

EL PROYECTO DE MACEDONIO FERNÁNDEZ PARA  
UNA "PRIMERA NOVELA BUENA"

(Tesis para optar al grado de  
"Doctor en Literatura Hispánica")

Janet E. Dudley

El Colegio de México  
México, D.F.  
1985

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco la generosa ayuda de Adolfo de Obieta y de Jorge Luis Borges, quienes compartieron conmigo su visión personal del mundo literario argentino del cual Macedonio Fernández formó una parte integral, y las valiosas críticas que me hicieron los profesores Luis Astey, Yvette Jiménez de Báez, Sara Almarza, Mercedes Díaz Roig y Gonzalo Celorio.

Para mi familia

## ÍNDICE

Introducción.....	3
I. Belarte: Formulario para una teoría de la novela....	13
II. El funcionamiento de los personajes de <u>Una novela que comienza</u> y <u>Museo</u> .....	36
III. <u>Museo</u> , teatro paródico de los elementos de ficción: En torno al concepto de obra abierta.....	79
IV. ¿Proyecto innovador y precursor o novelismo malogrado?.....	113
Bibliografía.....	156
Apéndice: Breve cronología de la vida y obra de Macedonio Fernández.....	164

## INTRODUCCIÓN

En el contexto de la literatura hispanoamericana, la figura de Macedonio Fernández ha resultado algo obscura. Esto se debe en parte a la gran complejidad de sus textos, los cuales presuponen la colaboración esmerada del lector. Por otra parte, la obra de Macedonio Fernández es, para muchos, desconocida. El simple acto de conseguir sus libros siempre ha presentado dificultades; quizás habría que esperar este tipo de impedimento de un autor tan retraído que habitualmente escribía en papeles sueltos que solía tirar al azar, conservando algunos en cajones de armarios y otros en paquetes guardados debajo de muebles, y al que poco le interesaba publicar.

A pesar de que los textos de Macedonio Fernández no han gozado de gran difusión, en los últimos años parece haberse resucitado el interés por ellos. Antes de 1960 --año en que se publicó el primer libro entero que se dedica exclusivamente a una consideración de la vida y obra de Macedonio Fernández (1)-- sólo se habían publicado notas y artículos aislados que, en su mayoría, se caracterizaban por su superficialidad y su aspecto anecdótico e impresionista. La mayor extensión de los estudios

---

1. Me refiero al libro de César Fernández Moreno, Introducción a Macedonio Fernández, Buenos Aires: Talfa, 1960.

críticos más recientes parece sugerir un entusiasmo renovado por los textos macedonianos. Ha habido, sin embargo, una curiosa ausencia de confrontaciones o de intercambio entre los literatos. No pretendo en el presente trabajo llevar a cabo una revisión conclusiva ni totalizadora de los libros y artículos que podrían constituir el corpus crítico sobre la obra macedoniana, pero sí destacaré los puntos esenciales de algunos de éstos cuando sean pertinentes. De este modo, espero dejar claras las aportaciones críticas anteriores, integrándolas a mi propio análisis.

Se pueden reducir a cuatro las categorías de los análisis críticos realizados hasta la fecha: 1) considerar al argentino como pensador más que escritor y por lo tanto explicar el contenido de sus textos a la luz de su filosofía metafísica; 2) enfocar su humorismo como el eje central de toda su obra; 3) limitar el estudio a ciertos datos biográficos y anécdotas; 4) intentar una aproximación de tipo psicoanalítico. Ha sido notable el reducido número de investigaciones sobre la novela de Macedonio Fernández (2). El presente estudio se encarga precisamente de tratar este proyecto novelístico con nuevos enfoques y precisiones.

- 
2. Dos excepciones son los estudios Macedonio Fernández and the spanish american new novel, de Jo Anne Engelbert (New York: New York University, 1978) y "La <<novela futura>> de Macedonio Fernández", de Noé Jitrik (en El fuego de la especie, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971, pp. 151-188). Comento los diferentes aspectos del libro de Engelbert en mi reseña, "Macedonio Fernández and the spanish american new novel de Jo Anne Engelbert" (Nueva Revista de Filología Hispánica, 29 [1980], pp. 240-243). Haré referencia a los trabajos de Engelbert y de Jitrik en adelante.

Un repaso preliminar por algunas de las ediciones de los textos de Macedonio (3) revela la gran heterogeneidad de su obra. En 1928 se publicó su primer libro, No toda es vigilia la de los ojos abiertos (4), colección de escritos de filosofía metafísica. Al año siguiente apareció Papeles de Recienvenido (5), antología que incluye poemas, cuentos y otros textos misceláneos (6). Pasaron muchos años antes de que se publicara en 1940 Una novela que comienza (7), narración que prefigura el tipo de experimentación con la forma novelesca que llegará a ser el tema de mayor importancia para Macedonio.

Su obra póstuma es más amplia. En 1953 apareció en México el libro Poemas (8) y en 1974, año que marcó el centenario del nacimiento de Macedonio, la Editorial Corregidor anunció en Buenos Aires la publicación de las obras completas. De esta colección han salido de la imprenta cinco libros: Teorías (9),

- 
3. Es un lugar común referirse al escritor argentino simplemente como Macedonio, sin mención de su apellido. Frecuentemente omito su apellido por brevedad y por costumbre.
  4. Macedonio Fernández, No toda es vigilia la de los ojos abiertos, Buenos Aires: Gleizer, 1928. En adelante me referiré a este texto con la forma abreviada de Vigilia.
  5. Id., Papeles de Recienvenido, Buenos Aires: Proa, 1929.
  6. Contiene, por ejemplo, varias cartas a amigos escritores y fragmentos narrativos que difícilmente se caracterizan como pertenecientes a un género particular.
  7. Macedonio Fernández, Una novela que comienza, Santiago de Chile: Ercilla, 1940.
  8. Id., Poemas, México: Guaranía, 1953. Debido a que en el presente trabajo me interesan principalmente las modificaciones que Macedonio formulaba para el género novelesco, excluyo una consideración de su poesía.

Adriana Buenos Aires (Última novela mala) (10), Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena) (11), Epistolario (12) y Papeles antiguos (13). Se proyecta una colección que constará de diez volúmenes (14).

Como advierte el título de uno de los fragmentos de Papeles de Recienvenido, "Una novela para nervios sólidos" (15), cualquier esfuerzo por esclarecer el contenido de los escritos de Macedonio resulta retador. En primer lugar, sus escritos son de una gran complejidad interna. Como señala Aurea Sotomayor Milette:

El modo vertiginoso en que Macedonio cambia de temática en un mismo y único párrafo (a veces en una sola oración) resulta agotador para la lectura. Se confunden de tal manera los diversos sujetos y cláusulas subordinadas que el estilo confusivo (empotramiento de frases, paréntesis que permanecen abiertos) llega a producir una complicación excesiva, aunque no superflua del tema, lo cual se relaciona directamente con el propósito último macedoniano que es lograr un efecto confusivo, un texto que,

9. Id., Teorías, Buenos Aires: Corregidor, 1974.
10. Id., Adriana Buenos Aires (Última novela mala), Buenos Aires: Corregidor, 1974. Abrevio Adriana.
11. Id., Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena), Buenos Aires: Corregidor, 1975. Abrevio Museo.
12. Id., Epistolario, Buenos Aires: Corregidor, 1976.
13. Id., Papeles antiguos, Buenos Aires: Corregidor, 1981.
14. Sin embargo, dado el transcurso de diez años desde la aparición del primer libro de la colección y de tres años desde la publicación del volumen más reciente, pongo en duda la realización del proyecto enunciado.
15. Macedonio Fernández, "Una novela para nervios sólidos", en Papeles de Recienvenido, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 167-168.

paradojalmente, intenta incomunicar, distanciar, desunir (16).

Aún si la conclusión de la autora respecto al propósito de Macedonio resulta algo apresurada (17), la advertencia inicial es legítima. A mi juicio, la antipatía mostrada por muchos de los lectores de la obra macedoniana estriba en lo rigurosamente intelectual de su empresa y en el estilo difícil y muchas veces rebuscado.

En segundo lugar, los textos macedonianos no siempre se prestan fácilmente a una división de acuerdo con las categorías convencionales de género (18). Sin embargo, en el conjunto de éstos se discierne lo que he llamado un proyecto novelístico: una teoría explícita acerca de lo que constituiría para Macedonio la novela ideal y, al mismo tiempo, el intento de poner esa teoría en práctica. Como mostraré más adelante, los cruces entre lo novelesco y lo estrictamente teórico son múltiples; de todas maneras, en el primer capítulo consideraré la teoría de la "Belarte concienical" de Macedonio, es decir, las ideas con respecto a lo que debería ser la novela que formuló en algunos

- 
16. Aurea María Sotomayor Milette, Los parámetros de la narrativa en Macedonio Fernández, tesis, Stanford University, 1980, p. 45.
  17. Las frases citadas aparecen hacia el comienzo de la tesis de Sotomayor y, puesto que no se basan en el análisis que sigue de los textos macedonianos, sus afirmaciones resultan apriorísticas.
  18. Puesto que el problema de los géneros constituye un aspecto fundamental de los escritos macedonianos, a lo largo de mi trabajo me sirvo frecuentemente del término "texto" en lugar de referirme a "novela", "ensayo", etc. Trataré la cuestión de los géneros en el capítulo final.

escritos de Papeles de Recienvenido, Epistolario y, en especial, de Teorías. Luego pasaré al análisis detenido de Una novela que comienza y de Museo, textos que representan la propuesta de Macedonio para la realización de su programa.

Dicho de otra manera, me propongo sacar la teoría explícita y después reconstruir la teoría implícita a partir del análisis de los textos susodichos. Llegaré a formular lo que para Macedonio era la novela precedente (la "mala"). Al integrar todos los elementos estudiados, podré configurar --aunque sea a veces por negación-- el modelo de la novela anterior, la que Macedonio cuestiona.

Pretendo también demostrar que, al pasar del nivel analítico al teórico, se destacan múltiples contradicciones entre la teoría y la práctica macedonianas. Como resultado, Museo, el texto que representa el modelo de la novela ideal, de la novela "buena", en gran medida fracasa. En última instancia, habría que considerarla una 'novela-propuesta', novela cuya realización no se logra o, en el mejor de los casos, sólo se logra parcialmente.

Como se habrá notado, excluyo de mi análisis un estudio detenido de Adriana. La omisión quedará justificada con la aclaración de la naturaleza de esta novela. Cuando en 1922 escribió la primera versión del texto, Macedonio no se interesaba todavía por la forma de la novela (19). Al revisar Adriana en

---

19. En Adriana se narra la historia de un triángulo amoroso. De acuerdo con Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio, y con varios amigos del autor, Adriana debe considerarse ante todo como un relato autobiográfico. Los amigos se preocupaban por la obsesión de Macedonio por esta relación amorosa,

1938, Macedonio añadió algunos capítulos y acotaciones de pie de página para mostrar que estaba consciente de que era "mala", es decir, que se servía en ella de ciertos aspectos convencionales de la novela, aspectos que se convertirán en objeto de ataque en Museo, la "primera novela buena". En su "Nota a la novela mala", escrita también en 1938, Macedonio expresó el esfuerzo que había tenido que hacer para "resistir a la incesante tentación de corregir las muchas inocencias artísticas de este relato, las ridículas interjecciones y las frases sentimentales"(20).

Así pues, a pesar de los subtítulos de ambas novelas, que implican cierta relación entre las dos (la "última novela mala" en contraposición a la "primera novela buena"), no se puede decir ni que constituyan un solo texto ni que formen dos polos opuestos. En todo caso Adriana Buenos Aires sirve simplemente de punto de referencia para Museo. Pero es en Museo donde Macedonio planteó la realización de su proyecto novelístico y este texto más tardío será por ello el objeto principal del presente análisis. Previo a la consideración de Museo, incluyo también un estudio del fragmento Una novela que comienza, puesto

---

puesto que pensaban que pudiera haber ocasionado el abandono de sus labores artísticas: "El entusiasmo del autor por la señorita Adriana [...] nos tiene desde un año temerosos de que el cruce de Adriana en el camino de nuestro amigo, a quien tenemos por una de las más poderosas inteligencias contemporáneas, resulte fatal a las realizaciones intelectuales que esperamos de él, con la certidumbre de que se incorporarían al no muy sobrado tesoro literario y filosófico de la humanidad"(p. 9). Al final de la nota aparecen las iniciales C.D., J.L.B. y S.D. que, según Adolfo de Obieta, representan la firma de César Dabove, Jorge Luis Borges y Santiago Dabove.

20. Ibid., p. 13.

que es en este texto donde se manifiestan más claramente los experimentos de Macedonio con respecto al personaje, elemento esencial de sus novelas. Como demostraré en los capítulos segundo y tercero, muchos de los fragmentos de Museo se habían anticipado en Una novela que comienza.

Estudio sólo secundariamente el humorismo y la filosofía metafísica de Macedonio, dos aspectos que ocupan una posición central en varios análisis de su obra (21). Creo que se puede examinar la novelística de Macedonio sin que estos aspectos sean el eje fundamental del trabajo crítico (22). Sin embargo, sí los tomaré en cuenta porque frecuentemente se yuxtaponen

- 
21. Véanse, por ejemplo, los siguientes estudios: de Waltraut Flammersfeld, Macedonio Fernández: Reflexion und negation des bestimmungen der modernität (Frankfort: Peter Lang, 1976); de Naomi Lindstrom, Macedonio Fernández (Lincoln: University of Nebraska, 1981); de Alicia Borinsky, Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández (tesis, The University of Pittsburgh, 1971); y, de Ana María Barrenechea, "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández" (en La literatura fantástica en Argentina, México: Imprenta Universitaria, 1957, pp. 37-53).

Barrenechea parte de la metafísica de Macedonio para luego interpretar ciertos aspectos de su obra con el énfasis en el cariz humorístico: "Macedonio niega la materia y el yo, y con ellos el espacio, el tiempo y la casualidad. En cambio afirma el ser (lo que siento y soy ahora, en un presente eterno que borra el pasado y el futuro) [...] Pero lo importante no son aquí estas ideas que luego servirán para comprender el sesgo particular de su humorismo. Lo importante es que Macedonio Fernández las expone en una prosa que muchas veces roza el humorismo [...] y otras llega francamente al chiste y al cuento fantástico"(pp. 38-39).

22. Ignorar a Macedonio como novelista y considerarlo ante todo como un pensador ha sido un lugar común. Se da por sentado que más que publicar o escribir, lo que le interesaba a Macedonio era pensar. Como escribió su hijo, Adolfo de Obieta, en su prólogo a Papeles de Recienvenido: "Pensar era para él vivir, y escribir podía ser un modo de aligerar la tensión del pensamiento o, a veces, de ayudarse a pensar más sutilmente; pero publicar el libro, acaso no era necesario,

metafísica, humor y teoría de la novela.

En el capítulo final, intentaré una revalorización de la obra de Macedonio a la luz de su contexto histórico-cultural. Plantearé la posibilidad de considerar a Macedonio ante todo como un escritor de vanguardia, sea precursor del ultraísmo argentino o precursor de la "nueva novela" de las últimas décadas. Por último, destacaré el fin lúdico y humanizador de su proyecto novelístico.

Hasta aquí pretendo llegar; el lector del presente trabajo no encontrará respuestas concluyentes a todas las preguntas y situaciones enigmáticas sugeridas por los textos de Macedonio. Precisamente debido al hecho de que me parecen inagotables las posibilidades proyectadas por Macedonio, el alcance de todo estudio sobre Una novela que comienza o Museo necesariamente resultará algo limitado y provisional. De todas maneras, como se

---

o, más fielmente, creo, no le llegaba la época de decir tanto como él quería y en tan pocas, claras, y cordiales páginas"(1967, p. 8). Estas palabras sugieren la posibilidad de que tal vez Macedonio hubiera querido escribir más si no fuera por una incapacidad de formular concretamente ciertas ideas que todavía se encontraban para él en forma embrionaria.

Jorge Luis Borges, amigo y hasta cierto punto discípulo de Macedonio, parece ver la distinción pensador-escritor de manera tajante al afirmar que Macedonio era "un puro contemplativo, que a veces condescendía a escribir y muy contadas veces a publicar"(Borges [ed.], Macedonio Fernández, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 20). Desde luego, esta posición de Borges tiende a disminuir, a favor del aspecto filosófico, la importancia de la dimensión estrictamente literaria de la obra de Macedonio.

A mi manera de ver, si es posible un acercamiento al texto macedoniano que tome en cuenta el humorismo y la metafísica que presupone sin por ello menoscabar sus características esencialmente literarias.

escribe al final de Museo, "que algo quede"(23).

---

23. Museo, p. 265.

## CAPÍTULO I

### BELARTE: FORMULARIO PARA UNA TEORÍA DE LA NOVELA

A Macedonio Fernández le preocupaba la novela o, mejor dicho, la forma novelesca, como teoría y como realización. A primera vista, puede parecer artificial cualquier categorización que pretenda dividir la obra de Macedonio, para separar los escritos teóricos de las novelas. Así como ocurre en el Quijote de Cervantes y en Tristram Shandy de Sterne (24), Museo y Una novela que comienza contienen su propia autocrítica. Puesto que comentan a cada paso el proceso de su elaboración, estos escritos de Macedonio erigen una teoría de la novela, entremezclándose así en ellos la práctica novelística y lo propiamente teórico.

Además de este nivel meta-textual que será el enfoque de mi análisis de Una novela que comienza y de Museo, puede distinguirse en el resto de la obra de Macedonio una serie de textos de tipo más estrictamente teórico. Antes de concretar o de poner

---

24. Éstos son, claro está, antecedentes. Habría que mencionar la novela de un contemporáneo de Macedonio, Niebla (1914) de Unamuno y, quizá, la novela de un argentino que tanta atención ha recibido por parte de la crítica en los últimos años, la Rayuela (1962), de Cortázar. Volveré sobre la cuestión de las influencias literarias en el capítulo final al reconstruir el cuadro bio-sociocultural de Macedonio.

en práctica su teoría novelística, Macedonio formulaba y exponía, en cuadernos de notas, cartas, y en artículos varios, sus ideas respecto a lo que deberían de ser el arte en general y la novela en particular. Todos estos papeles sueltos han sido recogidos, por Adolfo de Obieta, principalmente en tres libros: Teorías, Epistolario, y Papeles de Recienvenido (25). A continuación daré una breve explicación de cada una de estas tres colecciones para después poder reconstruir el programa artístico formulado explícitamente por Macedonio en ellas.

Las primeras referencias al "Recienvenido al mundo literario" aparecieron en Proa, la revista de los ultraístas argentinos, que se publicó entre 1922 y 1926. La primera colección titulada ya Papeles de Recienvenido formó parte de un número de la revista Cuadernos del Plata (26), dirigida en esa época por Alfonso Reyes. Después siguió una reedición de la Editorial Proa (27) y, en 1944, bajo el título de Papeles de Recienvenido y continuación de la nada (28) la Editorial Losada publicó una versión más completa de los escritos misceláneos de Macedonio, con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna (29). Todas estas ediciones reúnen poemas, relatos, cuentos y otros textos de

---

25. En mi análisis utilizo la edición de 1967.

26. Macedonio Fernández, "Papeles de Recienvenido", en Cuadernos del Plata, 3(1929), pp. 1-75.

27. Me refiero a la ya citada edición de Papeles de Recienvenido del año 1929.

28. Macedonio Fernández, Papeles de Recienvenido y continuación de la nada, Buenos Aires: Losada, 1944.

29. Otras ediciones son: Papeles de Macedonio Fernández, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965 y

Indole tan diversa que difícilmente se puede decir que formen un conjunto coherente. Sin embargo, gracias al esfuerzo de Adolfo de Obieta y de otros compiladores y editores, estos papeles han salido a la luz. A pesar de su carácter tan heterogéneo y fragmentario, un estudio detenido de ciertos escritos de Papeles de Recienvenido permite constatar la presencia de algunos elementos que en el libro Teorías llegarán a formar parte de una estructura conceptual más formal y elaborada sobre lo que es, para Macedonio, el arte de narrar.

El trabajo de reunir y de organizar las cartas de Macedonio ha sido realizado por Alicia Borinsky. El resultado de este enorme proyecto de compilación es el libro Epistolario (30), una colección que incluye las cartas enviadas por Macedonio y las recibidas por él sobre una multitud de temas: política, metafísica, apuros económicos, colaboraciones a revistas y asuntos familiares. En Epistolario también se vislumbran las ideas concernientes a una teoría novelística que se desarrollarán en otros textos. De todo este volumen, quizás lo que más interesa es la correspondencia entre Macedonio y Ramón Gómez de la Serna. Se nota repetidas veces un deseo por parte de Macedonio de comunicarle al escritor español su plan para la ejecución de su proyecto novelístico:

Veintinueve prólogos tendrá mi imprologable novela;

---

Papeles de Recienvenido, La Habana: Casa de las Américas, 1970.

30. Esta edición es una ampliación del artículo de Borinsky titulado "Introducción y transcripción de la correspondencia de Macedonio Fernández a Ramón Gómez de la Serna" (Revista Iberoamericana, 70[1970], pp. 101-123).

[...] hago en ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela, (y) aunque todavía lucho con oscuridades de Estética creo completar [sic.]: estoy cambiando mucho (Epistolario, p. 51).

La "imprologable novela" a la que se refiere es Museo; a la luz de esta cita, se puede ver claramente cómo se juntan teoría novelesca y realización de esta teoría en Museo.

