferencian, y por tanto caracterizan, a ambas formas de escritura, cada una con sus propios modos de construirse y de abordar los asuntos que tratan. Por supuesto, el

rasgo diferenciador por excelencia es la extensión; en general, podemos distinguir a primera vista un cuento de una novela porque esta última es mucho más extensa, abarca mayor cantidad de páginas. Pero tropezamos con cuentos largos y novelas breves que amenazan la solidez de este criterio, que de otro modo parecería irrefutable. ¿Qué hace entonces que un cuento largo no sea una novela, o que ésta, si es breve, no sea cuento? Hay algo más detrás de la extensión, algo que la justifica y la sustenta.

Al respecto Pacheco nos dice lo siguiente:

La extensión de un relato es, por sí misma, insignificante. No es ella *per se* lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento (...), es necesario atender al sentido, la función, la razón de ser última de esta brevedad del cuento. Ella no es un capricho de los autores, o de los teóricos, no puede ser impuesta en sí misma como un fin o como un ideal, menos aún como un precepto. Es más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento. (1997: 18-19)

La brevedad tiene entonces un sentido, una razón. Se trata de un problema estructural que responde a una función precisa, no de un asunto casual o arbitrario. La novela y el cuento tienen extensiones distintas porque persiguen generar efectos distintos, y por tanto se construyen -y también se leen- de maneras diferentes.

A pesar de la pluralidad de perspectivas sobre el cuento sostenidas por diversos autores, muchos -Poe, Quiroga, Cortázar...- coinciden en la necesidad de que el cuento produzca determinado efecto sobre el lector, lo impresione con una contundencia que solo es posible a través de cierta intensidad sostenida a lo largo del relato. Una novela no podría mantener una intensidad como la del cuento durante todo su desarrollo, pues correría el riesgo de hacerse insostenible para el lector; la novela presenta momentos variables de intensidad y de tensión, que van generando una suerte de equilibrio. El cuento, en cambio, puede presentar un único planteamiento breve pero intenso, dirigido a causar conmoción en quien lee: «La relativa brevedad del texto, que permite su lectura íntegra en una sola sentada y sobre todo la atención del lector concentrada en el objeto, son, podría

decirse, las condiciones mínimas que hacen posible un efecto de esta índole» (Pacheco, 1997: 21).

La novela no persigue este efecto único y contundente, y por tanto se escribe y se lee de otra manera. Según el mismo Pacheco «la novela opera por acumulación» (p. 20) y su construcción, tanto en el proceso de escritura como en la mente del lector, es gradual. De modo que, mientras el cuento apela a la economía, la condensación y el rigor para alcanzar la brevedad y la precisión que son su propósito, la novela se extiende, divaga, abre múltiples caminos y presenta diversos focos de interés. El cuentista prescinde de todas estas cosas -o las sugiere, solamente- para concentrarse en su objeto. En palabras de Quiroga, «un cuento es una novela depurada de ripios» (1925: 30).

Estas diferencias estructurales hacen que un mismo asunto o asuntos similares, reciban tratamientos distintos al ser trabajados en un cuento o en una novela. Algo así es lo que ocurre en los textos objeto de nuestro estudio: el cuento «Cirugía psíquica de extirpación» (1941), de Macedonio Fernández¹, y la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881/2006), de Joaquim Maria Machado de Assis. En ellos, lo primero que resalta (que asombra, quizás), más allá de las diferencias, es que presenten tantas similitudes. Se trata de dos obras de contextos y momentos diferentes, y sin embargo tienen abundantes elementos en común. El cuento de Fernández es un texto vanguardista argentino de la primera mitad del siglo XX, mientras que la novela apareció exactamente ochenta años antes, en el Brasil de la segunda mitad del siglo XIX. La que nos sorprende verdaderamente es la novela, cuyos juegos narrativos, conciencia de escritura y reflexiones metaliterarias, la hacen extraña a la generalidad de la literatura de su tiempo, e incluso ante otras obras del propio Machado de Assis. Algunos de sus procedimientos constructivos y de los recursos que maneja resultan fácilmente asimilables a los utilizados por la vanguardia, unos cuantos años después.

El primer punto que tienen en común ambos textos es el uso de lo fantástico como base de sus respectivas historias. En la novela, Blas Cubas escribe sus memorias desde la muerte, y de ahí el título de la obra; Cubas es el personaje principal, pero también se construye dentro de la ficción como autor del texto. Desde la dedicatoria, dirigida «al gusano que royó primero las frías carnes de mi cadáver»

¹ La versión que utilizamos para este trabajo está tomada de Contreras (2007).