Aparte de las novelas mismas, quizás la mejor expresión de lo que para Macedonio constituiría la novela ideal se da en el tomo III de las obras completas de Macedonio, titulado simplemente Teorías (31). Los esbozos que se reiteran una y otra vez en Papeles de Recienvenido y en Epistolario se formulan más concretamente y de manera más ordenada en el último capítulo de Teorías. Este libro reúne escritos varios (algunos en forma de apuntes o de papeles sueltos) sobre una gran diversidad de temas. Adolfo de Obieta dividió esta colección de ensayos en seis capítulos cuyos títulos destacan la falta de coherencia temática entre las diferentes partes del libro: "Crítica del dolor-eudemonología", "Teoría del valor-esfuerzo", "Diario de vida e ideas", "Para una teoría del estado", "Para una teoría de la salud", y "Para una teoría del arte". Bajo este último rótulo están incluidos también los ensayos de Macedonio "Para una teoría de la novela", y "Para una teoría de la humorística". No es

---

31. El título de esta colección no es de Macedonio, sino de Adolfo de Obieta. Puesto que en lo que resta del presente capítulo me refiero frecuentemente a fragmentos del libro Teorías, incluiré las referencias a páginas específicas en la parte central del trabajo, no en notas a pie de página. Abrevio I, seguido por el número de la página correspondiente.

sorprendente que el capítulo que trata las reflexiones sobre el arte aparezca al final de la colección, puesto que las investigaciones de Macedonio sobre los temas artísticos fueron más tardías que las otras (32). A partir de 1921, las preocupaciones artísticas crecen en importancia para Macedonio y, en contraste, sus reflexiones teóricas anteriores sobre otros temas dejan de ser de gran consideración.

Al iniciar el estudio de la teoría de Belarte --así como denominó Macedonio su teoría artística-- habría que advertir que en todo momento el proyecto artístico que Macedonio planteó fue de carácter provisional. Al mismo tiempo que escribía, Macedonio formulaba nuevas ideas y revisaba lo que había escrito en textos anteriores. Lejos de resultar dogmática, su doctrina artística se fue presentando en forma tentativa, como proyecto no necesariamente definitivo ni cerrado:

Téngase, pues, presente que estamos escribiendo y estudiando; que rectificaremos sin dificultad cualquier afirmación de los primeros capítulos que al llegar a los últimos haya perdido nuestras simpatías, y también, que sabemos, en este momento, tan poco que ni aún podríamos decir si al fin sabremos algo irrefutable (33) (I, p. 17).

- 
32. De acuerdo con Adolfo de Obieta en su "Advertencia": "Es difícil decidir si la Salud (Higiene-Terapéutica) o la Libertad (Estado) es el tema temporal más investigado por M.F. a la par del metafísico. El tema artístico, en cambio, a pesar de la importancia que alcanzará en su vida y obra --hasta firmar <<M.F., artista de Buenos Aires>> y no <<Metafísico>> o <<Pensador>> de Buenos Aires-- parece más tardío" (I, p. 199).
33. El uso de la primera persona plural en esta cita podría sugerir que, lejos de ser proyecto y responsabilidad de un autor solitario, la formulación de este programa artístico debe considerarse como un proyecto común a autor y

El aspecto provisional de los escritos macedonianos es una característica inherente a la teoría artística que el autor se plantea. Como Macedonio escribió: "En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte" (I, p. 235). Macedonio incluso llegó a proponer una doctrina de dudarte" (Id.).

"Belarte": el término obviamente implica una postura esteticista. El uso del neologismo (34) le permite a Macedonio expresar un concepto de arte nuevo (35). Visto que la Belarte representa la suma de sus teorías estéticas, para llegar a definirla en tanto palabra, será necesario organizar aquellos elementos que constituyen el sistema filosófico-poético de Macedonio.

En la formulación de su teoría artística, Macedonio incluía la pintura y la música como Belartes posibles. Lo que equivale a decir que sus ideas teóricas tienen sus consecuencias para el

---

lector(es). Ya en estas tempranas reflexiones teóricas se percibe una característica de la escritura macedoniana que será de suma importancia en sus novelas: la tendencia de hacer al lector "cómplice" en el proceso de la creación artística.

34. Sobre la función del neologismo véanse Michael Riffaterre, The semiotics of poetry (Bloomington: Indiana University, 1978) y Frederic Jameson, The prison house of language (Princeton: Princeton University, 1972).
35. Según Ludmila Kapschutschenko en "La narrativa de Macedonio Fernández: un arte belarte"(en Hispanic Literatures, J. Cruz Mendizabal, ed., Indiana, Pennsylvania: Indiana University of Pennsylvania, 1977, pp. 23-29), Macedonio inventa este nuevo signo para invalidar el concepto de Bellas Artes. No queda claro qué es este último concepto para la autora. Por su parte, Macedonio no se preocupa en ningún momento por llegar a una definición de "Bellas Artes", pero es evidente que su teoría se presenta como alternativa a cualquier estética ya existente.

arte en general. Sin embargo, Macedonio se atenía principalmente al arte literario, el cual divide en tres "géneros puros: la Metáfora o Poesía, la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela" (I, p. 247). De acuerdo con Macedonio, la mejor de estas tres formas artísticas es la última: "La belarte perfecta es la Prosa, pues todas las otras se valen de instrumentos estéticamente viciosos por ser sensorialmente agradables" (I, p. 251).

De la misma manera que, poco a poco, Macedonio iba delimitando sus reflexiones a una consideración de lo que debería ser la "Prosa", a continuación me atenderé al último de los tres géneros del arte literario, a la "Prosa del personaje o Novela", en las palabras de Macedonio. Tomaré en cuenta también la "Humorística Conceptual" en la medida en que tiene relevancia para la concepción macedoniana de la novela (36).

Pasemos ahora de estas observaciones preliminares a una consideración de los puntos específicos del programa de

---

36. Para los propósitos del presente análisis, pues, queda excluido el estudio detenido del concepto que Macedonio tenía de la metáfora. Como Roberto Echavarrén señaló en su artículo, "La estética de Macedonio Fernández" (Revista Iberoamericana, 106-107[1979], pp. 93-100), el primero de estos tres "géneros" que distinguió Macedonio, la metáfora, es el que más dudas le planteaba. Según Echavarrén, la desconfianza de Macedonio hacia la metáfora se debía a la confusión posible entre procedimiento o "técnica" y lo que es la comparación o copia. Dado su rechazo del realismo en el arte, el peligro según Macedonio consistía en entender la metáfora como imitación de aspectos de la vida real. Echavarrén escribió que "debido a estas reservas, Macedonio, en algunos casos, descarta la metáfora como <<técnica>> artística y distingue solamente dos: la belarte de ilógica (que se vincula directamente con el humorismo conceptual) y la belarte novelística (o prosa del personaje)"(p. 97).

Macedonio. Como se ha visto, desde un principio Macedonio rechaza la literatura que procura ser bella por las sonoridades de su lenguaje. Como escribió Macedonio:

El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. Así, es Culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos (I, p. 236).

¿Por qué niega Macedonio el agrado sensorial dentro de la obra de arte? En este punto específico estoy de acuerdo con Flora Schiminovich quien dice lo siguiente al respecto:

Macedonio teme que las sensaciones interfieran con la percepción estética formal. Por ejemplo, si la descripción de un paisaje de la naturaleza, los colores, los sonidos, las imágenes, provocan en el receptor una reacción de dolor, de alegría, de agrado, etc., esto interfiere con la percepción del hecho estético como producto de una técnica artística, que es lo que intenta la "Belarte" macedoniana (37).

En este aspecto Schiminovich parece ver una afinidad extraordinaria entre las teorías de Macedonio y las del grupo formalista del Opoiaz y del "Círculo lingüístico de Moscú": "Macedonio Fernández coincide con las formulaciones teóricas de los formalistas rusos pues le concede suma importancia al hecho literario en sí e intenta establecer una nueva percepción estética que se centra en la escritura y no en lo sensorial"(38). Aquí discrepo: Me parece excesivo relacionar tan directamente

---

37. Flora Schiminovich, "La belarte concienal y de la palabra en Macedonio Fernández", tesis, The City University of New York, 1981, p. 87.

38. Ibid., p. 88.

estos dos modelos. Mientras que los formalistas se ocupan del estudio de la función referencial del lenguaje y de la "palabra en sí", a Macedonio le interesa la función "conciencial" del arte. Dicho de otra manera, Macedonio pretende explorar el efecto que la Belarte puede producir en el lector.

Macedonio concibió el arte como "emoción", pero no sensación, puesto que, de acuerdo con su teoría, se trata de evocar, de crear o de suscitar emociones en el receptor de la obra de arte y no simplemente de representar o de dar expresión directa a las emociones sentidas por el autor o sentidas (aparentemente) por los personajes. "Belarte llamo únicamente, --expuso Macedonio-- a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento" (I, p. 236).

Estas son palabras claves en la teoría novelística de Macedonio puesto que, en el fondo, el objetivo de la novela macedoniana va más allá de la "pura técnica". La técnica no se concibe como un fin en sí, sino que funciona como el vehículo a través del cual se logra una meta mayor: causar una conmoción en el lector. Según Macedonio: "El Arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor, sin esa técnica" (I, p. 241)(39). En términos generales, el estado de ánimo que Macedonio quiere evocar en el

---

39. Habría que examinar más de cerca lo que se entiende por "técnica" en este contexto. En todas las reflexiones de Macedonio sobre el arte se relaciona el concepto de técnica con el rechazo de la verosimilitud. (Volveré sobre este punto en lo que resta del presente capítulo.) Las técnicas

lector por medio del texto literario es una sensación de su propia irrealidad, de incertidumbre en cuanto a su existencia.

La gran importancia del papel del lector que se destaca en estas declaraciones teóricas de Macedonio resulta una constante de su proyecto novelístico. "Arte consciente, luego concienzual", escribió Adolfo de Obieta (I, p. 233) a manera de explicación de la teoría de su padre. Autor y lector deben estar conscientes en todo momento de las técnicas y de los recursos manejados en el texto para lograr el efecto de "conmoción concienzual". La obra de arte misma debe mostrarse obvia y abiertamente:

Arte consciente en el artista, es decir con posesión clara de toda la teoría estética de su arte y obra. Arte de trabajo a la vista, es decir para lector consciente, y hecho con recursos ostensibles [...] con sólo el valor de la ejecución (I, p. 242).

De acuerdo con esta teoría, el texto debe exhibir claramente las técnicas y elementos que lo constituyen y que lo estructuran. El lector participa del proceso de la escritura y el resultado es un texto provisional y, en cierto sentido, incompleto. En relación con este "texto-que-se-está-produciendo" se destacan dos

---

directas, las que rechazó Macedonio, son aquellas que manejan los escritores de la escuela realista en su esfuerzo por representar fielmente aspectos (emociones, acontecimientos, etc.) de la vida real. La técnica indirecta, que no se encarga de describir ni de representar la realidad, sino de "suscitar estados psicológicos", se convierte en un valor positivo para Macedonio. Y aunque en los primeros párrafos de su ensayo "Para una teoría del arte" se hace esta distinción entre técnica directa e indirecta, una vez que la ha dejado clara, Macedonio simplemente se refiere a "Técnica" (frecuentemente con mayúscula) al hablar de la indirecta, ya que es la única que considera válida.

ideas esenciales de la teoría novelística de Macedonio: el juego entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura (40) y el rechazo de la continuidad narrativa. Estos dos aspectos aparecen de manera notable en el fragmento "Aniversario de Recienvenido":

No lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo. Va a suceder si seguimos así que nos van a multar la velocidad. Por ahora no escribo nada; acostúmbrese. Cuando recomience se notará [...] Ahora continúo (Papeles de Recienvenido, p. 33).

Y más adelante se interrumpe la narración para preguntar al lector: "¿Nota usted que continúo"? (Id.).

En "Cirugía psíquica de extirpación" (Papeles de Recienvenido, pp. 204-214) (41), Macedonio hace patente este último aspecto de su teoría del texto por medio de una serie de reflexiones directas de tipo teórico, las cuales se expresan principalmente en las notas de pie de página. A decir verdad, en lugar de constituir un solo texto, "Cirugía psíquica de extirpación" se construye como un juego de dos textos: por un lado, el cuerpo central --una narración (historia y relato)-- y, por el otro, las notas, que constituyen una especie de meta-texto que comenta el

---

40. Me sirvo aquí de las definiciones de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov expuestas en Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974 [1ra ed. en francés, 1972]): El tiempo de la escritura (o de la narración) corresponde al "tiempo ligado al proceso de enunciación". El tiempo de la lectura es la "representación del tiempo necesario para que el texto sea leído"(p. 359).

41. Para un análisis detallado de este cuento, véase la ya citada tesis de Aurea Sotomayor Miletta (1980), especialmente pp. 27-77.

texto principal. Se podría caracterizar este meta-texto (o sub-texto, si se prefiere) como una genética del contar en la medida que trata lo que está implícito en el acto de narrar: precisamente la continuidad. En tono irónico se manifiesta en "Cirugía psíquica de extirpación" un embrión de una teoría del discurso, una teoría que sugiere la discontinuidad como contrapropuesta a la narración lineal. En las notas del cuento se enfrenta la tesis macedoniana del lector "salteado" (concepto que se desarrollará en Museo) con la importancia de la continuidad en la narración. La cuarta nota ataca nuevamente la noción convencional de la linealidad narrativa al proponer un texto "inseguido", lleno de cortes y digresiones:

Admito que por momentos he creído advertir en este escrito mfo algo muy parecido a cuento dejado de contar. Pero me decide a publicarlo, no obstante, su alto valor científico. Además, no confunda, lector, cuento dejado de contar con lo que resulta de un no seguido contar (Papeles de Recienvenido, p. 211).

Como se verá en el análisis de Una novela que comienza y Museo, la digresión y el fragmentarismo juegan un papel importantísimo en la novela que propone Macedonio. La continuidad narrativa resulta necesariamente objeto de ataque en un texto cuyo fin es hacer que el lector participe directamente en la creación artística. No sólo se relata lo que pasa, sino que también se comenta el proceso escritural.

En el momento en que se llama la atención del lector a los "recursos", "técnicas" o "artificios" de los cuales se sirve el autor para crear el mundo ficticio de la novela, se destruye cualquier ilusión de realidad que se pretende lograr en el texto

(42). De ahí que la novela macedoniana represente un repudio de la escuela realista (43) en su manera de tratar la verosimilitud.

Vale la pena examinar más detenidamente este aspecto que viene siendo fundamental en las narraciones de Macedonio. En su ensayo titulado "Teoría del arte", Macedonio rechazó el realismo (44) a priori:

- 
42. Lee Lemon y Marion Reis hacen la distinción entre el estilo realista y el estilo no-realista en su libro Russian formalist criticism (Lincoln: University of Nebraska, 1965): "Two literary styles may be distinguished in terms of the perceptibility of the devices. The first, characteristic of writers of the nineteenth century, is distinguished by its attempt to conceal the device; all of its motivation systems are designed to make the literary devices seem imperceptible, to make them seem as natural as possible; that is, to develop the literary material so that its development is unperceived. But this is only one style, and not a general aesthetic rule. It is opposed to another style, an unrealistic style, which does not bother about concealing the devices and which frequently tries to make them obvious, as when a writer interrupts a speech he is reporting to say that he did not hear how it ended, only to go on and report what he has no realistic way of knowing. In such a case, the author has called attention to the device or --as they say-- the technique is <<laid bare>>"(p. 94). De acuerdo con esta terminología, el estilo de Macedonio es del tipo no-realista, puesto que expone al desnudo sus técnicas y el proceso de generación del texto.
43. Me refiero aquí a la escuela literaria del siglo XIX, cuyo fin era representar, de manera objetiva y concreta, aspectos de la vida corriente. Véanse el estudio de Roman Jakobson, "Sobre el realismo artístico", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, (Tzvetan Todorov, ed., Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, pp. 71-79 [1ra ed., en francés, 1965]) y de René Wellek, "The concept of realism in literary scholarship", en Concepts of criticism (New Haven: Yale University, 1964, pp. 222-255).
44. Por realismo entiendo la filosofía que tiene su origen en la idea aristotélica de mimesis, imitación de la realidad. En el arte realista se pretende establecer una estrecha relación entre sujeto y representación. Sobre la relación entre la literatura y la realidad véanse Ducrot y Todorov 1974, pp. 301-305 y Roman Ingarden, "Les différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art" Revue d'esthétique, 2[1949], pp. 162-180).

La copia del mundo, y del vivir, sean musicales, pictóricas o literarias, no son Belarte. [...] El realismo es la mentira del Arte, el verdaderismo es lo más fementido pues lo verídico sólo existe por documentación y se llama Historia [...] Las tentativas de alucinación de realidad en el Realismo son eficaces, pero no artísticas; al contrario, parece que van directamente contra el Arte que es por esencia lo sin realidad, lo limpiamente inauténtico, exento de la miseria informativa, instructiva (I, pp. 240-241).

Macedonio no sólo niega lo mimético y lo referencial en la creación literaria, sino que también problematiza la noción de lo verosímil. Encontramos esta misma preocupación en la crítica contemporánea. Recordando a Aristóteles, Tzvetan Todorov señala que la verosimilitud "no es una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y aquello que los lectores creen que es verdad"(45). Por lo tanto, si la obra de arte establece una relación con algo distinto de sí misma, ese algo es otro discurso y no la realidad. Julia Kristeva explica el concepto de la verosimilitud de la siguiente manera:

El sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el "simular-ser-una-verdad-objetiva" es reconocido, admitido, institucionalizado. [...] El problema de lo verosímil es el problema del sentido: tener sentido es ser verosímil (semántica o sintácticamente); ser verosímil no es sino tener un sentido. Ahora bien, dado que el sentido (más allá de la verdad objetiva) es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos (46).

---

45. Tzvetan Todorov, ¿Qué es el estructuralismo?, Buenos Aires: Losada, 1975, pp. 40-42. [1ra ed. en francés, 1968.]

46. Julia Kristeva, "La productividad llamada texto", en Lo

En el pensamiento macedoniano se realiza una crítica de la verosimilitud y de la escuela realista de otra manera, mediante lo que Macedonio llama el "hacer creer":

Ya dije que lo único que no me he propuesto es el "saber contar"; el "bien contar" que se descubrió en tiempos de Maupassant, después de quien ya nadie narró bien, es una farsa a la cual el lector hace la "farsa de creer".

Fatuo academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. No hay éxito para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer, para lo cual se pretende que hay un saber contar (Papeles de Recienvenido, pp. 213-214).

Las nociones del "saber contar" y del "bien contar" resultarán objetos de censura en el proyecto novelístico presentado en Museo. El sacrificio de la verosimilitud se realiza para replantear la relación entre el arte y la realidad y, más específicamente, para destacar una verdad: que el mundo novelesco es invariablemente ficticio, no real. Mientras que la verosimilitud de la novela realista servía para producir una ilusión de verdad, el peculiar funcionamiento de personajes, historia, tiempo y espacio en Museo y Una novela que comienza sirve para aniquilar cualquier intención ilusoria.

El concepto de realismo que Macedonio manejó fue amplio. Incluía lo que para él era la literatura fantástica: "Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte" (I., p. 246). Para Macedonio,

---

verosfmi: Comunicaciones, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 63-93; la cita, pp. 65-66. [1ra ed. en francés, 1968.]

lo fantástico consiste simplemente en una "copia de la imaginación" o de la "vida interior" y en esto su concepto difiere de la tipología contemporánea según la cual el género fantástico depende de la percepción del lector (47). Alicia Borinsky opina que el aspecto más importante de la literatura de Macedonio es precisamente "el sentimiento de lo fantástico" (48) que, de acuerdo con la autora, se alcanza al "lograr que el lector entre en un universo con leyes distintas del de su vida cotidiana"(49).

Resulta difícil si no imposible llegar a una sola definición de lo fantástico. Caractericémosla de fantástica o no, Macedonio intenta crear una literatura que no haga referencia a ningún aspecto de la vida real —sea interior o exterior. No se trata de dar expresión a lo ya existente, sino de crear algo nuevo. Macedonio resumió en una frase su definición del realismo: "Realismo es para mí todo el arte que no es pura técnica" (I, p. 241). Es decir que la única creación artística que considera válida sería necesariamente autorreferencial. Dentro de este marco teórico, nos quedará por ver qué es ese "algo nuevo" que se pretende crear. ¿Resulta, después de todo, innovador?

---

47. Según Todorov en su libro Introducción a la literatura fantástica (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972 [1ra ed. en francés, 1970]), lo fantástico se da por un sistema de contrarios, y es el lector quien determina las categorías real o fantástica.

48. Borinsky 1971, p. 103. De Borinsky véase también "Macedonio: su proyecto novelístico", en Hispanamérica, 1(1972), pp. 31-48.

49. Ibid., p. 164.

La negación de cualquier convención o aspecto de la obra de arte que intente imitar el mundo extra-artístico trae consecuencias múltiples para la obra literaria que proyectó Macedonio. El texto que le resultaría "ideal" carecería de asunto, de tema, de caracterización, de descripciones, de verosimilitud, y, de hecho, de relato:

Fuera de la técnica no hay arte; la invención del "asunto" es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos. La vida es la todo-posibilidad; no hay carácter, acto ni suceso material que no sea tan posible como cualquier otro, y la socorrida "congruencia" de carácter, "verosimilitud" de acto o suceso, desesperado argumento para defender el realismo (que no es arte porque no es mera técnica, sino información que incumbe a la ciencia), son cosas que nunca existieron en la vida y menos pudieron percibirse a través de lo escrito (I, p. 236).

Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz; en fin, hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que vemos en la calle y en casa, los cuentos de familia y los espeluznantes crímenes de las crónicas policiales de los diarios (I, pp. 236-237).

En todas estas reflexiones teóricas de Macedonio se destaca el carácter negativo de su proyecto: se rechaza esto y lo otro, se elimina tal y cual aspecto de la obra de arte. Vale repetirlo: lo que le queda al texto literario después de haberlo despojado de sus elementos tradicionales o comunes es, en parte, la técnica, lo que se podría llamar técnica "pura". La teoría de Belarte de Macedonio tiene como objeto problematizar las formas artísticas y, como consecuencia, se trata de una escritura que vuelve sobre sí. Es importante subrayar que el proyecto macedoniano para una "primera novela buena" no sólo acentúa el

acto de la escritura mismo, sino que también se centra en el acto receptivo, es decir, en el papel activo del lector y, sobre todo, en el efecto a lograr.

A medida que se aparta del realismo, la literatura de Macedonio "irrealiza". Su objetivo es "irrealizar al Hombre o al Cosmos" (I, p. 249). Recordemos que, como finalidad, se pretende superar la realidad al querer evocar en el lector "aquellos estados de ánimo que ni la Vida ni otra belarte puedan suscitar" (I, p. 246). ¿Cómo logra Macedonio "irrealizar" al lector? Haciéndolo personaje. De ahí que el personaje sea el principal elemento estructurante de la novela macedoniana (50):

El "personaje" es toda la Literatura, y esta Literatura es probablemente la única Belarte. El lector "personaje", el lector leído, es una conmoción concien- cial única; ninguna de las llamadas belartes puede dar el no-ser en vida al viviente (Epistolario, p. 13).

La novela usa de los personajes operados o funciona- dos, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer "personaje" al lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedi- mientos que tratan de hacer desempeñarse con "personas" a "personajes" para, por contragolpe, hacer personaje al lector (I, p. 248).

Al mismo tiempo que Macedonio insiste en hacer patente en todo momento la naturaleza ficticia del texto literario, juega con los cruces entre el mundo real y el mundo novelesco. El resultado es un ámbito en que los personajes parecen tener la capacidad de salirse de la novela a la vida y en el que el lector (persona real) parece entrar a la novela, tornándose así ser fic-

---

50. Analizaré con detenimiento las funciones del personaje macedoniano en el capítulo segundo.

ticio. Esta propuesta, claro está, resulta en última instancia imposible y absurda. El personaje novelesco es, por definición, ficticio y nunca podrá adquirir existencia real. Correlativamente, aunque el lector de carne y hueso bien pueda sentirse parte de la obra literaria en cuanto logre cierta identificación o simpatía con uno o varios personajes, no se convierte en ningún momento en un ser de papel, en mera obra de creación imaginativa del autor. De todas maneras, este aspecto de la novela de Macedonio es deliberado e inevitable, puesto que la realización de su proyecto depende de la creencia (muchas veces momentánea, no necesariamente sostenida ni continua) del lector en las posibilidades de lo absurdo.

Es precisamente en relación con esta idea que se ve el punto de contacto entre la teoría novelística de Macedonio y su teoría del Humorismo Conceptual (51):

Igual y paralelamente a la novela, para desconcertar su certidumbre de existencia y de personalidad [las del lector], el Humorismo Conceptual, el único que es tal, produce el instante de creencia en la racionalidad del absurdo (Id.).

Como a continuación se hará ver, el humorismo de Macedonio funciona como vehículo a través del cual se pretende alterar la realidad (52).

- 
51. El humorismo conceptual forma sólo una parte de la teoría de la humorística más general expuesta por Macedonio. El ensayo "Para una teoría de la humorística" también incluye definiciones del placer, de lo cómico y de la risa con referencias a las ideas teóricas de Bergson, Kant, Schopenhauer y Freud (I, pp. 259-308).
  52. Sobre el humorismo macedoniano véanse también los ya citados estudios de Barrenchea (1957), Flammersfeld (1976) y Lindstrom (1981). Según Flammersfeld, el concepto de la

Para esclarecer la noción de Humorismo Conceptual, conviene destacar la distinción que Macedonio hizo entre este tipo de humorismo y el "Humorismo Realista". Como sería de esperar, la comicidad realista es de la vida; "...el suceso cómico ocurre, sea en la realidad, sea en el carácter del personaje" (I, p. 296). En el caso del chiste realista, frecuentemente hay un tercero, un oyente que indirectamente participa como receptor en el chiste y que "rfe de la percepción de felicidad" (I, p. 297). En cambio, en la comicidad conceptual se trata siempre de algún absurdo (53) o imposible mental en el cual cree el lector, y, en las palabras de Macedonio:

[...] el suceso le pasa al oyente [lector] que cae en engaño. [...] En el humorismo realista hay un suceso real cómico, que no radica sólo en el enunciado redaccional; en el conceptual, la comicidad reside en la expectativa defraudada y en un aserto, primando definitivamente, de un posible intelectivo (Id.).

De la misma manera que reaccionó contra el realismo en general, Macedonio escribió que "este Humorismo Realista debe ser desechado porque vive de copias. El humorismo realista o de sucesos carece del efecto conciencial; puede revestir gracia verdadera y causa placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de la Conciencia" (I, p. 296). En suma, de acuerdo con la teoría de Macedonio, la humorística debe ser puramente

---

nada y el juego con el estado consciente del lector se combinan para formar el eje del humorismo de Macedonio. Para Lindstrom, los conceptos más esenciales al humorismo macedoniano son el rechazo de la lógica y la irracionalidad del lenguaje que utiliza.

53. Macedonio definió lo absurdo como "un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente" (I, p. 304).

sorpresa intelectual y no caso cómico de la vida. A pesar de dar constancia de dos tipos de humorismo, entonces, Macedonio reconoció el humorismo "conceptual" como el único genuinamente artístico (54).

El efecto "conciencial" que se quiere producir en el lector a través de este humorismo conceptual causa, a su vez, una sensación placentera de liberación. Como escribió Macedonio: "El absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libera al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad" (I, p. 302). Y explica a continuación:

Aunque la "racionalidad" tiene una resonancia afectiva positiva, es decir placentera, porque parece sinónima de seguridad general de la vida y conducta, sin embargo basta que se la presente como una ley universal inexorable para que sea un límite a la riqueza y posibilidad de la vida. Y esta limitación, como cualquier otra, tiene en la conciencia una resonancia afectiva negativa. "Variedad" y "libreposibilidad" revisten tonalidad optimífstica [sic.]"(I, pp. 302-303).

- 
54. A continuación cito varios ejemplos del tipo de chiste valioso según las definiciones de Macedonio. Vale repetir que en la comicidad conceptual hay el error de creer momentáneamente un absurdo. Por ejemplo: "La precocidad fue la primera cualidad que adquirió; a los nueve años era ya casi un niño y a los doce ya tenía un hermano que entendía a Bergson" (I, p. 307). Quizás el chiste más conocido y más ejemplificador de esta noción de humorismo conceptual es el siguiente: "Eran tantos los que faltaban, que, si falta uno más, no cabe" (I, p. 297). Este tipo de humor pervade todo escrito macedoniano, sea novela o ensayo. A mitad de su exposición "Para una teoría del Arte" Macedonio interrumpe su propio discurso con este paréntesis: "Aquí saco la mano por la ventanilla de mi artículo para que no me atropelle el escritor que viene tras de mí, pues voy a parar" (I, p. 250). Como se ve, el efecto cómico no se debe al caso del absurdo por sí mismo, sino por "la preparación a esperar otra cosa, un hecho o concepto lógico" (I, p. 298).

En resumen, se puede decir que para Macedonio es deseable que un procedimiento artístico conmueva o conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes "principios de razón", que secuestre nuestra seguridad intelectual. El objetivo macedoniano de lograr en el lector un momento de absurdo creído tiene, pues, una connotación "hedonística espiritual" (I, p. 305). Desde esta perspectiva se podría caracterizar el proyecto macedoniano como un intento de crear en el lector un efecto 'más-hedónico'.

En resumen, en las tres colecciones que se han examinado --Papeles de Recienvenido, Epistolario y Teorías-- se destacan numerosos puntos que sirven como un esbozo para formular el modelo de la novela ideal. Por un lado, la Belarte se caracteriza como una negación, un rechazo de la sonoridad, de la continuidad narrativa y del realismo; por el otro, la teoría de Belarte afirma o propone el fragmentarismo, la "duda de arte" (representación del aspecto provisional de lo escrito), la técnica consciente y el "Humorismo Conceptual". Finalmente, para relacionar otra vez la novelística de Macedonio con este humorismo, habría que destacar de nuevo la importancia del personaje y la del lector como posible protagonista. Los personajes del texto macedoniano no sirven para hacer creer en un relato ni en un carácter, sino para hacer que el lector se crea él mismo personaje. La irrealidad del lector es el fin que buscan la novela o "prosa seria de personajes" (I, p. 249) por un lado, y la humorística conceptual por el otro. Según la tesis macedoniana, en el momento en que el lector llega a sentirse personaje, es

decir, ente de ficción, las nociones de vida y muerte dejan de tener sentido (I, p. 303). Al mismo tiempo, el lector se ha dejado llevar por ciertas concepciones absurdas, si no imposibles. De manera que las novelas de Macedonio tienen como finalidad una doble liberación: la del miedo opresivo a la muerte y de la conformidad con la fuerza de la razón y la lógica.

Estos son los puntos que constituyen la propuesta explícita de Macedonio. A partir del análisis de los textos Una novela que comienza y Museo se podrá confrontar el modelo de la novela ideal o "buena" con el de la novela precedente o "mala" para llegar a decir si los textos novelescos de Macedonio efectivamente ofrecen una alternativa a esta última.

## CAPÍTULO II

### EL FUNCIONAMIENTO DE LOS PERSONAJES EN UNA NOVELA QUE COMIENZA Y EN MUSEO

"Le lecteur est un créateur"

--Mallarmé

Comienzo con el personaje el análisis de los elementos de la novela que proyectó Macedonio, en parte porque --de acuerdo con los puntos de su programa de Belarte destacados en el capítulo anterior-- Macedonio se ocupaba más de este aspecto de la novela que de cualquier otro. Macedonio concebía al personaje como eje de la producción novelística y --como es evidente en sus escritos-- es en su manejo de este elemento donde más se destaca el carácter experimental de sus textos. Pero aparte de ser quizás la mayor de las preocupaciones literarias de Macedonio, el personaje me sirve como punto de partida también porque, de acuerdo con algunos teóricos, el personaje (o los personajes) resulta(n) un elemento imprescindible y una unidad constructora del relato, y el modo en que funciona(n) en interacción con las otras unidades que están en juego en el texto es casi siempre lo que da forma a la novela. Como escribió Henry James: "What is

character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? What is either a picture or a novel that is not of character?"(55).

Según Macedonio, la novela precedente tiene como finalidad el placer, buscando crear un efecto empático en el lector por medio de recursos asociativos, sensoriales y a veces melodramáticos. En esta literatura "mala", el personaje sirve como el vehículo a través del cual se logra la simpatía del lector. Macedonio también pretende ganarse un lector, pero ya no con el fin de entretenerlo, sino para realizar el efecto de la duda concienzual al que me he referido en el capítulo anterior.

Según las reglas que gobernaban la novela a fines del siglo XIX, la narración depende del desarrollo verosímil de uno o más personajes. En la novela realista, el autor pretende copiar aspectos de la realidad extra-literaria para que el lector crea que el personaje es una persona viviente. Al tratar de hacer verosímil a un personaje por su relación con seres existentes, el novelista oculta el carácter ficticio del mundo literario. En Una novela que comienza y Museo no hay esa voluntad de lograr verosimilitud. Como afirmó Macedonio en uno de los prólogos de Museo: "Ser personaje es soñar ser real [...] Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso" (Museo, p. 42).

---

55. Henry James, "The art of fiction"(1884), en The house of fiction, Leon Edel (ed.), London: Rupert Hart-Davis, 1957, p. 34. [Publicada por primera vez en 1884.]

De acuerdo con Noé Jitrik, en los textos de Macedonio se elabora una "conformación de personajes que no reposa sobre la << copia >> de las personas, sino a partir de su condición esencial, irreducible, de entes irreales, sólo posibles en un mundo total, completamente irreal"(56). Dada esta "teoría-práctica de la inverosimilitud"(57) y puesto que la novela de Macedonio es una novela que se vuelve sobre sí misma y que comenta el proceso de su elaboración, Macedonio crea personajes cuyo único objeto y sustancia es su ser literario.

En las novelas de Macedonio se tematiza pues el problema de la caracterización del personaje y es en este aspecto en el que el autor se desvía más de la norma. En toda novela, sea realista o no, la caracterización ocurre en diferentes niveles. El primero "consiste en el nombre del personaje que ya anuncia las propiedades que le serán atribuidas (puesto que el nombre propio sólo idealmente no es descriptivo"(58). Al inventar nombres propios tales como Quizagenio, Deunamor y Dulce-Persona (todos personajes de Museo), Macedonio parodia esta manera de caracterizar al personaje. En otro nivel, la caracterización del personaje sigue dos caminos posibles. Según Todorov:

Es directa cuando el narrador nos dice que X es valiente, generoso, etc; o cuando lo dice otro personaje; o cuando el héroe mismo se describe (59). Es

---

56. Noé Jitrik, El no-existente caballero, Buenos Aires: Megápolis, 1975, p. 67.

57. Ibid., p. 80.

58. Ducrot y Todorov 1974, p. 263.

indirecta cuando es el lector quien debe sacar las conclusiones, nombrar las cualidades: ya sea a partir de las acciones en las cuales ese personaje está implicado, ya sea del mismo modo con que ese personaje (qué puede ser el narrador) percibe a los demás (60).

Las caracterizaciones presentadas en los textos macedonianos dejan perplejo al lector. Cito como ejemplo un trozo de Una novela que comienza en que el narrador da una caracterización "directa" de un personaje:

Mi amigo [...] siente frío en el invierno y calor en el verano siguiente. Este cambio de opinión no excluye firmeza de carácter. Es valiente, aunque ningún hombre lo es y trabajador, lo que no es cierto: yo no lo creo de nadie ni de él (61).

Si el lector se enfrenta con tales contradicciones y falta de seriedad (o humor) en una caracterización directa, no es difícil imaginar la confusión y ambigüedad que resultan para el lector al querer llegar a tener una noción clara acerca de cómo es cierto personaje por medio de una caracterización del tipo indirecto. Y así es, efectivamente. Incluso se podría afirmar que en las narraciones de Macedonio el lector no se puede servir de la caracterización directa, la cual depende de las acciones

---

59. Esta definición de la caracterización directa no debe confundirse con lo que se entiende comúnmente por discurso directo.

60. Ducrot y Todorov 1974, p. 264.

61. Macedonio Fernández, Una novela que comienza, en Papeles de Macedonio Fernández, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 18. Una novela que comienza está incluida como parte (pp. 15-36) de esta colección de escritos de Macedonio.

A continuación al referirme a esta edición de Una novela que comienza abrevio UNC e incluyo las referencias a páginas específicas en la parte central del trabajo, no en notas a pie de página.

(que en su totalidad forman la historia) o bien, de la manera en que un personaje percibe a los demás. En la cita anterior se ve cómo un personaje da su opinión sobre otro en una frase y en la siguiente se expresa una opinión contraria. En cuanto a la caracterización indirecta que se logra a través de las acciones, habría que notar que en el texto macedoniano no hay historia (ni acciones que lógicamente la formen), o por lo menos, no hay lo que generalmente se entiende por historia. (Volveré sobre esta idea.) Como consecuencia, tampoco se logra la caracterización de los personajes por este camino. Estos son ejemplos que indican cómo quedan truncados los personajes macedonianos. No se provee al lector de un cuadro coherente ni completo en cuanto a la figura de ninguno. En esto la novela que Macedonio propone difiere de la realista, en la cual las acciones y reacciones del personaje son hasta cierto punto predecibles, ya que están determinadas por su "carácter".

En toda novela este ser ficticio (el personaje) de alguna manera entra en relación con el lector. Macedonio se sirve de esta relación y la lleva a sus límites al hacer que se produzca una identificación entre lector y personaje. Por identificación ya no me refiero a ese sentimiento de simpatía que resulta de la conformidad de genios e inclinaciones y que frecuentemente se produce en el lector de la novela. Macedonio hace que el lector participe en el texto a tal grado que los términos personaje-lector parecen confundirse; en otras palabras, el lector llega a funcionar como personaje de la novela. Desaparecidas las fronteras que separan el mundo imaginario y el lector real, se esta-

blece una relación simbiótica entre ambos.

El aspecto experimental de este proyecto --de hacer personaje al lector-- salta a la vista, pero quizás no sea tan obvio el camino que lleva a su realización. Para examinar más de cerca este planteamiento, me propongo el análisis detenido de Una novela que comienza, texto en el que se destaca particularmente esta relación personaje-lector, para luego examinar el funcionamiento del personaje de Museo. Puesto que la presencia del lector se dibuja gracias a la del narrador del texto, consideraré a éste primero.

El narrador de Una novela que comienza se puede considerar desde dos puntos de vista: a) como si fuera una sola voz que cambia de tono y estilo a lo largo del texto; b) como si hablaran tres narradores diferentes. Aunque a primera vista parezca exagerado o artificial "disecar" de este modo al narrador, para los propósitos del análisis que sigue aceptaré el segundo planteamiento. Como se verá más adelante (cf. infra, p. 45), estas tres voces sí se integran como puntos de vista. De todas maneras, esta hipótesis me sirve para subrayar un aspecto esencial de la teoría de Macedonio: al querer borrar la historia, es decir, al hacer que no pase nada, se enfoca el discurso y sus componentes. El narrador (y sus voces) crecen en importancia a medida que se disminuye el papel de otros elementos del texto. Desde esta perspectiva, es válido por el momento estudiar las variaciones de tono y de estilo como si fueran la expresión de distintos narradores. Los tres narradores o tres "voces" serán: 1) un "yo" novelista o autor; 2) un "yo" solemne, formal y

enamorado; y 3) un "yo" humorista y chusco.

El "yo" novelista o autor(62) aparece solamente tres veces y siempre refiriéndose a sus escritos anteriores o futuros. Primero, en el prólogo, se dirige al "género de los lectores de comienzos" (UNC, p. 15): "Creo que aquí no se hará esperar en felicitarme y darme ánimo para no ulteriorizar esta Novela que comienza, para que no trunque mi obra con seguirla y no me despeñe estirando a más tan concluido comienzo" (Id.). Se podría considerar las palabras "TODO EL AUTOR" (Id.), que aparecen aparte del texto central, al final del prólogo, como la firma de este narrador-escritor (63). También es este narrador quien concluye el texto: "Preveo una Novela que no sigue. Menos suerte tuvo mi Novela Impedida, que no pudo empezar porque nació un impedimento canónico no dirimible: una de las <<personajes>> resultó hermana del autor y las nupcias de éste y ella

- 
62. Aunque para los propósitos del análisis utilizo el término "autor" para caracterizar a uno de los narradores del texto, siempre es un narrador que habla en el relato, nunca el autor de carne y hueso. Véase el artículo de Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos"(en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43; la cita, p. 33[1ra ed., en francés, 1966]): "Ahora bien, al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente seres de papel; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato".
63. En la edición que utilizo, la frase "TODO EL AUTOR" aparece colocada poco antes del texto que viene después del prólogo, lo cual indicaría que pertenece a aquél, pero en otras ediciones (véase Una novela que comienza en Manera de una psique sin cuerpo, Barcelona: Tusquets, 1973, pp. 31-51) va inmediatamente después del prólogo. No he podido consultar la primera edición de la Editorial Ercilla, 1940, para ver dónde colocan la frase.

que ya entrevefense en la trama...etcétera, etcétera" (UNC, p. 36).

Fuera de estas intervenciones al principio y al final que funcionan como marco del texto, este "yo" novelista se deja ver solamente una vez, en una nota al pie de la página: "¿Qué les parece? ¿Estoy del todo novelista con un modo de mirar en mi haber, irrepresentable, imposible, como de novelista psicólogo? Hacía tiempo que no inventaba modos de mirar para mis personajes" (UNC, p. 33). Estas interjecciones del narrador-autor de Una novela que comienza prefiguran el tipo de procedimiento artístico que se desarrollará en Museo: el autor que comenta su propio texto a medida que lo elabora.

El "yo" narrador que se caracteriza por su actitud solemne y su modo formal de hablar empieza a relatar inmediatamente después del prólogo. Insiste en la naturaleza verídica de lo que relata: "Los hechos, datos y los deseos de mi amigo y míos que se exponen son reales" (UNC, p. 15). Es imposible averiguar a través de esta temprana declaración si con esto Macedonio quiere en tono irónico poner en juego la idea del "hacer creer", destacando paradójicamente la naturaleza ficticia del texto o si en realidad se trata de un escrito de tipo ensayístico o autobiográfico. No obstante su título, al terminar la lectura de Una novela que comienza, se llega a la conclusión de que éste es un texto fronterizo, no una "novela que comienza", sino otra cosa.

El aspecto invariable del carácter del "yo" narrador serio y formal es la melancolía, la cual se revela por medio de un lenguaje poético, llevado a tal extremo que parece algo trágico,

si no cursi:

Puedo asegurar que estoy tan triste mientras escribo encerrado en habitación inadornada, sin nada que llame o acompañe, en esta pieza que nada me dice, solitario a estas horas del anteamanecer en que todo habla de extenuación, de la vida en muerte, del deseo cansado de no volver a la vida, de haber concluido, que siento miedo de saber que tengo un nombre, que soy humano y existo. ¡Qué soledad terrible! ¿Qué estás, Vida, tejiendo conmigo que tanto te seguí y te comprendo? (UNC, pp. 15-16).

Es un enamorado: "Mis páginas serán siempre veraces. No habrá una de ellas sin el nombre de Adriana, que es mi verdad" (UNC, p. 16). Este narrador serio aparece intermitentemente a lo largo del texto. Hacia el final dice:

Oh ser así mirado, en ese esplendor de soledad de dos que es el amor, único sentido y sentido perfecto del mundo, sin el cual la vida es una horrible mera sorbción [sic.] de días. Oh ser mirado así no lo espero otra vez. Y ¿entonces, pues...? Miseria de cobardía, vicio de vivir" (UNC, p. 34).