(Machado de Assis, 2006: 9), y la advertencia «Al lector» que da inicio a la novela, queda claro que quien escribe es el propio Blas Cubas, y que lo hace en retrospectiva, después de su muerte: «...evito contar el proceso extraordinario que he empleado en la composición de estas Memorias, trabajadas acá en el otro mundo. Sería curioso, pero extenso en demasía, y por otra parte innecesario para la inteligencia de la obra» (p. 11).

En el cuento, el protagonista Cósimo Schmitz ha sido sometido a una cirugía que le ha extirpado el «sentido de futuridad». Su capacidad de percibir el futuro no se extiende más allá de ocho minutos:

El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado. (Fernández, 1941: 271)

Sin embargo, decir llanamente que se trata de manifestaciones de la literatura fantástica es simplificar demasiado el problema. Creemos que el recurso fantástico sirve a un interés mayor: la experimentación y el juego literario. De hecho, el tema fantástico se plantea en ambos casos desde una perspectiva humorística muy particular, cercana a la parodia. Los dos narradores hablan con absoluta seriedad, con lenguaje elaborado y a veces técnico y con un tono grave, que contrasta con lo inverosímil o abiertamente humorístico de lo relatado. Pareciera que lo que se busca explotar son las posibilidades de la creación literaria, y que lo fantástico no es más que un camino que permite transitar los extremos de esa creación.

Hay además en los dos textos una clara conciencia del proceso de escritura, que se manifiesta en las constantes apelaciones al lector y en abundantes reflexiones metaficcionales. Leemos en nuestro cuento:

Para no prever, basta desmemoriarse, y para desmemoriarse del todo basta suspender todo pensamiento sobre lo pasado.

Así, pues, querido lector, si este cuento no te gusta, ya sabes cómo olvidarlo. ¿Quizá no lo sabías y sin saberlo no hubieras podido olvidarlo nunca?

Ya ves que este es un cuento con mucho lector, pero también con mucho autor, pues que os facilita olvidar sus invenciones. (Fernández, 1941: 273)

Por su parte, la novela nos presenta fragmentos como el siguiente, contenido en el capítulo titulado «El pero del libro»:

Comienzo a arrepentirme de este libro. No es que me canse: nada tengo que hacer (...) Pero el libro es enfadoso, huele a sepulcro, lleva no sé qué contracción cadavérica, vicio grave, y, por otra parte, ínfimo, porque el mayor defecto de este libro eres tú, lector. Tú tienes prisa de 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 ebrios (...) (Machado de Assis, 2006: 167)

Además de las interpelaciones directas al lector, ambos fragmentos nos muestran una conciencia de escritura; no se intenta engañar al lector respecto del hecho de que lo que está leyendo es una construcción literaria, un cuento o un libro, escrito por alguien y dirigido a quien lee. Sin embargo, esta suerte de sinceridad acerca del proceso de escritura es en sí misma engañosa: ambos narradores son productos de ficción, claramente diferenciados de los autores reales: en la ficción, es Blas Cubas y no Machado de Assis quien escribe la novela, así como el escritor del cuento según el cuento mismo no es el escritor Macedonio Fernández, sino un psicólogo, un conocedor de las circunstancias que atraviesa el protagonista: «Siento que las cosas hayan sucedido así; como psicólogo psicológico, no psicofisiológico, concibo perfectamente obtener el mismo resultado, sea de desmemoria, sea de desprevisión, sin necesidad de la aparatosa, biológicamente cara, extirpación quirúrgica» (Fernández, 1941: 273).

Esta ficcionalización del proceso de escritura se manifiesta en ocasiones con técnicas similares en los dos textos. En el cuento,

Cósimo Schmitz ha sido condenado a la pena de muerte; la narración de sus momentos finales se hace (o quizá se deja de hacer) de la siguiente manera:

Dejo al lector la pluma para que escriba para sí lo que yo no sabré describir: la locura, el espanto, el desmayo, el estrujarse por el desasimiento mientras es arrastrado, el horror de ser sentado en aquella silla y maniatado; y en ese rostro, en su semblante, la aparición de una aurora de felicidad, de paz, por haberse agotado los ocho minutos de percepción de futuridad: dos minutos antes de expirar ajusticiado cesa su representación (...)