De nuevo, la intención de Macedonio es ambigua. ¿Son sinceras las palabras que Macedonio pone en boca de este narrador o simplemente sirven para hacer resaltar que el lenguaje poético es por sí melodramático?

Encontramos la respuesta en la presencia del "yo" humorista y gracioso. Se nota su entrada por la ruptura de tono que se da entre el antepenúltimo y el penúltimo párrafos de la página dieciséis: "¡La literatura de lágrimas de paraguas, concluya!, dijo el lector" (UNC, p. 16). Este es el narrador que predomina en el relato. Su humorismo se manifiesta a través de a) caprichos gramaticales; b) saltos inesperados en la narración ("Para los diarios el aviso es Literatura Suprema, hay que

pensarlo...Además: Hay una familia con piano" [UNC, p. 18]). Estas travesuras textuales sugieren que Macedonio efectivamente pretende poner en juego diversos aspectos de la narración convencional mediante el cambio de los narradores.

El "yo" solemne frecuentemente sirve para marcar la burla del "yo" chusco; son interdependientes. Esta interdependencia hace que se alternen. Los dos se mezclan al comenzar el relato de la tarde en el Palacio Judicial. Primero habla el humorista:

Una tarde del último noviembre cuando nuestro Palacio Judicial —de la Justicia le llaman algunos que sabrán por qué lo dicen, pues no parece que la humanidad se preocupó nunca de poner en palacio a la Justicia— hervía de candorosos afanes hube de recorrerlo acompañando sin asunto propio, sólo para terminar una conversación, a un amigo abogado, hasta la oficina bancaria (UNC, p. 24).

Pero inmediatamente después es el narrador enamorado quien reflexiona:

Al instante llamó ella mi atención. Estudio mucho a la mujer desde años atrás y cada día desespero más de sentir alguna vez como ella siente, de sentir siquiera por un instante una de esas emociones de gracia con respecto a sí mismas o al vivir de otros o de desesperación absoluta, que el hombre no conoce. ¿Cómo será ser mujer? (UNC, p. 24).

En otro pasaje en el que habla el "yo" humorista se abre un paréntesis que indudablemente pertenece al narrador enamorado: "Así conocí a Adriana, casi sin verla, por los matices de su acento, oyéndola conversar; ¡y qué tesoro muéstrame nuevo su ser cada día!" (UNC, p. 28).

Este entremezclar del narrador cómico con el narrador serio continúa hasta el final de Una novela que comienza; sus estilos respectivos se codean. Por ejemplo, parecería que el narrador

solemne adopta el papel del narrador humorista, quizás para vencer su pesimismo, en esta temprana declaración: "Mis páginas serán siempre veraces. No habrá una de ellas sin el nombre de Adriana, que es mi verdad, sin mi sufrir, que no puedo vencer, sin las burlas forzadas con que procuro defenderme, hacerme querer de la Vida optimista" (UNC, p. 16)(64).

Ahora bien, en otro pasaje parece ocurrir lo contrario, cuando el "yo" humorista reemplaza al "yo" solemne: "Sigo hablando por R.G. El lector vacilará acerca de si debe atribuir a G. o a mí la literatura de este artículo. Creamos que no nos enfadará a cada uno de nosotros que se nos crea capaces de que el otro lo haya escrito" (UNC, p. 28). Aquí se reconoce la existencia de dos narradores-personajes. La "literatura" o escritura del artículo se puede atribuir a "R.G." o al narrador humorista. Siendo así, "R.G." bien podría ser ese otro narrador, el "yo" solemne y enamorado. Caracterizándolo en términos de su función como personaje, el "yo" humorista sería entonces el amigo de "R.G.".

Volviendo otra vez sobre los tres narradores, se puede decir que se trata de una bifurcación: del autor-narrador que aparece al comienzo brotan los otros dos narradores, los cuales se tornan personajes del texto. Al final se vuelven a juntar en uno, el autor-narrador. Incluso los dos narradores intermedios conversan en un diálogo (el único de Una novela que comienza) manejado por

---

64. Otra interpretación posible es que esta última cita resume las diferentes voces narrativas. Desde esta perspectiva, hay un solo narrador que predomina pero que se desdobra.

el "yo" humorista:

--Usted que tiene tanta facilidad de redacción, dijo R.G. con aire de no tener entusiasmo alguno por ninguna facilidad de redacción propia o ajena, compóngame un artículo-anuncio, con los datos que ayer le he dado, que tenga alguna probabilidad de llamar la atención de las señoritas que le he mencionado.

--Yo...no veo dije, con qué esperanza puede uno tomarse ese trabajo.

--La esperanza corre de mi cuenta, me contestan desde arriba de la corbata verde, con enérgica desanimación.

--Está bien, dice el humo de mi cigarrillo que golpeado en ese momento por las rachas del ventilador preferiría quizá haber nacido cucharita de taza de café; tengo el más sumiso apuro de escribir eso, ya que le gusta, aunque estoy presintiendo que usted contará cuántas personas entran al Trust Joyero-Relojero de 6 a 7 p.m.

--¿Para qué diablos?

--¿Para qué diablos el artículo? --pregunto yo...

--Hagamos el ensayo. ¡Figúrese que las señoritas dieran con el escrito y nos hablaran por teléfono!

--Hay señoritas tan lectoras y tan amables.

No continuaré transcribiendo lo que se conversó a menos que el lector insista en ello (UNC, p. 23).

Sean varios narradores o uno solo, lo que interesa es su función en la teoría de Macedonio. A continuación estudiaré la relación entre el narrador y el lector, puesto que es a través de su diálogo que se puede llegar a definir a este último, eje alrededor del cual gira la novelística macedoniana.

Una vez constatada la presencia de los narradores, la presencia de los lectores es inequívoca. Todorov explica este circuito de comunicación de la siguiente manera:

La imagen del narrador no es una imagen solitaria: En cuando aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar la "imagen del lector". Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión (65).

---

De hecho, se pueden relacionar los varios grados de "visibilidad" (o de corporeidad) del lector de una obra con las características del narrador o de los narradores. En las narraciones objetivas (66), aquellas en las que el narrador parece ausentarse, el lector no es sino una presencia implícita. A este lector le podemos llamar "lector externo" u "oyente" en los términos de Roland Barthes (67).

En el caso de las narraciones "subjetivas" el narrador no sólo participa, sino que a veces hasta "interviene en el relato con irónica indiscreción, interpelando a su lector en un tono de conversación familiar"(68). Este último lector que aparece en el texto y participa en la acción es un "lector interno" (narrataire intradiégétique para Genette [69]).

Para los fines de este estudio me interesa analizar al lector interno. Como dice Germán Leopoldo García:

Leer es participar [...] Por eso, Macedonio terminará excluyendo al lector (al externo), haciéndolo parte de la escritura; responderá desde la otra cara del espejo (la escritura como lectura de sí misma a su propia conciencia que se despliega)(70).

65. Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192; la cita, p. 186.
66. Por "narración objetiva", entiendo lo que Otto Ludwig caracteriza como "relato escénico": El relato en que "los acontecimientos se exhiben como en el teatro"(en Ducrot y Todorov 1974, p. 369).
67. Barthes 1970, p. 32.
68. Gérard Genette, "Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-208; la cita, p. 207.
69. Id., Figures III, Paris: Seuil, 1973, p. 265.

Cada narrador se dirige a un lector o destinatario. Por consiguiente, en Una novela que comienza se tienen que identificar por lo menos a tres lectores. No es posible caracterizar a los lectores de la misma manera que a los narradores, pero sí se puede observarlos en términos de su número gramatical.

El "yo" novelista siempre se dirige a un lector plural. El prólogo se escribe "para la Mayoría (la de lectores de comienzos)" (UNC, p. 15). Y en su nota al pie de la página el autor-narrador pregunta: "¿Qué les parece? ¿Estoy del todo novelista?" (UNC, p. 33).

El "yo" solemne también habla a un lector plural: "Ojalá así como soy de verdadero sean de crédulas las personas que se detengan a escucharme" (UNC, p. 15).

El "yo" humorista a veces se refiere a un lector singular ("Me mortifica que el lector espere alguna brillantez de acción en mí", [UNC, p. 27]) y otras veces a un plural impersonal ("Escapé a un riesgo grande de indiscreción, por enterarme de lo que sólo para lectores se escribió", [UNC, p. 20]).

Además de estas referencias explícitas en las que se nombra al lector, Macedonio hace que el lector externo se torne interno al utilizar otras técnicas narrativas, algunas de las cuales son obvias y otras sutiles, como mostraré a continuación. Todas funcionan para convertir al lector en un ser ficticio, en un personaje más del texto.

La ya citada frase, "¡La literatura de lágrimas de paraguas,

---

70. Germán Leopoldo García, Hablan de Macedonio Fernández, Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968, p. 104.

concluya!, dijo el lector" (UNC, p. 16), indudablemente corresponde al lector (71). En otra parte de la narración este mismo narrador humorista le otorga al destinatario la posibilidad de intervenir e influir en la redacción: "¿Conocen ustedes el gesto con que uno puede expresar que ha estado hablando cuando callaba?" (UNC, p. 21). Aquí al usar el pronombre "ustedes", el "yo" humorista hace que su lector plural reaccione ante lo que se relata.

También hay un gran número de preguntas ambiguas, en cuanto no se sabe a quién están dirigidas. Dos ejemplos: "Yo soy indiscreta, como se va notando; él sigiloso. ¿Sigiloso?" (UNC, p. 17); y "¿Qué eran ellos uno para el otro?" (UNC, p. 26). Se podría razonar que estas preguntas se las hace el narrador a sí mismo. O bien, en el primer caso, podría ser un narrador que disputa la selección de palabras del otro. Finalmente, es posible que estas preguntas sean intervenciones del lector, en las que el narrador habla por él.

Algunos de los verbos impersonales se refieren al lector: "Yo soy indiscreto, como se va notando [...]" p. 17). El uso del presente continuo implica el proceso de la lectura, y por lo tanto la presencia del lector. Pero la intención del autor al utilizar otros verbos es dudosa: "Es torpeza y poquedad sin nom-

---

71. De todas maneras, es instructivo destacar, por obvio que sea, que estas palabras son dictadas por el autor y puestas en boca del lector a través del narrador. Esta distinción es bien importante; Macedonio aparentemente le concede a su lector la libertad de participar en este texto "abierto" cuando en realidad limita aquí su papel al dejar explícito el modo en que éste reaccionará.

bre. Puede ponérsele el mfo" (UNC, p. 28). Aquí no se puede asegurar que la frase "Puede ponérsele" vaya dirigida al destinatario.

Otro recurso que Macedonio utiliza para que el lector participe en la acción es el uso del tiempo presente y las referencias al tiempo presente de la narración, las cuales provocan la sensación de que la acción ocurre al mismo tiempo que el lector lee: "Pues, y esto es lo que viene ahora..." (UNC, p. 21). En otras palabras, el tiempo de las escritura, el tiempo de la lectura e incluso a veces el tiempo de la historia coinciden (72). De esta manera, Macedonio pretende incorporar al lector al plano temporal de la escritura.

Como ya dije, el lector (o lectores) observa(n) rupturas en la narración de Una novela que comienza. Algunas se deben a digresiones por parte del "yo" humorista y otras señalan el cambio de un narrador a otro. El mismo narrador chusco dice: "Mas el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo" (UNC, p. 19). Estos "intervalos de silencio" o saltos marcan la presencia del interlocutor. Al llamar la atención a estos intervalos, Macedonio hace al lector participe en el proceso de la narración.

Además de los narradores-personajes y los lectores-personajes, hay lo que se podrían llamar los personajes posibles o potenciales. Dos de éstos son las señoritas a quienes está

---

72. Utilizo la clasificación de los "tiempos del texto" expuesta por Ducrot y Todorov (1974, p. 359).

dirigido el anuncio al principio del texto. Ellas hablan solamente al final en soliloquios imaginados por el narrador humorista (UNC, p. 35). El otro personaje "potencial" es el trabajador desconocido del Palacio Judicial: "Si algún empleado de aquella (Secretaría) lee lo presente y reconoce los personajes ¡qué amable sería en el escribirme dos líneas!" (UNC, p. 27). Estos tres personajes "potenciales", a pesar de ser inventados en Una novela que comienza, realmente no tienen un papel en ella, sino que podrían aparecer como personajes de algún texto futuro, sea de Macedonio o de otro escritor.

Finalmente, hay un personaje "impedido", externo al texto, porque no participa directamente, sino que desde afuera influye en el estado de ánimo del "yo" solemne y enamorado. A este personaje le están dirigidas estas palabras:

Desde el silencio a que retorno, desde las sombras de las cuales no salí nunca para ti, y que no habité, no habitaré nunca tu camino, que no conoceré nunca el son de tu voz, tus risas, ni miraré tus lágrimas, que no seré nunca una imagen en tu retina ni un pensamiento en tu alma, pero que te he conocido en un instante tan plenamente como si fueras una obra de mi deseo, yo que no creo en la muerte de los que aman, ni en la vida de los que no aman, te digo lo que no me oirás nunca [...]  
(UNC, p. 30).

Es un personaje impedido porque nunca sabrá del narrador que aquí le interpela. Ambos tipos de personajes, los potenciales y los impedidos, ejemplifican una peculiaridad de las novelas de Macedonio: la del personaje que figura en la novela (por ser mencionado), pero que no juega un papel.

Entre las variaciones a la obra literaria tradicional que Macedonio pone en práctica en Una novela que comienza, la que más

atañe a su teoría novelística es el tratamiento de los personajes. La creación de personajes exteriores al texto --como son los personajes "impedidos" y "potenciales", según los he llamado aquí-- hace que el relato en cierto sentido se pueda considerar un texto abierto. Como he querido demostrar, los narradores no son simples portadores de información, hablando en nombre del autor, sino que cada uno de ellos toma un papel en el relato y adopta una actitud frente a la trama y su desenlace.

El análisis que he realizado de los personajes de Una novela que comienza sirve de punto de partida para el estudio mucho más complejo de los personajes de Museo. Más complejo, en parte por la mayor extensión de éste (Museo consta de doscientas sesenta y seis páginas y Una novela que comienza de sólo veintitrés, según las ediciones que utilizo), pero más complejo principalmente por el desarrollo más abarcador y penetrante de los personajes en Museo. Mi objetivo en esta parte del estudio es llegar a una categorización de los personajes de Museo a través de una investigación minuciosa de su funcionamiento y de sus características (73). En la última parte del capítulo, pondré atención especial en el papel del lector como personaje de la novela.

Comenzaré con una breve descripción de cada uno de los

---

73. Noé Jitrik realiza una categorización parcial de los personajes de Museo en el apéndice de su libro El fuego de la especie (Jitrik 1971, p. 183). Su estudio, que no pretende ser exhaustivo, básicamente consiste en una enumeración de algunas de las modificaciones que Macedonio hace a los personajes.

personajes principales. El espacio de la novela, es decir, el lugar en que "ocurre" toda la acción, es una estancia en las afueras de Buenos Aires. Esta se llama "La Novela". Según nos dice el narrador, siguiendo la metáfora obvia de la novela como género literario y "La novela" como casa familiar, son en total cinco los "seres del hogar filial, unidos bajo aquel techo"(74): Quizagenio, Dulce-Persona, Eterna, Deunamor y Simple. Además de estos personajes incluyo también al Presidente, ya que "habita" en "La Novela" con los demás. El Presidente es central en el relato puesto que es él quien frecuentemente promueve la acción. Como se explica en el prólogo "A las puertas de la novela":

La esencia de este relato consiste, pues, lector, en que inciándose con un gran esfuerzo, para probarse en la vocación de la alegría, y partiendo su movimiento del perenne descontento del Presidente que no se siente satisfecho con la vida de amistad en la Estancia, pugna por entrar en la acción, y alcanzada plenamente cae en la desilusión de la acción y en el afán de ser feliz por el amor, habiendo antes de formar su grupo de amistad en la Estancia tenido desdén por la Amistad, Acción y Amor y única vocación por la meditación del Misterio (pp. 77-78).

El "grupo de amistad" consiste en los cinco personajes mencionados anteriormente. A lo largo de la novela, el Presidente vacila entre esa actitud de desdén y una de confianza y fe en las posibilidades de la amistad, de la acción y del amor. En la gran mayoría de los casos, lo que pasa o lo que no pasa en "La Novela"

---

74. Museo, p. 175. En lo que resta del presente capítulo y en el capítulo que sigue pongo las referencias a páginas específicas de Museo en la parte central del trabajo, no en notas de pie de página. No repetiré el título de la obra. Si no hay ninguna indicación al contrario, todas las frases citadas son de la edición de 1967.

depende del estado de ánimo del Presidente en ese momento de la narración.

A veces el Presidente asume un papel aún más importante al funcionar como narrador del relato. En uno de los prólogos, una voz (¿de autor?) informa que "el gran personaje Presidente impone a esta novela una redacción y disposición deshilvanada"(p. 78); y al entrevistar a todos los personajes al comienzo de la novela, es el Presidente quien le da a cada uno su "encargo de personaje"(pp. 141-142). En un sentido, entonces, quizás sería más preciso decir que el Presidente funciona más como autor que narrador (75). El Presidente es un "autor de papel" y se mueve como tal en el mundo ficticio de "La Novela". El juego de los dos planos es obvio. Sin embargo, no se puede decir que Macedonio no haya querido confundir a veces al lector en cuanto a estos dos planos. En el prólogo "El Presidente y la muerte", la voz de un narrador omnisciente advierte que "en esta novela [...] el autor a veces es y a veces no es el Presidente"(p. 128) y en el capítulo XI este enredo es tan extremo que incluso el autor-narrador llega a confundirse con el Presidente al sentirse aquél personaje:

Y aun pavor sentí ha poco escribiéndola [la novela]: por eso tuve que decir fuertemente "No soy el Presidente". Atosigamiento, vahído espantable: por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí (p. 213).

---

75. Como ya señalé (cf. supra, p. 41, la nota 62), el autor de carne y hueso (Macedonio Fernández) no debe confundirse con este autor-personaje.

En el capítulo X, un personaje secundario, "el metafísico", asegura al lector de que "es mucha enredada fantasmagoría [esto] de personajes, lector, autor. Y no es que finjan enredarse; no saben qué son"(p. 209). Esta admisión franca podría indicar que ni el mismo Macedonio Fernández lograba desenmarañarse de esta pluralidad de relaciones (76).

Definitivamente existe, para el lector que conozca los otros textos de Macedonio --particularmente No toda es vigilia la de los ojos abiertos, Papeles de Recienvenido y Teorías-- , la posibilidad de ver en la figura del Presidente una representación del propio Macedonio Fernández, por la gran conformidad entre las ideas metafísicas, experiencias de vida y demás características del Presidente y las del autor. El Presidente no cree en la muerte de los que aman (pp. 127 y 130); es admirador de la pintura (p. 164); es extravagante (p. 165); no ha encontrado la felicidad (pp. 146 y 256); y el Presidente busca la dicha y su razón de ser en la Eterna, símbolo del amor perfecto, del "todoamor"(p. 156). El Presidente ha pasado aproximadamente dos años en la estancia "La Novela"(p. 150), lo cual corresponde al período que Macedonio dedicó a la elaboración de Museo. El aspecto autobiográfico del texto salta a la vista en la siguiente cita:

--El autor: En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora. Si me equivoco seré un finalista, pero habré tenido por error una exaltada alucinación que puedo llamar venturosa. Me apena el

---

76. Tal vez sería válido afirmar que el Presidente funciona como el alter ego del autor, de la misma manera que en Rayuela Morelli representa el alter ego de Cortázar.

Presidente; quisiera la vida para él y que tuviera todo un amor. Mas no lo veo en buen camino; lo consume la inteligencia, vacila entre la pasión y el misterio del ser (p. 213).

No pretendo examinar detalladamente la similitud entre las ideas artísticas del personaje ficticio designado "Presidente" y las de Macedonio, aunque sí me interesa constatar esta posible identificación; aparte de todo lo dicho anteriormente, es de notar que en alguna ocasión Macedonio aspiró a Presidente de la República Argentina. Este dato puede explicar el nombre que Macedonio escogió para este personaje. Otro juego doble: autor-personaje frustrado/candidato a presidente frustrado.

Aparte de referirme al autor de carne y hueso y al protagonista el Presidente, me interesa destacar también en Museo la presencia de otro "autor". Se distingue de aquél porque figura en el relato como personaje (y por lo tanto, como ser ficticio) y de éste porque este nuevo autor "a veces es y a veces no es el Presidente"(p. 128). En el capítulo X este autor, todopoderoso, hace que los otros personajes desaparezcan del relato al mandar: "No te escribo más...¡Cesa!"(p. 209). En el capítulo VII esta voz de autor se queja de la insubordinación de sus personajes: "¿Qué les pica a estos personajes mfos que hace rato busco y los encuentro en diálogo dándose un aparte en sus funciones?"(p. 186). También comenta la mala redacción del Presidente:

He aquí una carta que ningún gran autor de gran novela, parecida a ésta, habría redactado tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensiblera, tenemos que decirlo. El Presidente, muy desocupado por lo visto, nunca se vio tan mal redactado"(p. 178).

El significado de la presencia de un autor-personaje aparte

del Presidente se encuentra en relación con el problema que tanto le preocupaba a Macedonio: el de la verosimilitud. El enredo llega a veces a ser genial y humorístico. En el capítulo VII (que lleva el título de "La Vida quiere entrarse a la novela") uno de los autores (¿el Presidente? ¿una voz representativa de Macedonio?) exclama: "¡Qué escalofrío!" (p. 187). Una nota al pie de la página explica esta exclamación:

El autor parece asustarse y creer tener el ser de personaje, atrapado y vencido por su propio invento. ¿Se recobrará alguna vez? ¡Si quedara apresado para siempre! Es la décima vez que le acontece: por dos años todos los días ha tenido poco o mucho pensamiento de estos personajes, y a veces ha conocido el sudor y suspensión [sic.] de ser él nada más que personaje. ¿Tiene más realidad que ellos? ¿Qué es tener realidad? (Id.).

La figura del Presidente está fuertemente vinculada a la de la Eterna. En cuanto a la apariencia física, sabemos que es hermosa, de ojos y cabello negros y pálida frente, y que tiene el peinado de trenzas (p. 103). En cuanto a la edad, tiene treinta y nueve años (Id.). Pero estos datos carecen de importancia en comparación con otras características: tiene el poder de cambiar el pasado (p. 146) y, para el Presidente, Eterna representa la Perfección --un ideal del amor y de la amada (p. 247). Aunque los demás personajes ignoran su presencia (p. 140) --la conocen solamente como "una viajera de traje negro"(p. 160)(77)-- la novela y "La Novela" le están dedicadas a ella. Su desdicha es que se cree mortal (p. 128) y su única imperfección, tal como nos la explica el narrador en tono irónico, es que "no puede

---

77. Se podría conjeturar que Eterna es símbolo de la muerte.

liberarse de su declive maternal"(p. 156). Nunca se realiza el amor entre Eterna y el Presidente; sin embargo, sin la esperanza de lograr su amor, el Presidente no tendría razón para seguir viviendo. Más que personaje, la Eterna es una presencia en la novela, una fuerza motivadora de la historia.

Aparte de la Eterna, el único habitante femenino de la estancia "La Novela" es Dulce-Persona. Su nombre --que le fue dado por los demás personajes (p. 151)-- ya dice algo de su carácter; además, Dulce-Persona es inocente, dócil, de cabellos rubios (p. 145); de diecinueve años (p. 103); tierna (p. 130); tiene los ojos azules (p. 173); y sabe tocar el piano y cantar (p. 165). Su pudor se pone de manifiesto en una escena extraña: por ella hay una interrupción en la narración para que se vista, para que el lector no la vea (ya que el leer es el "modo de mirar" del lector, según dice el narrador [p. 50]). La "desdichada niña Dulce-Persona"(p. 146) se torna feliz por la "dicha de pertenecer a la camaradería de <<La Novela>>"(p. 168); es decir, que ha aprendido a ser feliz gracias a su existencia en "La Novela". Es, ante todo, amiga íntima de Quizagenio (la mayoría de los diálogos del texto ocurren entre estos dos): a veces se sienten enamorados y a veces no. En el capítulo III, los dos ensayan un papel de autor al querer cambiar la trama de la novela y al formular otra (pp. 162-163).

En cuanto al papel del personaje Quizagenio, sabemos que además de funcionar a veces como autor al inventar cuentos y nuevos argumentos para la novela (pp. 162 y 248), "cocinaba regularmente para todos"(p. 151). Mencioné en el párrafo anterior la

relación de amor-amistad que Quizagenio tiene con Dulce-Persona; también se vincula con otro personaje: como tiene grandes habilidades para conquistar a las damas (p. 130), pretende conquistar a Petrona (M, p. 163), una de los personajes de menor importancia. Con respecto a su carácter, Quizagenio es bueno, inteligente y elegante (pp. 165 y 166). Por la modestia del autor, no es genio definitivo, sino sólo "quizagenio", ya que ser genial del todo implicaría "declararse genio el autor"(p. 104). En cuanto a su aspecto físico, el lector no sabe nada:

No se ha dicho aún que Quizagenio verdaderamente tenía ciertos rasgos de fisonomía, los ojos..., la nariz..., pero, caramba, esto va siendo mucho trabajo (p. 158).

Finalmente, es interesante notar que Quizagenio sólo entra en diálogo con un solo personaje, Dulce-Persona (p. 107).

Un personaje más del grupo de los "cinco seres del hogar filial", es Deunamor, El No-Existente Caballero. Es el único "no-existente" personaje, funciona "por contraste como vitalizador de los demás"(p. 20) y representa "la cesura de la identidad"(p. 35). El aspecto irónico de esta caracterización salta a la vista: en rigor de verdad, todos los personajes, no sólo Deunamor, son inexistentes en cuanto seres ficticios. Como se nos explica en el prólogo dedicado a Deunamor:

La novela no tiene a Deunamor por su personaje, sino por el cuerpo insensible pero autómatas coordinado de un personaje. No nos jactamos de una novedad que efectivamente sería muy grande, de introducir en la novela un personaje autómatas (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda), porque Deunamor no es un autómatas de nacimiento; tuvo, y puede volver a, la conciencia (p. 61).

A Deunamor le gusta soñar, porque mientras sueña existe, o por lo menos, sueña que existe (p. 226). Es curiosa la "inexistencia" de Deunamor; ¿en qué sentido puede existir menos que cualquier otro personaje de novela? La respuesta se encuentra, tal vez, en la filosofía metafísica de Macedonio o bien, en el juego de los diferentes planos de la verosimilitud en la novela.

El último personaje de este grupo de cinco es Simple. Su nombre le queda bien, ya que una de las pocas cosas que sabemos de él es que es "fácil para la felicidad" (p. 168). En cuanto a su papel en la novela, tiene el encargo de "encontrar el lector de novelas que todavía quede y que se atufa cuando el novelista consiente en que se dude de su veracidad o admite que algo de lo narrado puede no ser posible" (p. 142). En un juego con la palabra "tiempo" el narrador se refiere a otra función que desempeña Simple: "Además del tiempo de la novela, hay el buen o mal tiempo que era proveído por los cambios de humor de Simple" (p. 169). Aunque está incluido en la lista de los cinco personajes de la estancia "La Novela", la importancia de Simple es mínima. Aparece sólo cinco veces en toda la novela y no entra nunca en acción. Representa la noción del personaje que figura en la novela, pero que no juega un papel.

Aparte de los cinco personajes que viven en la estancia "La Novela" bajo de la dirección del Presidente, hay varios personajes que aparecen una o varias veces pero que no son centrales a Museo. De éstos sólo tres son de mayor interés:

--William James, que aparece sólo en el "Nuevo prólogo a mi persona de autor" y que de hecho no figura en la novela (78) a

pesar de lo que aquí se afirma: "Varias son las personas trabajadas, es decir, tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James, Deunamor y el Autor"(p. 35);

--Ella (el personaje femenino mencionado en la cita anterior), a quien se refiere pocas veces y que podría ser una representación de la esposa fallecida de Macedonio;

--Juan Pasamontes, personaje estereotipado, que viene figurando en la novela "desde hace dos o tres mil años, desde las literaturas griega y romana"(p. 57). Representa el prototipo del protagonista que sirve para dar ímpetu a la acción:

Siempre se ha reconocido que este protagonista, en la posición invariable que lo hace interesante hasta afligir: Juan Pasamontes aventurándose por incentivos de amor en una montaña con los precipicios oportunos para montañas de novelas, ha caído unos metros en algunos de éstos, lo que es desdicha siempre y más cuando en esos momentos la narrativa tenía que comenzar inaplazable; prueba de ello es que empieza describiendo este accidente que sirve en la novela para principiarla y en la vida de Pasamontes para suspenderla, en el lector para mantenerlo suspenso de preocupación y en el relato para marchar (Id.).

El autor se sirve de Pasamontes, pues, únicamente para "atrapar" al lector. Lo presenta al comienzo para interesar al lector, lo deja y al final lo retoma para devolverlo a la historia literaria. Al llamar la atención a esta "trampa de autor", el autor de Museo nulifica la eficacia de este procedimiento novelesco.

Además de los personajes que sí están presentes en Museo, en

- 
78. La referencia a William James sugiere, claro está, la cuestión de las "influencias". Macedonio lefa a James y en este sentido limitado James necesariamente figuraba, aunque indirectamente, en cada obra macedoniana.

algunos de los prólogos se discute el elenco de los personajes desechados. De esta manera, el lector se siente partícipe o por lo menos observador del proceso de la creación de la novela. Se puede decir que algunos de los personajes de estas categorías, por estar más desarrollados y mejor descritos, son incluso más importantes que los que sí figuran. Algunos de los personajes que no figuran en "La Novela", pero a los cuales sí se hace mención en los prólogos son:

--Federico, El Chico del largo palo, el "futuro personaje sin espacio"(p. 80);

--Hgfh, que no existe ni en la vida ni en el libro (p. 73);

--el Viajero, el "personaje faltador"(p. 87) que "huele a cuero de valija"(p. 109). Como dice el narrador: "Así le hemos dado el rol de irse siempre en el libro, a un personaje que por quedarse se quedaría sin nada"(p. 32). El Viajero siempre aparece al final de capítulo y su función es extinguir la sensación en el lector de que lo que está leyendo es real. Esto se nota particularmente cuando al final del capítulo I el Viajero dice:

Yo soy el único que cree que esto sucede. ¿Por qué otros no creerán que yo viajo? ¿Y por qué estaré encargado yo de destrozando el momento de alucinación en que el lector cree que lo narrado acontece?(p. 147).

--Nicolaso Moreno, la cocinera que quería permiso para salirse de vez en cuando de la novela "para atender botones y tapas de cacerola que no se derramaran y fondos de arroz con leche que no se quemaran"(p. 51). Aunque no participa como personaje de "La Novela", se cuenta su historia en el prólogo "Ésta

es la novela que principió perdiendo su <<personaje cocinero>> Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos"(p. 99);

--Todos los demás que tocaban en la puerta del autor porque querían figurar en la novela pero que no fueron admitidos (p. 89).

Al incluir una consideración de los personajes "desechados", Macedonio logra un cambio efectivo en la posición (figurativa) del lector. Lejos de situarse pasivamente como espectador frente a lo que ocurre en el mundo ficticio de la novela, el lector de Museo parece estar al lado del autor en el sentido de que presencia la selección de personajes. De esta manera el lector participa más directamente en el proceso de creación de la novela.

También son de interés los personajes "transmigrantes". Antes del comienzo de la acción, en el prólogo "Un personaje, antes de estrenarse", se entrevistan el autor y uno de sus personajes:

- Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.
- Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.
- Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...
- Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y a la que se llamó Rebeca en Ivanhoe, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.
- Pero fíjese que su novela no sea con "cierre hermético" sino con salida a otra, porque soy personaje de trasmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores (p. 63).

Obviamente están en juego aquí la idea del personaje estereotipado o "tipo" que es un lugar común en la tradición de la literatura universal y la idea de la "intertextualidad". Al hacer que su personaje dialogue con el autor acerca de sus

papeles pasados y futuros, Macedonio también hace que este personaje inverosímil parezca pasar a la vida real.

Del mismo modo que ocurre en Una novela que comienza, el lector resulta ser uno de los protagonistas de Museo. Desde el comienzo del texto es obvio que se busca la participación del lector. En el prólogo "Andando", se refiere a Museo como una "novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos de lectores, este lector mío"(p. 18). Si el lector es "leído", es que funciona como personaje. En este sentido Museo es, en las palabras de Macedonio, una "biografía del lector"(p. 29).

En varias ocasiones el autor provee al lector de lo que se podrían considerar acotaciones escénicas; es decir, de instrucciones, ajenas a la narración principal, que determinan de alguna manera las acciones o las reacciones del lector. La gran mayoría de las veces estas acotaciones se dan en notas a pie de página. Un ejemplo se encuentra en una nota de la página 59: "El lector cuchichea con Hogdson y el autor percibe que ambos anotan acotaciones marginales". Es como si el lector y Hogdson entraran en debate con el autor, ya que el asunto que se trata en esta parte del texto es la concepción del automatismo psicológico de Hogdson. Otro ejemplo se da en el prólogo "Carta genial que yo quisiera que uno de mis personajes, el Presidente, escribiera a Ricardo Nardal". Como una reacción a la idea de una "carta

genial", en otra nota al pie de la página el autor anuncia un "agolpamiento de lectores a la expectativa"(p. 117).

Pero hay maneras mucho más directas de lograr la participación del lector. Este lector-personaje entra en diálogo con los demás personajes. Transcribo a continuación parte de un diálogo del capítulo V:

--Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas, pues que tienes tanto valor para quedarte real o creerte real,...tú, lector, deseas para cuanta figura humana los mejores sucesos y tiemblos de sus posibles dolores. Por eso ansías que cada uno resuelva esta noche sus problemas y mañana amanezca con su mente tan fácil como su corazón.

--Lector: Es cierto. ¡Oh si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje!

--Autor: No debo decirle al lector: "Éntrese a mi novela", sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos. El primer lector que se desterró de sí mismo y cayó al aire delgado de mi novela (esto ocurrió en la lectura de la página 14) era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas, trabajando fuertemente su pensamiento en seguirme e identificarse. Lefa fumando y a veces caía a mis páginas la ceniza calentada que me inquietaba: en cierto momento cayó él, tibio también, aliviado, en lánguido olvidar. Quería mucho a una señorita de molesta coquetería y vaivenes, pero cariñosa. Estaba cansado.

--Lector: ¿No soy yo?

--Autor: Tal vez. Siento pasos leves y una traviesa sombra en esta página. También tú estás, Bienvenido.

--Simple: Habilitaremos en "La Novela" un pabellón de lectores ganados a su encantamiento.

--Nuevo lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya?

--Quizagenio: ¿De veras, lector eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla a la representación que de ti tiene y te sabe como se sabe a un personaje?

--Lector: Nada me interesa quién sea; me basta este delicioso mareo que me entra en los ámbitos sutiles de la novela (pp. 181-182).

Quizás no sea necesario señalar lo obvio: que un autor de novela no tiene la posibilidad de determinar ni las palabras ni los pensamientos del lector de sus páginas. Sin embargo, por alguna razón, el que dialoga aquí lleva el nombre de "lector". Y es en este sentido como es válido hablar de un lector-personaje (para distinguirlo del lector de carne y hueso). Al hacer personaje al lector, Macedonio demuestra más un deseo que una posibilidad realizable. Más específicamente: el proyecto de hacer que el lector real tome un papel activo en el proceso de creación de la novela probablemente sea irrealizable. No obstante, es una de las metas del texto macedoniano.

Aparte de entrar en los diálogos, el lector participa en la novela al dar sus opiniones sobre el progreso de la acción. En una ocasión, el lector acepta la importancia de una digresión (p. 189); en otra, pierde la paciencia por la manera como la novela progresa e insiste en saber antes de seguir leyendo lo que pasará más adelante (p. 208). Incluso en un caso el narrador solicita la opinión del lector: "¿Qué contestarías a esto, lector?" (p. 230).

El problema del lector-personaje y de la participación del lector de carne y hueso en una obra de ficción remite nuevamente al manejo peculiar de la verosimilitud en Museo. Como lectores, Macedonio quiere que dudemos de nuestra propia existencia al sentirnos personajes. El objetivo es borrar la frontera entre el mundo real y el mundo ficticio. Como ejemplo, cito un diálogo del capítulo XI:

--El lector: [...] En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida?

--El autor: Pélizcate, pues necesitas sacar de ti el sonido del timbre de realidad, de ser (p. 212).

Y en el capítulo X el autor hace que el lector desaparezca momentáneamente del relato para que el propio lector no pierda vida (p. 208). El juego de los planos de lo real y de lo ficticio llega al absurdo y adquiere sentido de humorismo cuando, al referirse a los personajes que están ansiando tener vida, el lector se desespera diciendo: "¡Qué trastorno, dónde los leeré si salen a la vida! Que dejen su dirección" (Id.).

Como he señalado anteriormente, es obvio que el lector real no puede existir como tal dentro de un texto literario. Al hablar del lector que figura en el texto, habría que referirse, entonces, al lector como personaje y, por lo tanto, como ser ficticio. De la misma manera que ocurre en Una novela que comienza, en el caso de Museo es válido afirmar que en lugar de un solo lector-personaje, se dan muchos. Se puede constatar su presencia según sus características contrastantes. Mi propósito en el presente capítulo es formular una categorización de los lectores-personajes de Museo; es decir, de apuntar la posibilidad de distinguir a varios lectores que funcionan como personajes, de acuerdo con sus diferentes características.

En Museo se refiere repetidas veces a dos tipos de lectores específicos: al lector corrido, que lee de una manera continua y siguiendo el orden de las páginas, y al lector salteado, que lee con interrupciones para atenderse a las demás actividades de su vida "real" y que también, al leer, salta al azar de una parte del libro a otra sin preocuparse por el orden en que están

presentados los prólogos y capítulos. A través de los prólogos "Al lector salteado"(p. 129) e "Imprecación para el lector seguido"(p. 130) se sabe que para Macedonio el lector ideal es el salteado y, de hecho, en el capítulo XI se regaña al lector por haber procedido como lector seguido:

--El lector: Yo digo que no entiendo.

--El autor: Pero, lector, usted no ha leído bien salteado, entonces. Ha caído usted en el vicio de la lectura seguida. Mi novela no es novelón. Lo irreprochable, lo impecable no es su género; no hay receta para su naturaleza de obra de arte. Discúlpese a esta novela de un principiante de novelar.

--El lector: Ah (p. 212).

La dicotomía lector seguido/lector salteado hace pensar en la cuestión de la continuidad en la obra literaria. La novela realista se sirve de la continuidad en la narración para lograr la creación de un mundo ficticio coherente que se acerca a una representación fiel de la realidad. ¿Pero no es acaso más "real" o verdadero un mundo literario que incluye lapsos, digresiones, e incongruencias? Retomaré esta idea más adelante al examinar con mayor detenimiento el aspecto fragmentario de la novela macedoniano.

Además del desprecio que se manifiesta hacia el lector seguido, en Museo se desdeña al "lector de desenlaces"(p. 77). En el capítulo XVII el lector se queja por la falta de intriga y de acción y se impacienta por saber cómo terminará la novela. De la misma manera que no debe importarle al lector el final de la novela, la trama misma debe carecer de interés. Por medio de un diálogo se revela en este capítulo un concepto fundamental de la teoría de Belarte de Macedonio: que el desarrollo de una his-

toría es ajena a una "buena" obra de arte. El lector que busca una "novela rosa"(p. 253) no pertenece a ésta, la "Primera novela buena".

En adición a los tipos de lectores ya mencionados, se puede distinguir también la existencia de un lector-autor, puesto que a veces el autor parece dejar su pluma para que el lector se encargue de la elaboración de la novela. Por ejemplo, en una nota a pie de página una voz informa que "los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retfranse a escribir" (p. 228). Por supuesto que es imposible que los lectores escriban o determinen lo que ya está escrito. Una vez más, vemos a través del texto, un proyecto o deseo de Macedonio --el del lector-autor-- que no puede realizarse.

La expresión última de esta gran responsabilidad que se hace recaer en el lector es la página en blanco. En el último prólogo (pp. 132-133) que aparece antes del comienzo del primer capítulo, se discute el fenómeno de las páginas blancas y se hace patente en qué sentido se puede considerar Museo obra abierta: Macedonio invita al lector no sólo a recomponer, a reelaborar lo que ya está escrito, sino también a crear algo nuevo, propio.

Aparte de las referencias a un "lector" singular --que, como se ha visto, varía según el caso-- en Museo abundan las menciones de un lector plural (o bien, de lectores o de un grupo de lectores). Al final del capítulo XVII los "demás lectores"(p. 252) entran en diálogo y, en el prólogo "Gufa a los prólogos", el autor cuenta cómo otro personaje potencial, el Ministro, se sentía menospreciado, ya que "el público era personaje de la

novela y el Ministro no"(p. 75).

Para completar esta lista ya quizás un poco vertiginosa, hace falta incluir los tipos de lectores nombrados en el prólogo "Al lector de vidriera"(p. 83). El que pasa por un quiosco o por la vidriera de una librería y lee sólo el título de una de las obras de Macedonio se caracterizaría como un "lector de tapa", "lector de puerta", "lector mínimo", o "lector no-conseguido". El "lector alcanzado" es el que, al pasar la tapa, sigue leyendo. Macedonio se enorgullece de ser el primer autor que los tiene en cuenta a todos (Id.). Su propósito es hacernos cuestionar la definición que se tiene comúnmente de "lector" y de "novela". Un lector que ha leído sólo el título es, en cierto sentido, conocedor de la obra, sobre todo si se considera que el texto (y el proceso escritural) comienzan con el título.

A manera de resumen, sintetizo a continuación esta categorización de los personajes que presenta Macedonio en Museo, según algunas de sus funciones: el personaje que reflexiona sobre el autor (p. 231); el personaje que con respecto a la historia sabe tanto como el autor (p. 17); el personaje que actúa como lector de otra novela (pp. 210, 250 y 265); el personaje que se preocupa por las reacciones y sentimientos del lector (pp. 162 y 167); el personaje que se torna autor (pp. 210 y 250); el personaje de otra novela que llega a figurar en ésta (pp. 63, 77 y 214); el personaje de otra novela que no juega un papel en ésta, pero que es mencionado como parte del proyecto de una novela futura (p. 221); el personaje que quiere saber lo que pasará o

con quién tendrá que actuar antes de aceptar participar en la novela (p. 63); el personaje "por ausencia" (p. 125); el personaje que no está de acuerdo con diferentes aspectos de la novela que ha creado el autor (p. 72); el personaje que no existe (p. 198); el personaje que figura, pero que no juega un papel (pp. 142 y 257).

Finalmente, en esta enumeración de los personajes extraordinarios de Museo, habría que incluir la novela misma como personaje. Esta propuesta, que inicialmente puede parecer absurda, tiene su razón de ser, ya que este "personaje" algo inesperado dialoga en Museo: "Yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir"(p. 53). Esta cita --que hace recordar "Las ruinas circulares" y otros cuentos de Borges-- sirve para subrayar una vez más el carácter ficticio del texto novelesco, producto de la imaginación de su autor todopoderoso.