¿Será el lector el Poe que yo no alcanzo a ser en este trance espantador, seguido de beatitud?
(Fernández, 1941: 274-275)

Esta misma forma de no escribir escribiendo, de contar algo sin contarlo, aparece en la novela en el capítulo dedicado al funeral del padre de Blas Cubas, titulado «Notas»:

Sollozos, lágrimas, casa enlutada, terciopelo negro en los portales, un hombre que vino a amortajar el cadáver, otro que tomó las medidas del ataúd; catafalco, candeleros, invitaciones, (...) cura y sacristán, rezos, aspersiones de agua bendita, el momento de cerrar el ataúd, con clavos y martillo, seis personas que lo levantan del catafalco, y se lo llevan (...), y llegan hasta el carruaje fúnebre, y lo colocan encima, y pasan y aprietan las correas, el rodar del carruaje, el rodar de los coches, uno por uno... Esto que parece un simple inventario son notas que había tomado para un capítulo triste y vulgar que no escribo. (Machado de Assis, 2006: 118)

En ambos pasajes se recurre a la enumeración para mostrar algo sin narrarlo de la manera convencional, descubriendo el mecanismo de creación de la obra. Como si el autor, ese autor que es también un personaje de ficción, nos hablara: «esto es un texto literario, yo lo escribo, y quiero hacerte llegar algo a ti, lector, pero no quiero

escribirlo, o no sé como hacerlo». Se trata de una reflexión constante sobre el proceso de escritura.

Es una reflexión que en ocasiones se hace en forma directa y precisa. Las obras incluyen consideraciones acerca de cómo han sido escritas y por qué han sido escritas de esa manera. En la novela los ejemplos son abundantísimos; son muchos los fragmentos e incluso los capítulos enteros destinados a este asunto. Tomemos como muestra tres capítulos consecutivos, cercanos al final del libro. El primero de ellos se titula «A un crítico» y dice lo siguiente:

Mi querido crítico:

Algunas páginas atrás, al decir que tenía cincuenta años, añadí: «Ya se va sintiendo que mi estilo no es tan ágil como en los primeros días». Tal vez te parezca incomprensible esta frase, pues conoces mi actual estado; pero llamo tu atención a la sutileza de aquél pensamiento. Lo que quiero decir no es que esté ahora más viejo que cuando comencé a escribir el libro. La muerte no envejece. Lo que quiero decir es que en cada fase de la narración de mi vida experimento la sensación correspondiente. ¡Válgame Dios! Es preciso explicarlo todo. (Machado de Assis, 2006: 275)

El capítulo siguiente se titula «De cómo no fui ministro de estado», y solo contiene cuatro largas filas de puntos. El último de los tres, titulado «Que explica el anterior» comienza con esta oración: «Hay cosas que mejor se dicen callando; tal es la materia del capítulo anterior» (p. 277).

Resalta aquí el mecanismo al que ya nos referimos, de hablar con absoluta seriedad, pero en tono humorístico. Lo mismo ocurre en las reflexiones sobre el proceso de escritura, contenidas en el cuento. Mientras cuenta la historia de Cósimo, el narrador introduce digresiones técnicas y científicas sobre diversos temas, y al mismo tiempo va comentando ese proceder:

Parece, lector, que a compás de la lectura nos estamos instruyendo bastante. Pero usted al

agradecerlo se reservará pensar que la instrucción es buena, pero la digresión es mala, lamentable defectillo de tan nutrida información. Yo no veo por qué una digresión, aun en un cuento y aun científica, está mal después de los novelones habituales, en que se llenan capítulos con historia literaria, crítica pictórica, análisis de sinfonías, salvaciones sociológicas. (Fernández, 1941: 278-279)

En ambos casos, los textos nos van entregando, metaficcionalmente, teorías y reflexiones propias que explican su construcción. Sin embargo, no debemos creer ciegamente en estos textos, ni perder de vista que se trata siempre de un juego. Las teorías y reflexiones son parte de la ficción y como tal deben leerse.

Pero acaso lo que más nos interesa sea la manera diversa en que las dos obras presentan estos contenidos y reflexiones similares. Ya hemos dicho que el cuento y la novela se diferencian en la extensión, pero sobre todo en los fines que persiguen y en la manera de construirse y estructurarse. De manera que casi forzosamente deben recurrir a modos distintos para abordar los asuntos a que nos venimos refiriendo. *Memorias póstumas de Blas Cubas*, en la edición que manejamos, se extiende a lo largo de 307 páginas y consta de 160 capítulos. Además, narra entera la vida de su protagonista, desde su nacimiento hasta su muerte. Es una obra extensa, con multitud de personajes y múltiples historias que se entrelazan con la línea trazada por la vida de Blas Cubas. En cambio, «Cirugía psíquica de extirpación» alcanza apenas las 10 páginas y, a pesar de las digresiones a que ya nos hemos referido, se concentra exclusivamente en Cósimo Schmitz, y en particular en las intervenciones médicas de que ha sido objeto y su condena a muerte. Los otros personajes son casi inexistentes y se les considera solo de manera referencial o circunstancial.