Sin excepción, todos los personajes de Museo son personajes sugeridos (o propuestos), pero no realizados. Como se ha visto, en Museo se presentan a los personajes a través de los prólogos y del texto que los sigue. Sabemos de la existencia de personajes gracias a afirmaciones del narrador, de otro personaje, o bien, del personaje mismo. Sin embargo, no los conocemos: después de haber leído todo el texto, el lector de Museo se queda con la sensación de que no ha llegado a tener una idea más o menos definida de ninguno de estos seres de papel. Al cerrar el libro,

es muy poco lo que se puede decir de cada uno, aún de los que han jugado un papel de importancia relativamente mayor. No queda una impresión duradera ni definida de ninguno.

El problema es, en el fondo, muy sencillo: Es que no se logra la caracterización de ningún personaje. A Macedonio no le interesa desarrollar los personajes; no quiere que parezcan existir en sí. Macedonio los enumera o, en el mejor de los casos, los presenta de forma esquemática para destacar el hecho de que sólo forman parte de un discurso. No desempeñan ninguna de las funciones que comúnmente realiza un personaje de novela --expresar ciertas características psicológicas, promover la acción, etc.--, aunque sí frecuentemente el personaje de Museo actúa como portavoz del autor.

¿Cómo son los personajes ideales que Macedonio quisiera crear? No serían "personas físicas sino conciencias operando causalmente entre sí"(p. 219); carecerían de "cuerpo físico, de órganos de sentido, de cosmos"(p. 220). Estas frases explican a un nivel la falta de descripciones relevantes al aspecto físico de cada personaje, pero básicamente el hecho de que no se haya desarrollado ningún personaje, de que no se haya logrado ninguna caracterización coherente, remite al desdén que Macedonio mostró hacia la escuela realista. Constantemente se apunta, a lo largo de Museo, al carácter ficticio de los personajes. Como se explica en el prólogo "Andando":

Nadie muere (en la novela) --aunque ella es mortal-- pues ha comprendido que, gente de fantasía los personajes, parece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación [...] (Tampoco) nadie vivo se ha entrado a la narrativa, pues personajes con fisiología son de estética realista y nuestra estética es la

inventiva (p. 17).

Si esto no fuera suficiente prueba del rechazo de Macedonio al intento de muchos escritores por crear un mundo verosímil en sus novelas, el prólogo "Novela de los personajes" lo pone aún más de manifiesto:

Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir. Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales; abomino de todo realismo (p. 42).

Es decir que la falta de coherencia en las caracterizaciones es deliberada. Esto se especifica en el prólogo "Dos personajes desechados":

Así que esta novela se parece más a la vida que la "novela mala" o realista, es decir la novela correcta. La congruencia (identidad) de los caracteres hace encantadores a los novelistas de la novela mala o correcta: esta congruencia nunca se mostró en una novela y no la hay en la vida; son poco realistas en esto los escritores realistas; ni siquiera saben decir qué es congruencia (p. 87).

En su peculiar manera de caracterizar (o mejor dicho, de no caracterizar) a sus personajes, Macedonio hace que su lector esté consciente siempre de que está leyendo una ficción.

El personaje de Museo es un extremo del "personaje chato o plano" (flat character según la clasificación del novelista inglés E.M. Forster [79]). Está construido en torno a una sola idea: la del proyecto del texto que se está produciendo, que

---

79. Edward Forster, Aspectos de la novela, México: Universidad Veracruzana, 1961. [1ra ed. en inglés, 1927.]

está consciente del proceso de su propia producción. Como escribió Alicia Borinsky, "Macedonio Fernández hace personajes cuyo único conflicto es su ser literario"(80).

Aceptemos por el momento que el tema u objeto de Museo sea el texto que vuelve sobre sí, que pone en evidencia el proceso de su creación. Sería válido afirmar, entonces, que un elemento básico de este tipo de texto es el lector, puesto que es él quien aprecia o presencia este proceso. Es en este sentido (figurativo, por cierto) como se puede entender al lector como personaje de la novela. A pesar de la importancia del Presidente (visto como el alter ego del autor), mi hipótesis es que el lector resulta a fin de cuentas la figura principal del proyecto macedoniano. En relación con su teoría de la Belarte, Macedonio expresó este concepto de la siguiente manera:

Emocionado por mi raro hallazgo: el descubrimiento de que el "Personaje" dramático o novelístico, o el autor que es personaje [...] sólo es [...] elemento de arte si se le usa con la única función de hacer "personaje" al Lector. El "personaje" es toda la Literatura, y esta Literatura es probablemente la única Belarte (Epistolario, p. 13).

En esta cita se destaca el deseo macedoniano de hacer que la frontera entre lo real y lo ficticio se desvanezca (81). Son evidentes en este contexto los cruces entre las funciones de

---

80. Borinsky 1971, p. 30.

81. Barrenechea describió este aspecto del texto macedoniano en La literatura fantástica en Argentina (1957) de la siguiente manera: "El universo se desintegra, la llamada realidad se convierte en una fantasmagoría, en un vacío, en una sombra o en una ficción literaria, y al fin acabamos dudando de nosotros mismos al dudar de todo lo que nos rodea. Junto a

autor-lector-personaje. Quizás Macedonio usaba los términos "autor", "lector" y "personaje" con demasiada soltura. De todas maneras, estas palabras subrayan dos ideas principales: la gran importancia que Macedonio concedía al personaje como elemento de la novela y la importancia del lector como protagonista o por lo menos como participe en la novela.

Implícita en todas estas últimas consideraciones está una teoría de la lectura. En la novela de Macedonio, los enigmas que se plantean están dirigidos no a los personajes 'intra-textuales' sino al lector. De hecho, la lectura de Museo no resulta nada fácil; Macedonio diría que "ahora no se trata de leer amenamente una novela"(p. 211). Al afirmar que al futuro literato posiblemente "no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector"(p. 46), Macedonio está aludiendo a una idea parecida a la de reader competence, para usar la terminología de Jonathan Culler (82). Los escritos de Macedonio parecen tener como meta la realización de una utopía de reader competence.

En su libro Sociología de la literatura (83), Robert Escarpit señala que en algunos idiomas hay dos palabras para "leer"; una, que se usa para referirse a la lectura fácil, divertida, que no exige gran esfuerzo ni trabajo; y otra que se usa para

---

este hecho fundamental aparece otro no menos importante: la introducción del plano literario dentro del ámbito que el relato presenta como real; los cruces de lector, autor, obra, vida y crítica literaria; el borrar los límites entre la vida y la ficción artística"(p. xiv).

82. Jonathan Culler, Structuralist poetics, London: Routledge, 1975, pp. 113-130.

83. Robert Escarpit, Sociología de la literatura, Barcelona: Edima, 1968. [1ra ed. en francés, 1965.]

referirse a las lecturas "motivadas", las cuales implican la participación del lector. En un texto que exige este segundo tipo de lectura, no es el autor quien da un sentido único al texto, sino el lector quien debe encargarse de proporcionar al texto un sentido. Este tipo de texto se presenta más como una tarea estimulante que como una lectura divertida. La noción del "lector-leído", a la que me he referido antes, lleva a la conclusión de que en los textos macedonianos leer es sinónimo de participar, de intervenir, y en cierto sentido, de ayudar para que se realice el proyecto de la escritura. Como escribió Robbe-Grillet:

Lejos de ignorarle [al lector], el autor proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa, consciente, creadora. Lo que le pide, no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que participe por el contrario en una creación, que invente a su vez la obra --y el mundo-- y que aprenda así a inventar su propia vida (84).

Al hacerlo parte de la escritura, Macedonio procura "irrealizar" al lector, "testigo al fin ya que se vale del lenguaje"(85). El texto de Macedonio, en tanto reflexión sobre sí mismo, propone una nueva relación de lectura-escritura. Al reflexionar sobre el papel del lector en la novela, Wolfgang Kayser afirmó lo siguiente: "El lector es una criatura ficticia, un papel en el cual podemos entrar para mirarnos a nosotros mismos"(86). Al incorporar al lector al texto, Macedonio de

---

84. Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva, Barcelona: Seix Barral, 1964, p. 174. [1ra ed. en francés, 1963.]

85. García 1968, p. 127.

alguna manera lo libera del mundo real al mismo tiempo que la obra se "humaniza". Digo que se humaniza en el sentido de que realmente se quiere tomar en cuenta al lector como parte esencial del proceso de creación de la novela, disminuyendo al propio tiempo la posición omnipotente y dogmática del autor. Queda por ver si realmente se logra este objetivo en Museo. Trataré esta cuestión en el siguiente capítulo al examinar el concepto de obra abierta en relación con la novelística de Macedonio.

Un aspecto básico de Museo es que el significado del texto no se revela fácilmente y por lo tanto no se agota. El lector reconstituye la obra con su participación activa y constante, y la lectura viene siendo un proyecto continuo. Aun después de "terminado", el libro sigue siendo problemático y en ningún sentido se acaba ni se consume. El único factor limitante es el lector; su papel debe ser de ejecutor y también de actor (performer) (87). El proyecto novelístico fracasa sin la participación adecuada de su destinatario y, en última instancia, el valor de Museo depende en gran parte de él.

---

86. Wolfgang Kayser, "¿Quién relata la novela?", Eco, 27(1973), pp. 242-262; la cita, p. 249.

87. Utilizo aquí la terminología manejada por Jerome Klinkowitz en su libro Literary disruptions: The making of a post-contemporary american fiction, Urbana: University of Illinois, 1975, p. 62.

### CAPÍTULO III

#### MUSEO, TEATRO PARÓDICO DE LOS ELEMENTOS DE FICCIÓN: EN TORNO AL CONCEPTO DE OBRA ABIERTA

El proyecto novelístico de Macedonio se basa en una negativa total a la escuela realista y a su mecanismo fundamental, la verosimilitud. Museo pretende ser una novela anti-realista que asume a la novela realista como tema central. Este tipo de procedimiento tiene un carácter decididamente paródico. De acuerdo con L. Lemon y M. Reis: "The functions of parody are many, but its usual function is to ridicule an opposing literary group, blasting its aesthetic system and exposing it. The background from which a parody takes off is always another literary work (or a whole group of works)"(88). En el caso de Museo, el grupo de obras literarias que resulta objeto de la parodia es el conjunto de las novelas realistas: cada elemento de Museo --historia, tiempo, espacio, etc.-- está determinado por esta intención paródica. En el capítulo anterior se examinó el peculiar funcionamiento de los personajes. En el presente capítulo pretendo analizar el funcionamiento de otros aspectos de Museo de acuerdo

---

88. Lemon y Reis 1965, p. 94.

con el objetivo, apriorístico en Macedonio, de burlarse de la novela realista.

Como tema paralelo, examinaré el concepto de obra abierta en relación con Museo. Hablar del carácter abierto de un texto es un lugar común en la crítica literaria de las últimas décadas. "Obra abierta" --el término puede resultar impreciso si no oscuro. ¿Qué significa decir que un texto es abierto y de qué sirve caracterizarlo como tal? Acuñada por Umberto Eco (89), la expresión se relacionó en un principio con la teoría de la formatividad (90), según la cual la creación artística es producto no sólo del autor, sino también del destinatario. En este sentido, la obra "se abre" a una diversidad de interpretaciones, con la condición de que éstas no violen los supuestos básicos expresados en ella. A partir de las reflexiones de Eco, ha surgido gran interés en el funcionamiento del receptor como elemento del circuito comunicativo y, más específicamente, en la "actividad cooperativa" del lector.

De acuerdo con una noción de obra abierta, entonces, el autor debe abandonar su posición todopoderosa u omnisciente y esperar que su lector se coloque a su mismo nivel para participar en la creación artística. El proyecto resultante requiere de un lector sofisticado y simpatizante con el intento del autor.

---

89. Umberto Eco, Obra abierta, Barcelona: Seix Barral, 1965. De Eco véase también The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts, Bloomington: Indiana University, 1979. [1ra ed. en italiano, 1962.]

90. Propuesta por Luigi Pareyson en Estética, teoría della formatività, Torino: Edizioni di filosofia, 1954.

En la crítica contemporánea existen varias maneras de aproximarse a la idea de "apertura", las cuales no deben confundirse con el planteamiento de Eco. Por ejemplo, en "L'utopie littéraire" Gérard Genette señaló el hecho de que la lectura de un texto no es un acontecimiento estático sino una actividad que evoluciona:

Chaque livre renaît à chaque lecture, et l'histoire littéraire est au moins autant l'histoire des façons ou des raisons de lire, que celle de manières d'écrire ou des objets d'écriture [...] Ainsi les apparentes redites de la littérature n'indiquent pas seulement une continuité, elle révelent une lente et incessante métamorphose (91).

En este sentido, amplio por cierto, toda obra es abierta y ambigua puesto que la literatura (como toda producción humana) depende en parte de una visión particular de la realidad en un determinado momento histórico.

No es exactamente en este último sentido que Macedonio habla del carácter abierto del texto. Para los propósitos del presente trabajo y también en el proyecto macedoniano, el término "texto abierto" ayuda a esclarecer dos aspectos fundamentales de Museo:

1) El concepto de la novela como una "empresa abierta" (p. 265). El lector participa como co-autor en el sentido de que a él le corresponde completar caracterizaciones, imaginar acciones y proveer finales. Esto explica, en parte, el carácter necesariamente inacabado de la novela.

2) La idea del libro que no encierra su propia realidad ficcional sino que "se abre" para incluir aspectos del mundo extra-

artístico.

En la realización del proyecto novelístico de Macedonio, el rechazo de la novela realista y la idea de obra abierta son dos nociones interdependientes. Como resultado del deseo de romper con la ilusión de realidad que se pretende lograr en la novela realista, en Museo se producen cruces múltiples entre el mundo ficticio y el real. El texto "se abre" en el sentido de que no se limita a ese mundo ficticio. En el presente capítulo mostraré cómo el peculiar manejo de la "inverosimilitud" determina el funcionamiento de otros aspectos de Museo y, como consecuencia, hace que la novela se perciba como "texto abierto". Por otro lado, queda por ver hasta qué punto Macedonio logra efectivamente "abrir" su libro. Es en esta conexión donde se destacan notablemente algunas de las contradicciones entre la teoría y la práctica macedonianas.

Comienzo el análisis con el aspecto quizá más obvio de Museo: el título, o mejor dicho, los títulos. A pesar de la afirmación de Macedonio de que "lo más ridículo e injustificado de una obra de arte es ponerle título (p. 111), en Museo los títulos parecerían asumir una importancia excesiva, al menos si se toma en cuenta la gran extensión de algunos. Cada uno de los cincuenta y siete prólogos tiene título y aunque los capítulos no tienen título formal, casi todos comienzan con algunas acotaciones que sirven para explicar el contenido del capítulo o el comportamiento de los personajes. Por su extensión y temática, muchas veces los títulos forman parte integral del texto que pre-

ceden.

Es que Macedonio pone en juego la idea del título como técnica novelesca al crear el "título-texto":

Una larga experiencia de principiante de polígrafo, precedida de muy aprobado silencio, ese versado callar que todo lo abarca y a todos gusta, todo-callar enciclopédico, me hizo sospechar la frágil contextura del Lector, mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión nació mi innovación: los títulos-textos.

Como la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta-Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obra (p. 83).

Se ve que los títulos de los textos de Macedonio no sirven tan sólo para llamar la atención del lector ni para informarle acerca del contenido del libro. Al inventar el "título-texto", Macedonio, irónicamente, juega con la idea de que la difusión de sus textos parezca más amplia.

En rigor de verdad, la novela no comienza con el primer capítulo, ni tampoco con el primer prólogo, sino con el título: Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). La frase sugiere mucho. La idea del "museo" hace pensar en alguna colección; en este caso se pretende juntar todos los elementos tradicionalmente manejados por la novela realista, para reelaborarlos después. Y esta reelaboración dará por resultado algo así como un nuevo género, el de la "novela buena". Aparte de todo esto --lo cual ya sería mucho--, el título, tan cargado de significados múltiples, previene al lector acerca de la importancia que tendrá la Eterna, aunque a primera vista no se sabe si el término se refiere simplemente a un personaje del texto o si

simboliza algo de mucho mayor complejidad.

Al crear un "título-texto", Macedonio se aproxima a su proyecto (inalcanzable del todo) de escribir una novela sin comienzo ni final. El programa novelístico se pone en camino antes del primer capítulo. Como dice Macedonio: "El lector llega tarde si viene pasada la tapa"(p. 84). Esta noción corresponde al deseo del autor de componer un "libro abierto"(p. 265). Y, como escribió Macedonio en tono humorista, si después de todo los títulos no cumplen esta función algo ambicioso, por lo menos "por falta de títulos [a la novela] no iba a faltarle éxito"(p. 250).

En un sentido, Museo no es un solo texto, sino muchos textos. Así como varios títulos de prólogos y de capítulos pueden considerarse pequeños textos, así cada uno de los prólogos de Museo constituye un texto en sí (92). Son cincuenta y siete en total y forman la mitad de la novela (ciento treinta y tres de las doscientas sesenta y seis páginas). Examinaré a continuación algunas de las funciones específicas que cumplen los prólogos como parte integral de Museo.

Los primeros prólogos funcionan como dedicatorias al personaje de la Eterna y al eterno amor que ella simboliza. También sirven para presentar la "primera novela buena"(p. 11) y para dar fin, de una vez, a la "novela mala". En estas primeras páginas de Museo se reiteran las ya expuestas ideas estéticas de

---

92. No he podido consultar el artículo de Luis Emilio Soto, "Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado", Argentina Libre, 64(1941).

Macedonio con respecto a la *Belarte*, a lo que la novela debiera ser. La filosofía metafísica del autor también es tema de los prólogos, ya que ella se vincula directa e indirectamente con sus teorías novelísticas.

Algunos de los prólogos tratan asuntos típicos: uno explica el título de la novela (p. 83) y otros sirven para que el autor demuestre su inseguridad frente al proyecto que se ha propuesto. En "El prólogo modelo" (p. 122) el autor se disculpa por no haber escrito una novela mejor lograda, pero en el siguiente, "¿Prólogo cuádruple?" (p. 124), justifica su intento. En "Lo que me sucede" (p. 111) el autor pide la compasión y la simpatía del lector. Y aunque en "Prólogo de desesperanza de autor" (p. 106) se admite que hay gran incongruencia y desorden en la novela, en otro se da constancia del cuidado y de la consideración que el autor ha tenido al tomar en cuenta al lector (p. 105). Una de las grandes contradicciones de *Museo* es que el autor justifica el valor de lo que ha escrito al mismo tiempo que pide excusas por la baja calidad de lo redactado. Se jacta de haber escrito la "primera novela buena" a pesar de no haber podido evitar ciertos aspectos de la novela "mala".

En contraste con estos prólogos de tipo más o menos ordinario, abundan los prólogos de temática algo inesperada. Algunos ejemplos son el "auto-prólogo" o prólogo sin texto prologado ni contexto (p. 110), el prólogo dedicado a los libros que el autor no ha escrito (pp. 97-98), y el prólogo que expresa la dificultad de comenzar la novela:

Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy

cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma [...] La composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían éstos(p. 113).

Dado el gran número de prólogos, Macedonio prevee la necesidad de escribir un prólogo que sirva para explicar los demás. Para este fin está incluido el prólogo titulado "Gufa a los prólogos"(p. 75).

Muchos de los prólogos se ocupan de la presentación de los personajes. En "Quizagenio se lamenta de su nombre"(p. 107) algunos de los personajes dialogan entre sí para discutir los juicios y decisiones del autor. Por contraste, en "Prólogo que se siente novela"(p. 113) el autor pone a prueba a los personajes con el fin de saber si tienen las características necesarias para una participación adecuada en la novela. Las funciones de otros prólogos son también sorprendentes: uno sirve para agradecer a los personajes su participación (p. 108) y otro cuenta la historia de un personaje que no fue incluido (p. 99). Las variaciones temáticas resultan casi innumerables.

Al final de Museo, después del último capítulo, están incluidos varios fragmentos que se podrían considerar como "prólogos finales". Su contenido los distingue claramente del capítulo XX (que se llama también "epiflogo" [p. 258]) e incluso uno de ellos lleva el subtítulo de "prólogo final"(p. 265). Puesto que el concepto de prólogo por lo general anuncia el comienzo de un texto, al colocar varios prólogos al final, Macedonio se aproxima a su meta de dejar el libro "abierto"(p. 265). Estos prólogos finales podrían entenderse como una

invitación al lector a tomar la pluma para seguir escribiendo, sea este "texto de lector" una continuación de Museo u otro texto nuevo.

En general, los prólogos son reflexiones concernientes a un texto peculiar, que intenta construir su propia teoría. Dicho de otra manera, la forma prologal significa la incorporación del proceso productivo. En lugar de aclarar aspectos del texto central, es decir, de lo que es propiamente la novela, crean una sensación de consternación y de perturbación en el lector (93). Por su temática, se puede decir que los prólogos no se distinguen del resto de Museo, sino que forman una parte complementaria de la novela. Pero lejos de funcionar como introducción a un mundo ficticio, al rechazar implícitamente la verosimilitud como procedimiento novelesco, destruyen cualquier posibilidad de su realización.

Una lectura detenida de Museo revela el carácter incompleto y truncado de la novela. La percepción de Museo como texto inacabado se debe, en parte, al hecho de que, como he mostrado en el capítulo anterior, no se pretende la caracterización coherente de ningún personaje. Y ese no habitual funcionamiento del personaje determina hasta cierto punto lo que pasa (o lo que no pasa) en el nivel de otro elemento estructurante de la novela: la historia.

Antes de proseguir, conviene aclarar la terminología que

---

93. En el presente capítulo, la palabra "lector" se entiende en el sentido tradicional. Me referiré a un solo lector de Museo, no a múltiples lectores de acuerdo con la terminología que manejé en el capítulo anterior.

manejo en esta parte del análisis. La noción de historia (story), que corresponde a lo que Aristóteles llamaba fábula, se refiere a la narración de acontecimientos en su orden cronológico. En la mayoría de los casos el desarrollo de la historia implica el desarrollo de uno o más personajes. La intriga (plot) también remite a la narración de acontecimientos, pero ya no necesariamente en el orden en que éstos ocurren, sino con el énfasis en una casualidad, es decir, en la correspondencia y relación de causa y efecto entre sucesos. Como señala Roland Bourneuf en La novela, la intriga se basa en la noción fundamental de "cambio a partir de una situación dada y bajo la influencia de ciertas fuerzas"(94). Por lo común, los personajes son de mínima importancia para la intriga, mientras que, con la historia guardan relación directa. Como explica Bourneuf, "Al escribir <<intriga>> se pone más énfasis en los personajes que en el encadenamiento de los episodios, en el ensamblaje a veces casi matemático de una estructura narrativa"(95). Por otra parte, toda narración depende de un movimiento que la promueve y que conecta los diferentes episodios de la novela. Este movimiento o progresión es la acción.

En Museo la acción es mínima y la historia se puede contar en pocas palabras. Macedonio le ahorra al lector el trabajo de leer la novela al resumir la historia en el prólogo "A las puertas de La Novela":

---

94. Roland Bourneuf, La novela, Barcelona: Ariel, 1975, p. 51. [1ra ed. en francés, 1972.]

95. Ibid., p. 46.

Un señor de cierta edad, el Presidente, en un paraje de nuestro país, va reuniendo a todas las personas que en sus excursiones fuera de su casa se le hacen simpáticas, y quieren vivir con él.

Esta tertulia de la amistad se prolonga un tiempo feliz, pero el huésped no lo es: incita a sus amigos a entrar en una Acción.

La Acción se cumple con éxito pero él continúa infeliz.

Concluida la acción se separan, y con otros detalles y sucesos no se sabe más de nadie.

La esencia de este relato consiste, pues, lector, en que iniciándose con un gran esfuerzo, para probarse en la vocación de la alegría, y partiendo su movimiento del perenne descontento del Presidente que no se siente satisfecho con la vida de amistad en la Estancia, pugna por entrar en la acción, y alcanzada plenamente cae en la desilusión de la acción y en el afán de ser feliz por el amor, habiendo antes de formar su grupo de amistad en la Estancia tenido desdén por la Amistad, Acción y Amor y única vocación por la meditación del Misterio.

Antes y después de la narrativa de la novela, lo que dominó en él fue la meditación metafísica, que lo hizo fracasar en la Amistad, en la alegría de la Acción y en la plenitud del Amor (pp. 77-78).

La misma historia se relata en forma sintetizada al final de la novela, en el "posprólogo" llamado "La novela en estados" (pp. 263-264). La acción a que se refiere la cita anterior --la única acción de toda la novela-- consiste en la realización de un proyecto del Presidente: embellecer la ciudad de Buenos Aires. Absolutamente nada ha ocurrido en la novela hasta el capítulo VIII, donde, al parecer por primera vez, el Presidente se da cuenta de esta deficiencia y siente la necesidad de entrar en acción. Es a esta altura de la novela (p. 196) cuando se le ocurre el proyecto de "la conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio". Todos los personajes salen de "La Novela" (recuérdese que así se llama la estancia donde todos "viven") para cumplir con los deseos del Presidente. Al hacer que la única acción de la novela ocurra fuera de "La Novela", Macedonio

sugiere irónicamente la posibilidad de una novela que carezca totalmente de acción. Sin embargo, el autor percibe la necesidad de que algo pase: "A medida que escribo, indago y espero sucesos, como el lector"(p. 31). Debido a los hábitos tradicionales de lectura, el lector está a la expectativa: es decir, espera presenciar acontecimientos.

El concepto de una narración carente de sucesos se relaciona con la noción de un texto que no se encierra en sí mismo, sino que remite a otros porque si la acción no ocurre en este texto, tendrá que ocurrir en otro o en el mundo real. Macedonio describió Museo de la siguiente manera:

La única novela contada toda y que, sin embargo, no contiene nada además, aunque el envión de contarlo todo lleva a más contar y el de leer los cuentos árabes me arrastró en la adolescencia, por ignorar que eran sólo 1001, a seguir leyéndolos después de concluidos: se me avisó muy tarde que lo que leía era después de terminado y así continué devorando cuentos que encontré abundantes en la Moral, la Historia; cuentos del Progreso, la abnegación de los políticos, los religiosos, los propagandistas de cualquier cosa desinteresada, la felicidad del bueno, el arrepentimiento del malo, la concordancia última entre conveniencia individual y general, o Utilitarismo, el orden del Universo y otros milagros de la abundante "fe" de los hombres de ciencia, ítan exigentes con los milagros populares! (p. 49).

En tono irónico, pues, se propone la idea de que en cierto sentido ningún texto tiene cierre hermético: todo texto mantiene puntos de contacto con otros textos, sean literarios o filosóficos. Gracias a lo que aquí se podría llamar la "intertextualidad", Museo es una obra "provisoria y abierta en el sentido de que su papel es el de sugerir otras"(96).

¿De qué manera va a interesarse el lector en una novela que carece de intriga? Como se demuestra en la siguiente cita, Macedonio está consciente del problema:

Convendría a una novela que quiera público --la mía se aburre conmigo, quisiera que lleguen visitantes o salir a conversar, le gustaría ser leída-- empezar su narrativa por un choque o una buena frenada. El público se junta al punto en tal número que ya quisieran algunos libros tener el de una frenada común (p. 33).

La intriga es ajena a Museo; los sucesos funcionan solamente para interesar al lector y para hacer que la narración comience. Con esta finalidad Macedonio se sirve de las peripecias de Juan Pasamontes, prototipo del personaje que cumple con el encargo de cautivar al lector al comienzo del relato:

Siempre se ha reconocido que este protagonista, en la posición invariable que lo hace interesante hasta afligir: Juan Pasamontes aventurándose por incentivos de amor en una montaña con los precipicios oportunos para montañas de novelas, ha caído unos metros en algunos de éstos, lo que es desdicha siempre y más cuando en esos momentos la narrativa tenía que comenzar inaplazable; prueba de ello es que empieza describiendo este accidente que sirve en la novela para principiarla y en la vida de Pasamontes para suspenderla, en el lector para mantenerlo suspenso de preocupación y en el relato para marchar: es el único contra-veneno eficaz para concluir con el lector salteado.

Toda la novela es contada mientras él está en tal apretura y al final habrá que decir al lector cómo fue salvado. No creo que se conciba enredo novelesco que pueda tener más asegurado al lector, contando con él hasta el final y más suspenso y menos interrumpido su interés, que haya procedimiento con que mejor nos descontemos lector para todas las páginas; aunque entre la primera y la última fueran en blanco las otras, que en sustancia así son casi siempre --promesa de trama, promesa de desenlace, promesa de caracteres, promesa de unidad y de congruencia, incumplidas-- el lector no saltaría una.

Suspendido en el aire, de él cuelga la atención de todo lector; yo la necesitaba para lo más difícil, el comenzar de una novela y el que el lector comience su tarea (pp. 57-58).

Con esta especie de trampa Macedonio logra engañar al lector ingenuo que apenas inicia la lectura y, de esta manera, ganarlo como lector. El lector se va dando cuenta de que Pasamontes no tiene absolutamente nada que ver con la historia y de que no volverá a saber más de él. Por lo tanto, este comienzo de historia es falso; a decir verdad, es difícil precisar cuándo y cómo comienza la historia, aunque sí se puede decir que dado su carácter meta-textual, la novela que propone Macedonio comienza con los prólogos, o aun antes, con el título, como se ha demostrado.

De la misma manera que parece que falta un comienzo formal para la historia, faltan acontecimientos y episodios que constituirían la intriga. Hacia el final de la novela, cuando todavía no ha ocurrido nada, ni se ha resuelto nada, el lector se cansa de las reflexiones teóricas de las cuales está compuesta la novela y grita en frustración: "¡Basta de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. ¡Es cómodo hacer una novela en que el lector tenga que pensarlo todo! Aquí no hay nada sobreentendido, todo debe ser contado"(p. 252).

En el diálogo que sigue se nota el desprecio del autor no sólo por la idea convencional de historia, sino también por la de desenlace:

--Autor: Por favor, no me pidas que te oculte desenlaces, que te adule tus gustos por el todovaliente pistolero, por el todosagaz pesquisante, por la modistilla que casa con el millonario, por el chófer de quien se enamora la princesa, por la venganza que se cumple plenamente contra una injusticia; te pido, lector, que no me vulgarices, pues los autores están muy expuestos a ello y hay que sostenerlos hacia el

verdadero arte. ¿No leíste mis prólogos?

--(Lector): Sí, fácil es ahorrar trama cuando se carece de imaginación; ¿cómo concluye tu novela?

--¡Eso es lo que querías!

--Demás lectores: ¡Fuera, lector de desenlaces! (p. 252).

En contraste con la novela convencional, en Museo (la "primera novela buena") no hay comienzo, ni desenlace, ni final. Todo depende de la imaginación y de la creatividad del lector. Como se ve en la siguiente cita, el autor tiene confianza en las habilidades "autorísticas" del lector:

Reconóceme este mérito, que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuado yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquella toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomaos libre resarcimiento en la mía (p. 262).

De manera que Macedonio pretende dejar su novela inconclusa e incompleta.

Es impresionante la ausencia total de interés anecdótico. ¿Cómo se sostiene una narración que se caracteriza por un vacío dramático completo? Museo se desenvuelve de manera opuesta a la novela tradicional, la que goza de la aprobación de los consumidores de la novela realista. En vez de tener como objetivo principal contar una historia, en Museo se reflexiona sobre un discurso y el proceso de su creación. Lo que sucede en el sentido literal, real, no es nada; lo que pasa es el lenguaje. No hay una historia en el sentido convencional porque parece que la novela se va inventando en un presente junto con la escritura.

Se produce una sensación de instantaneidad en cuanto a lo que se lee: los diferentes momentos de la narración nunca se consolidan para constituir un marco temporal --con pasado, presente y futuro--, lo cual permitiría desarrollar una historia. Comúnmente la novela como género se caracteriza por una tensión entre los episodios; esta tensión o movimiento que se sostiene a lo largo del texto comienza con el principio de la narración y tiene su culminación en el desenlace. En la novela que propone Macedonio no existe esta tensión porque falta toda relación entre los acontecimientos. No hay hilo conductor que no sea la novela como reflexión sobre sí misma.

Estas observaciones remiten a la composición de la obra, es decir, a la organización y ordenación de los hechos (o, en el caso de Museo, de las ideas) narrados. En contraste con las novelas de construcción rigurosa, Museo está lleno de digresiones y reflexiones personales del autor. No parece haber relación entre el principio y el final de la narración. Por todas estas características, se puede ver la novela de Macedonio como proposición opuesta asimismo a la novela policíaca en la que lo más importante es la intriga y la respuesta a las preguntas tradicionales de quién, cómo, cuándo, dónde y por qué (97). En palabras de Macedonio:

Todo asunto en que intervenga la muerte, la traición, el parentesco, la rivalidad, los celos..., es policial. La Muerte misma, en sí en la realidad, es policial, o, por lo menos, teatral. No tiene sentido alguno para el individuo; es un suceder nada (Teorías,

---

97. Roger Caillois, Puissances du roman, Marseille: Sagittaire, 1942, p. 98.

p. 243).

Una vez que la intriga ha perdido su importancia, la historia y la acción sirven ya no como eje central y fuerza motivadora de la narración, sino sólo como telón de fondo para la realización de un discurso.

Este discurso, el de una novela que tiene como objeto su propia teoría, se caracteriza por la digresión constante y por la discontinuidad. Los saltos o rupturas en la narración de Museo a veces desconciertan al lector. Macedonio describió Museo de la siguiente manera:

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con cortes transversales que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.

Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades (p. 14).

Ya he destacado la importancia de la continuidad narrativa en la novela realista. En el caso de Museo, relato sin intriga, estas "inconclusiones" forman parte integrante del texto. Las digresiones desempeñan un papel importante en la estructura de la obra: cada una tiene sentido en el contexto de la composición flexible de la narración. Muchas veces el autor parece alejarse de la historia por un tiempo limitado; otras veces se desvía del tema y deja un hilo de la narración sin retomarlo nunca. En estos últimos casos, le toca al lector completar la acción o dar fin a una idea que se ha ido desarrollando pero que se ha dejado sin concluir.

En su libro Limits of the novel (98), David Grossvogel examina el papel de la digresión en el texto narrativo. Clasifica Tristram Shandy como una "extended digression on the manners and virtues of digression"(99) y llega a la conclusión de que la escritura en algunas novelas no es más que otro nombre de la conversación. En cierto sentido, la prosa de Macedonio se parece más a la comunicación hablada que a la escrita, puesto que intenta aprovecharse de las posibilidades de la comunicación oral: irregularidad y posibilidad de corregirse a mitad de una frase. De la misma manera que ocurre en la comunicación oral, la presencia del otro, del destinatario, del "tú", está patente a lo largo de Museo.

Por el gran número de digresiones y por este carácter oral, tal vez sea poco apropiado hablar del concepto convencional de composición a propósito de Museo. En todo caso, habría que decir que el resultado de esta narración que se alimenta de sus digresiones es una composición fragmentada. Esta fragmentación es característica de todos los escritos macedonianos y propone que el lector lea "salteado" (cf. supra, p. 23). Puesto que en Museo no importan las correspondencias entre los episodios, la única continuidad (o continuum) del texto ocurre entre el texto y el meta-texto. Queda por ver si Macedonio no sabía seleccionar y ordenar los segmentos del texto o si el procedimiento del collage le era más útil para la exposición de sus ideas novelísticas. Mi

---

98. David Grossvogel, Limits of the novel, New York: Cornell University, 1968.

99. Ibid., p. 137.

hipótesis es que el rompecabezas resultante del procedimiento macedoniano es deliberado y que se relaciona directamente con la teoría artística del autor. A manera de explicación, Macedonio escribió lo siguiente:

El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas.

La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizás de todo el artístico y científico.

Es mistificación de Kant, de Schopenhauer, de Wagner casi siempre, de Cervantes, de Goethe, aparentar una congruidad, un plan en sus obras.

Es tan fantástico que haya fuera de alguna obra de texto tratado una continuidad, congruencia, ejecución efectiva de plan, como una continuidad en el lector o estudioso de esas obras (p. 106).

De esta cita se puede inferir que el manejo de la verosimilitud en Museo explica en gran parte su carácter fragmentado (100). Las incongruencias resultan una parte esencial del proyecto de "provocación a la escuela realista" (p. 39) en la medida en que la novela realista procura crear un mundo coherente y acabado en el cual podrá creer el lector. Como contraste, en Museo la discontinuidad se convierte en virtud y se produce, como consecuencia, un esquema original de organización: las digresiones están intercaladas en sucesión sin que se interrumpa el discurso. Puesto que la narración convencional se caracteriza por su linealidad, queda la posibilidad de juzgar el texto de Museo como una construcción y no como una narración.

---

100. Volveré sobre la importancia del fragmentarismo en el capítulo final.

Macedonio no sólo efectúa la subversión del orden real en su tratamiento de la historia y de los personajes --es decir, de lo que pasa y a quién(es)--, sino también en su empleo del tiempo y del espacio. Al contrario del escritor realista, Macedonio no intenta hacer salir al lector de su tiempo real para meterlo en un tiempo imaginario. Como resultado se produce en Museo una confusión de los tiempos externos e internos (101). El juego irónico de los planos temporales es constante: en un caso se suspenden inesperadamente los tres tiempos internos para que Dulce-Persona se vista (p. 50). Otras veces se marca una interrupción de lectura y de narración con la frase "el cese de un tic tac de reloj"(p. 174). El reloj aparentemente denota el transcurrir de los tiempos internos del discurso; en el momento en que cesa, corren únicamente los tiempos externos, "reales".

Son mínimas las referencias temporales específicas que permitirían al lector situar el tiempo de la historia y construir alguna cronología. Hay una sola referencia a una fecha exacta: "Tomo al azar un jueves de agosto de 1927, segundo in-

---

101. En el análisis que sigue, utilizo las definiciones de Ducrot y Todorov 1974, p. 359. En primer lugar, se distinguen los tiempos internos de los tiempos externos del texto. Los tres tiempos internos son "el tiempo de la historia (o tiempo de la ficción, o tiempo narrado, o representado), temporalidad propia del universo evocado; el tiempo de la escritura (o de la narración, o relatante), tiempo ligado al proceso de enunciación, igualmente presente en el interior del texto; y el tiempo de la lectura (mucho menos evidente), representación del tiempo necesario para que el texto sea leído". Junto a éstos existen los tiempos externos: el tiempo del escritor, el tiempo del lector y el tiempo histórico. En las reflexiones de este capítulo no tomaré en cuenta el tiempo histórico puesto que no fue tratado por Macedonio.

vierno que se pasaba en la novela"(p. 152). Los detalles que se dan con respecto a una hora específica son escasos. Dos ejemplos de la página 175: "A eso de las once todos dormían" y "No puedo captar todavía el total de impulsos que agitaron su conducta hacia mí desde el teléfono del viernes a las dos, es decir la mañana del sábado". En lugar de servir para establecer una cronología, estas indicaciones precisas se manifiestan como momentos aislados y abstractos, ya que no instauran ninguna relación entre los acontecimientos en el nivel de la historia. Puesto que el concepto de historia carece de importancia, el marco temporal parece estar de más.

Por la mera sucesión de palabras, forzamente existe algún tipo de tiempo interno. De hecho, coexisten el tiempo de la lectura y el tiempo de la escritura, siendo éste el más ostensible. De acuerdo con Ducrot y Todorov, "si ninguna unidad del tiempo de la historia corresponde a una determinada unidad del tiempo de la escritura, se hablará de digresión o de suspensión del tiempo"(102). Como ya he indicado, las digresiones forman una parte integral de Museo y las rupturas de cronología parecen ser el fundamento de la arquitectura del relato. La siguiente cita de uno de los prólogos (103) destaca la relación entre estos trastornos temporales y la concepción macedoniana del arte de la novela:

El desafío que persigo a la Verosimilitud, al

---

102. Ducrot y Todorov 1974, p. 361.

103. Éste se titula "Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se permite, sino de doctrina de arte".

deforme intruso del Arte, la Autenticidad --está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real-- culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él (104)(p. 39).

El tiempo de Museo no se puede medir con reloj ni calendario; es de duración indefinida porque cuenta o describe un estado "conciencial", no una serie de sucesos interrelacionados lógicamente entre sí.

Los efectos de este manejo alucinante del tiempo son múltiples. En primera lugar, se anula el tiempo de la historia: no hay contexto que permita instaurar un pasado ni un futuro y, como consecuencia, se da la impresión de que la novela se produce al mismo tiempo que el lector lee. Una vez que Macedonio se acerca a su meta de borrar los límites entre los tiempos internos y externos, parecen fundirse el tiempo de la escritura y el tiempo del escritor, lo cual implica una confusión entre el narrador (la mayoría de las veces el Presidente) y el autor. De la misma manera, parece haber cierta identificación entre el tiempo de la lectura y el tiempo del lector. Todo sirve para destacar la naturaleza arbitraria del tiempo literario. Al romper con la ilusión de un mundo coherente en la obra de ficción, Macedonio pone de manifiesto esa arbitrariedad y desenmascara el tiempo como artificio novelesco.

---

104. El subrayado de esta cita es mfo.

El funcionamiento del tiempo se relaciona con otro elemento estructurante de la novela: el espacio. En una obra convencional, el novelista tiene que señalar de alguna manera el lugar o los lugares en que ocurre la acción. Los datos que proporciona el autor pueden ser numerosos y precisos o bien pueden ser mínimos. En contraste con las novelas de aventuras en que los lugares y el viaje entre ellos son frecuentemente lo que da sentido a la obra, en Museo la localización concreta importa relativamente poco, debido en parte a la preocupación por teorizar sobre la forma novelesca. Se pretende "vaciar" el texto de todo contenido que no sea pura reflexión discursiva. Sería erróneo decir, sin embargo, que este aspecto de Museo carece de sentido, como se verá a continuación. Toda historia tiene lugar en alguna parte, sea en una localización concreta o "real" (una calle de París, por ejemplo) o en la imaginación de alguno de los personajes. Un estudio de los cambios de escenario de una novela (su frecuencia, orden y motivaciones) revela hasta qué punto el espacio funciona como elemento importante en la estructuración del texto.

A pesar de su intención de crear "una novela sin mundo"(p. 219), Macedonio no ha podido excluir este elemento del todo. Define el espacio o "lugar" de Museo como "el edificio de la estancia [llamada] <<La Novela>>"(p. 139). En el capítulo I de Museo se describe la casa de manera esquemática --su fachada, puertas y ventanas-- lo que indicaría que "La Novela" sí tiene existencia (ficticia) concreta. En cuanto a su ubicación, sabemos que quedaba en las afueras de Buenos Aires y que "la

estancia hallábase a veinte cuadras de la estación, sobre la ribera del Plata; luego quedaban los minutos de tren a Constitución"(p. 149). Se nos proporcionan también unos datos con respecto a su tamaño, origen y función como domicilio de los personajes:

Era la "estancia" un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno, al cual tenía derecho prominente el Presidente, existiendo otros interesados por él reconocidos y de quienes había obtenido dos años antes aquiescencia para domiciliarse en dicho fundo, a cambio de vigilar la propiedad y solventar sus cargas. Congregados así al azar como personajes puestos juntos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja, tierra a espera de frecuente decisiones judiciales (pp. 149-150).

Como se puede ver, el espacio resulta un elemento más que Macedonio pone en juego en su "metanovela". Por un lado está "la novela", nombre que remite al género literario, y por el otro está "La Novela", lugar en que ocurre la acción de Museo.