Con tales características internas, resulta sumamente sencillo en la novela introducir los elementos reflexivos y metaficcionales que ya hemos señalado. Casi en cada capítulo hay al menos una pequeña referencia que podríamos considerar desde esta perspectiva; pero además son varios los capítulos dedicados por entero a estos asuntos. Dentro de la heterogeneidad propia de la novela, no resulta complicado ni chocante para el lector, interpolar fragmentos o capítulos de las más variadas índoles, sin que tal cosa represente

una interrupción del flujo normal de la obra. Así, las reflexiones -literarias y también de otros tipos- se conjugan con toda naturalidad en nuestra novela con la historia de Blas Cubas.

El problema se presenta en el cuento, porque por más que «Cirugía psíquica de extirpación» sea un texto de vanguardia, concebido para romper esquemas tradicionales, sí mantiene los rasgos fundamentales que permiten llamarlo cuento. Entonces el punto crítico está en cómo conjugar las constantes interrupciones, reflexiones y digresiones, con la brevedad, la concisión y la intensidad propias del cuento. Macedonio Fernández lo resuelve apelando a un recurso que es poco común en la literatura, y que además utiliza de un modo aun más inusual: las notas a pie de página. Estas notas son lo primero que llama la atención al acercarse al cuento. No solo por el mero hecho de estar allí, cosa que ocurre en la obra de pocos autores, sino por su abundancia y su extensión. Es tal la profusión de las notas a pie de página que casi la mitad del contenido total del cuento se encuentra en ellas y no en el cuerpo del texto. Y a tono con el espíritu de todo lo que venimos analizando, el mismo cuento proporciona una explicación acerca de este extraño uso, precisamente en una de las notas:

Mi sistema de interponer notas a pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más (...) Pero la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá. Es imposible tomar en serio un cuento, me parece infantil el género, pero no por eso resulta que éste sea burla de cuento, porque mi sistema digresivo ya lo dejo defendido y la continuidad y apretado narrar me preocupo hacerlos lucir mediante las y. (Fernández, 1941: 280)

De nuevo la voz grave del narrador, su seriedad inmovible, sirven al juego literario. Se expresa con esta seriedad una explicación teórica sobre un género que se califica de infantil e imposible de tomar en serio, en una contradicción que solo tiene sentido como parte de la ficción literaria. Pero más allá de esto, lo interesante es la

conciencia literaria de lo que se está produciendo en el cuento, forzando los límites del género con elementos que no le son tradicionalmente propios. De este modo y en contraste con lo que vemos en las *Memorias...*, se hacen evidentes las diferencias estructurales entre cuento y novela que hemos tratado desde las primeras páginas. Dos formas hermanas, similares pero diferentes, cuya organización propia condiciona los asuntos que discurren por sus páginas.

REFERENCIAS

- Bates, H. E. (1993) [1941]. El cuento moderno (Título original: «Retrospect»). En Zavala, L. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (pp. 133-151). México, D. F.: UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Cortázar, J. (1997) [1962]. Algunos aspectos del cuento. En Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (Comps.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 381-396). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- . (1997) [1969]. «Del cuento breve y sus alrededores». En Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (Comps.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 399-407). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Fernández, M. (2007) [1941]. Cirugía psíquica de extirpación. En Contreras, A. (Comp.) *Los mejores relatos. Narrativa vanguardista hispanoamericana* (pp. 270-280). Caracas: bid & co.
- Machado de Assis, J. M. (2006) [1881]. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Caracas: El perro y la rana.
- Maupassant, G. (1993) [1888]. El objetivo del escritor (Fragmento del prefacio a *Pierre et Jean*). En Zavala, L. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (pp. 69-72). México, D. F.: UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Pacheco, C. (1997). Criterios para una conceptualización del cuento. En Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (Comps.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 13-27). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Poe, E. A. (1993) [1842]. La unidad de impresión (Fragmento de «Review of *Twice-Told Tales*»). En Zavala, L. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (pp. 13-18). México, D. F.: UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Quiroga, H. (1993) [1925]. Decálogo del perfecto cuentista. En Zavala, L. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (pp. 29-30). México, D. F.: UNAM/ Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