Es interesante señalar este juego de los dos planos --la novela y "La Novela"--, pero este espacio reducido en sí no resulta un factor estructurante de Museo. En muchas novelas los cambios de lugar se vinculan con los desplazamientos de uno o más personajes; éstos, a su vez, hacen progresar la narración. Los desplazamientos del personaje crean la impresión de que transcurre el tiempo e imponen cierto ritmo a la narración. En Museo no hay cambios de escenario: todo es discurso y lo que se cuenta ocurre en cierto sentido en ningún lugar. El carácter estático del espacio de Museo hace que el tiempo parezca inmovilizarse; predomina una sensación de inercia. Se podría decir que este aspecto estático y fijo del espacio y del tiempo explica el

título de la novela (cf. supra, p. 82). El espacio importa poco dado el hecho de que en el sentido tradicional no hay ninguna relación entre la historia y el medio ambiente (ficticio) en el nivel textual; la descripción del lugar de la acción sólo interesa por la correspondencia irónica entre la novela como género literario y "La Novela", único recinto posible para la realización de una novela que tiene como objeto su propia teoría.

El espacio limitado de Museo hace pensar en la escenografía de la obra de teatro. Todo escritor proporciona por lo menos un mínimo de indicaciones con respecto al lugar (o lugares) de la acción. Por lo general, el novelista tiene la ventaja de manejar un gran número de sitios en los cuales puede desarrollarse la historia. En ese sentido, el dramaturgo se halla más limitado, ya que la puesta en escena necesariamente se ciñe a un número reducido de "lugares" en donde se puede desarrollar la acción. Dicho de otra manera, el espacio de la novela es potencialmente mucho más amplio que el espacio de la obra de teatro. En Museo, sin embargo, el espacio es muy restringido, puesto que toda la acción, los diálogos y el discurso "toman lugar" en la estancia "La Novela". Esto me lleva a pensar en la posibilidad de que la obra se adapte a una puesta en escena (105). Incluso los episodios de Museo se perciben como escenas a causa del carácter

---

105. En esta parte del análisis, tomo la descripción de la estancia en sentido literal. Como ya destacué anteriormente, está clara la intención irónica de poner en juego estos dos planos de la novela (el texto literario) y de "La Novela" (lugar donde ocurre la acción de la novela). Refiriéndose a la aparición de los personajes en Museo, Macedonio escribió lo siguiente:

Quando cada uno llegó a la estancia sintióse conmovido por doble impresión y se dijo: "Entro a

estático del espacio de la novela.

Este no es el único aspecto que sugiere una ejecución de tipo teatral. Otros artificios de los cuales normalmente se sirve el dramaturgo y que están presentes en Museo son: el reparto, las acotaciones o instrucciones para la puesta en escena y el predominio del diálogo. Como ya se ha visto, en los prólogos se presenta el elenco de los personajes y se asignan papeles. Antes del comienzo de la acción, el lector conoce el reparto (p. 85), lo cual le puede dar la sensación de estar leyendo la introducción a un drama y no a una novela. En "¿Prólogo cuádruple?" (pp. 124-126) se pone en juego los conceptos de "persona", "personaje" y "actor" de manera notoria:

Yo quiero saber qué es lo que fingen los actores escénicos. ¿Fingen que son personas y no personajes, que imitan hombre y no viven? A ellos les está sucediendo su vivir personal; cualquiera sea su "papel" no son personajes de papel, escritos. Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los "actores", que les baste el encanto de ser "personajes" (p. 126).

Hay ciertas notas del autor que desempeñan las mismas funciones que las acotaciones en una obra teatral. Estas toman diferentes formas. El lector se puede considerar como protagonista de Museo y a él están dirigidas la mayoría de las acotaciones. En algunos casos, se dan instrucciones en una nota al pie de la página (véanse como ejemplos las páginas 59, 117 y 130 de Museo); en otro momento singular de la narración --entre los prólogos y el comienzo de la novela-- el escritor (¿autor-dramaturgo?) da un orden en forma de aviso:

---

<<La Novela>> y a la novela (p. 150)".

DESPIERTA. COMIENZA EL TIEMPO DE LA NOVELA. MUÉVESE (p. 137).

Aparte de estas notas al lector, a veces en los diálogos se indica a quién deben estar dirigidas las palabras, de la misma manera que ocurriría en una obra de teatro:

--El personaje dice: "Aunque moribundo, necesito hablar..."

--Autor (a Dulce-Persona y Quizagenio): A mí igualmente ya me pasó lo que está contando Quizagenio. (Al lector): Al ver la actitud entusiasta en Dulce-Persona de escuchar a Quizagenio, se percibe que en su mente lo está declarando el más fino e inventivo contador de experiencias de vida (106)(p. 250).

También se pueden considerar como acotaciones las especificaciones referentes a la "escenografía". En un caso se da el tiempo para la "escena" en una nota entre paréntesis (p. 103) y en otro aparece antes del comienzo de un diálogo:

Amanece en la quietud de la estancia "La Novela". Una primer ventana se abre. Un escalofrío matinal (p. 131).

Además de los aspectos ya mencionados quizás lo que más hace pensar en el carácter teatral de Museo es la importancia preponderante de los diálogos. Estos son numerosos y figuran como elemento indispensable del texto. Todos los personajes tienen voz propia y participan en por lo menos un diálogo; incluso "la novela" misma "habla" al comienzo de la narración: "Por mí pasan los hombres, los inmortales hombres pasan pero inmortales" (p. 139). Principalmente son dos las parejas de personajes que entran en diálogo: 1) el Presidente y la Eterna, que hablan del

---

106. Los subrayados de esta cita son míos.

amor la mayoría de las veces; y 2) Quizaégenio y Dulce-Persona, que ante todo discuten el progreso de la novela y el valor de las teorías novelísticas del autor. El cariz dramático de Museo llega a ser aún más evidente cuando entran en diálogo el autor y el lector. Cito a continuación sólo un ejemplo:

--Autor: ¿Para qué diablos escribo? Lo que haces, lector, y lo que hago ¿es mejor que dormir? Un lector puede definirse como un hombre que no puede dormir sin un libro en la mano; pero es una pequeña manía, muy disculpable. En cambio, el autor escribe lo que ha dormido, o han dormido otros.

--Lector: Yo busco y espero.

--Autor: ¿Ser autor?

--Lector: Porque me resisto a creer que "literato" es: quien deja en el mundo todo dicho y nada sabido.

--Autor: Lector que a veces eres recuerdo de presencia frente a mis páginas y no tienes presencia: tu cara se acerca y espejea en mis hojas soñando ser, y no tienes presencia. Lo que me ocupa es el lector: eres mi asunto, tu ser desvanecible por momentos; lo demás es pretexto para tenerte al alcance de mi procedimiento.

--Lector: Gracias (pp. 247-248).

Casi todos los diálogos tratan el mismo tema: reflexiones sobre la novela y las variaciones posibles de sus elementos. De ahí que el diálogo funciona como un vehículo más para lograr el nivel meta-textual de Museo.

Oscar Tacca escribió que "en el drama, el diálogo es la realidad primaria, mientras que en la novela es una realidad secundaria (o terciaria)"(107). A medida que se destaca la importancia del diálogo en Museo, aumenta la percepción teatral.

De todos los aspectos formales de Museo que se pueden clasi-

---

107. Oscar Tacca, Las voces de la novela, Madrid: Gredos, 1973,

ficar como teatrales, quizás el más significativo es la manera en que el propio Macedonio concibe el proceso de la lectura. A través de la siguiente conversación entre dos personajes, Quizagenio y Dulce-Persona, se manifiesta cierta relación analógica entre esa lectura y el acto de presenciar una obra de teatro:

--[Quizagenio]: Anoche, mientras asistía como lector a una de las escenas más dramáticas, sentí levantarse mi respiración, pero fue tan breve que sólo soñé quizás efectuar lo que los vivientes llaman respirar. Fue una sensación no sé cómo decirte, nosotros no tenemos términos.

--[Dulce-Persona]: ¿Y cómo concluye esta escena que me lees? (p. 212).

A través de este diálogo inverosímil se pretende "destapar" el mundo ficticio, abriéndolo a la realidad de los seres (realmente) vivientes. Al mismo tiempo se hace patente la similitud posible entre la novela y el drama como géneros literarios; el papel del lector se asemeja al del espectador y el episodio novelesco se analoga a la escena dramática.

No es original la idea de considerar los cruces entre la novela y la obra de teatro, ni siquiera en el contexto de Museo. Miguel Ángel Morales escribió que "la narrativa de Macedonio es la teorización sobre la voluntad de escribir y de representar los hechos más evanescentes casi teatralmente"(108). Y en una carta a Fernández Latour, el propio Macedonio expresó su entusiasmo por la idea sugerida por aquél de ejecutar una teoría novelística por medio de una obra teatral:

---

108. Miguel Ángel Morales, "Macedonio Fernández: la alquimia de la metafísica", Revista de la Universidad de México, 6(1977), pp. 29-33; la cita, p. 33.

Mi pensamiento para este año es uno solo en asuntos literario-políticos: la realización de su lindísima idea del acto teatral, teoría de la novela que se vive, presentación de los personajes, etc...Pero aun otra cosa: mi plan partiendo de su iniciativa de hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casas y bares, etc., la novela (o sus escenas eminentes, aunque haciendo creer al público que toda la novela se está ejecutando) (Epistolario, p. 38).

Un concepto totalizador de "texto" llevaría a la conclusión de que Museo no es, a fin de cuentas, una obra netamente teatral, sino que todo --títulos, prólogos, espacio, acotaciones, diálogo, etc.-- forma parte de lo que Macedonio consideraría la novela ideal. De todas maneras, el manejo de elementos teatrales resulta fructífero; este procedimiento le permite a Macedonio explorar desde otro ángulo y con nuevos matices la naturaleza ficticia de toda novela.

¿Cuál es el tema o asunto de este texto en que se entremezclan aspectos de los géneros novelesco, teatral y ensayístico? En el prólogo "Lo que me sucede", Macedonio escribe que "el asunto en arte carece de valor artístico, es extra-artístico, y, además, la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos"(p. 111). Pero las doscientas sesenta y seis páginas de Museo representan obviamente algo más que un vacío. ¿De qué tratan? Macedonio teorizaba que "el tema o asunto es ajeno al arte; cuanto más pobre es el tema --colores, líneas, asociaciones primarias, magnitud trágica, enredo, hechos-- tanto más posible es el arte" (Teorías, p. 239). Una vez que se dejan fuera de la novela los asuntos de la vida, el único asunto o tema posible es el arte en

sí (en este caso, el arte literario) y sus artificios. El estar consciente de la forma novelesca y el tenerla siempre presente constituye el objeto principal de Museo. La propuesta explícita es "ejecutar una teoría de Arte, particularmente de la Novela"(p. 56) y, al mismo tiempo, causar una conmoción de tipo ontológico en el lector.

El tipo de desarrollo de los elementos de la narración es lo que caracteriza el texto macedoniano. He examinado estos elementos o unidades --los personajes, la historia, el tiempo, el espacio, papeles del narrador y del lector, manejo de la verosimilitud y aspectos formales de la composición (títulos y prólogos)-- y he pretendido mostrar cómo la naturaleza problemática del proyecto de Macedonio determina su funcionamiento peculiar. Todos los elementos del texto están en constante juego y este juego es lo que da sentido al conjunto. Se puede caracterizar Museo como un "teatro de los elementos de ficción"(109) en el que cada unidad o elemento del circuito narrativo figura como un

---

109. Aunque no refiriéndose específicamente a la novela de Macedonio, Héctor Libertella describió esta idea de la siguiente manera: "El trabajo se concibe como una puesta en escena rigurosa. Todo lo que antes era representable según mecanismos novelísticos, y después des-representable según una compulsión teórica, ahora parece ser nuevamente representable según un imaginario teatral. Los <<personajes>> y hasta los <<textos>> --o sus recortes-- actúan sobre un tablado, hacen el teatro de los elementos de ficción, recomponen el proyecto difuso de una novela sabiéndose actores, los paisajes aceptan aparecer como decoración y las peripecias se organizan en una máquina de utilería. Hay diálogos que sólo quieren presentarse como tales. El maquillaje es enunciable, la misma utilería es <<describible>>, todos los procedimientos de ficción se cierran sobre esta nueva escena y el juego incorpora otro circuito"(Héctor Libertella, Nueva escritura en Latinoamérica, Caracas: Monte Avila, 1977, p. 108).

actor. El resultado de este meta-texto que tiene como objeto el proceso de su propia creación, que "está consciente de sí mismo", es un híbrido que se destruye al mismo tiempo que se construye.

Volvamos a la idea de texto abierto para determinar hasta qué punto Macedonio ha podido realizar la novela que proyectó. Como ya se ha destacado, Macedonio ha querido que Museo quede como una "empresa abierta"(p. 265) en el sentido de que el papel del lector se concibe como el de proveer finales, de revisar la redacción del autor y de participar activamente en el proceso de la creación artística. Pero, vista de cerca, la intervención del lector no es del todo libre. Macedonio aparentemente le cede la pluma al lector cuando en realidad frecuentemente --a nivel de la práctica-- se la arrebatata.

La propuesta "apertura" y libertad del lector se derivarían de un modelo dialogal, de una relación de igualdad entre narrador y lector. Al indicar de manera prescriptiva y a veces pedagógica cómo debe ser el lector ideal, se limitan efectivamente sus posibilidades. Lo que resulta es una forma básicamente monologal en que predomina la voz del narrador. La imagen de éste se impone a la del lector. Al insistir en que asuma los papeles de autor, narrador y personaje, Macedonio acaba restringiendo a su lector.

El lector de Museo debe sujetarse a un acondicionamiento específico, prescrito por Macedonio. Si se trata de un lector que simpatiza con el autor --es decir, que está de acuerdo con las premisas de la teoría macedoniana y que acepta participar en este proyecto prefigurado por él--, a lo mejor se siente "libre",

o por lo menos aprecia la posibilidad de participar en el proceso de creación novelesca. Para un lector no-simpatizante, Museo resultaría hermético o incluso opresivo, didáctico y "cerrado". La calificación de Museo como "texto abierto" dependería, entonces, del lector; no es inherente a la novela. El texto como sistema intencional no puede abrirse totalmente.

Aún en el caso del lector simpatizante, la libertad de la que disfruta varía a medida que el narrador oscila entre una posición donde ejerce su poder de "dios-que-lo-sabe-todo" y una postura opuesta en que niega la omnisciencia. Por ejemplo, el lector parecería gozar de una autonomía relativamente mayor cuando el narrador le hace preguntas y deja que conteste como sea (cf. supra, p. 66 y pp. 69-70). En contraste, cuando se le pone las palabras directamente en la boca o cuando se indica cómo reaccionará (cf. supra, pp. 48 y 69), el lector se ve forzado a jugar un papel dependiente o aún sumiso.

Este deslinde hace resaltar otra contradicción entre la teoría y la práctica macedonianas. A un nivel, Macedonio niega la mimesis como procedimiento artístico, pero al insistir en que su lector actúe como autor, resulta que sí hay un modelo humano a imitar: la imagen del escritor. Museo pretende ser la biografía del lector en que "se lee" al lector cuando en el fondo el autor busca crear una imagen de sí mismo.

Se podría llegar a la conclusión de que la falta de coherencia entre la teoría y la práctica hace que este texto narcisista fracase por completo. Pero el que haya desacuerdo entre diferentes aspectos del mismo texto no quiere decir necesaria-

mente que éste pierda toda lógica (110). Museo sí interesa en la medida que hace reflexionar sobre las posibilidades y los límites de la forma novelesca. Carece de valor si se le considera como la realización de la novela perfecta; su mayor virtud reside precisamente en su aspecto no-logrado. Como se puede ver en la siguiente cita, Macedonio estaba consciente de este hecho: "Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución"(p. 265). Desde esta perspectiva, tal vez sea erróneo destacar la naturaleza no-terminada de los escritos de Macedonio. De acuerdo con su objetivo, lejos de ser "obra inconclusa", puede que Museo represente una totalidad, sea mera colección de textos acabados o modelo para la novela ideal.

---

110. Según algunos críticos, se puede ver la retórica del texto literario como la capacidad del lenguaje de contradecir lo dicho explícitamente (véase el libro de Barbara Johnson, The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading, Baltimore: Johns Hopkins University, 1981).

#### CAPÍTULO IV

##### ¿PROYECTO INNOVADOR Y PRECURSOR O NOVELISMO MALGRADO?

"The success of a work of art can be measured by the degree to which it produces a certain illusion; that illusion makes it appear to us for the time that we have had a miraculous enlargement of experience".

--Henry James, 1883.

Como se ha visto, el tipo de ruptura que caracteriza Museo y Una novela que comienza corresponde a un cambio radical en la intención que forma la base de uno de los conceptos tradicionales de la novela, puesto que se rehúsa al fundamento de la novela realista: la ilusión de realidad. Lejos de evocar una imagen de la realidad extra-artística, el texto macedoniano crea su propia realidad discursiva. Lo que resulta es una literatura que exhibe claramente su artificiosidad y las técnicas de su elaboración. Como he intentado mostrar en los capítulos anteriores, en Museo se pretende anular el espacio, el tiempo, el argumento y la noción convencional de personaje. Queda un discurso, con rasgos ensayísticos, teatrales y novelescos.

Es importante destacar que Macedonio no ha podido prescindir totalmente de los mecanismos usados en la novela que rechaza.

Todo lo contrario: para instituir esta "primera novela buena", Macedonio reincide en algunos de los mismos elementos de la novela "mala", sirviéndose de ellos para después modificarlos. Dicho de otro modo, el procedimiento más adecuado que Macedonio ha encontrado para revolucionar el género novelesco es el manejo paródico de sus elementos convencionales. En cierto sentido, entonces, el ataque que Macedonio intenta lanzar a la novela realista recae sobre su propia narrativa. También se ha visto cómo Macedonio intenta convertir al lector en autor, logrando así una identificación entre lector y una figura humana, precisamente el tipo de identificación que Macedonio rechaza a nivel explícito. Estas contradicciones indicarían que la novela que Macedonio proyectó resulta irrealizable del todo. En términos tautológicos, no existe una novela que no tenga por lo menos algunos elementos novelescos. Así pues, Macedonio se sirve de estos mecanismos por mucho que quisiera descartarlos.

En los escritos macedonianos, el rechazo de la novela realista se vincula con el concepto de la negación como procedimiento artístico. En primer lugar, Macedonio procura no referirse para nada al mundo "real"; como afirma en Museo, "innumerables cosas que no existen se han inventado: hay todo otro mundo de inexistentes"(p. 20). Su objetivo es, en las palabras de Alicia Borinsky:

[...] decir nada, decir la nada, eliminando objetos y situaciones extra-literarias. "Decir nada" significa no salirse del discurso artístico, reflexionar sobre él, revertir la literatura sobre sí misma [...] Por ahora, destaquemos que Macedonio Fernández plantea una literatura ensimismada"(111).

---

Claro que sí se dice algo, y lo que se dice sirve para proponer una nueva relación entre el mundo novelesco y el mundo real. Esta relación ya no debe ser directa; mientras que la novela anterior depende de lo ya conocido y de aspectos de la vida diaria, Macedonio busca crear un texto que sea independiente, es decir, que no tenga puntos de contacto con la realidad cotidiana. Se pretende lograr ese objetivo causando el estado de conmoción o de duda ontológica en el lector. Lo que se ofrece como alternativa a la novela realista es, por lo tanto, una novela que se encarga de explorar el mundo de la conciencia y del intelecto.

La negación tiene otra función básica en Museo y Una novela que comienza. De acuerdo con lo que se podría llamar la percepción diferencial, la lectura de estos dos textos brinda una noción de lo que la novela tradicional no es, y, por contraste, se llega a entender más claramente lo que sí es. Macedonio proporciona a su lector una penetrante visión de la novela por medio de la elaboración de su forma opuesta o negativa. Como señaló Wolfgang Iser en The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett, "the negative form has two functions: it establishes a contrast, and through the resulting differences brings about an essential condition for the understanding of the phenomenon"(112). A continuación formulo lo que constituiría para Macedonio el modelo de la novela precedente (la "mala"), en contraposición con Museo, la "primera novela

---

111. Borinsky 1971, p. 77.

112. Wolfgang Iser, The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett, Baltimore: Johns Hopkins University, 1975, p. 48.

buena":

LA "MALA"

1. Tiene como finalidad el entretenimiento del lector.
2. Copia aspectos de la vida real.
3. Su lector es un receptor pasivo.
4. Hay continuidad narrativa.
5. El texto se presenta como definitivo.
6. Se hace lo posible por ocultar las técnicas literarias de las cuales se ha servido el autor.

LA "BUENA"

1. Tiene como finalidad un efecto: la "conmoción concienzual".
2. No pretende ser realista; destaca lo irreal y el hecho literario en sí.
3. Su lector es "activo", participa como personaje y como autor.
4. La narración es fragmentada.
5. El texto se presenta como provisional.
6. Es trabajo "a la vista"; tiene un aspecto claramente meta-textual.

En conclusión, aun cuando no se ha logrado fundar a través de Museo una novela efectivamente nueva que sustituya a la ya existente, el proyecto sí interesa en la medida que ilustra cómo funcionan ciertos aspectos de la novela realista. De todo esto se desprende que --a pesar de lo que indicaría su título-- el programa de Macedonio expresado en Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena) debe entenderse como un rechazo no de toda novela, sino más específicamente de la novela realista.

A primera vista, los experimentos del proyecto novelístico de Macedonio pueden parecer bastante innovadores. Pero cualquier juicio de valor respecto a la originalidad de Macedonio resulta prematuro sin una consideración previa de su contexto histórico-literario. Ha sido lugar común juzgar a Macedonio una figura

curiosa. Curiosa, porque sus escritos no se prestan a una clasificación fácil según las categorías tradicionales de género, ni parecen pertenecer a ninguna corriente literaria. Sin embargo, Macedonio no estaba tan aislado culturalmente, sino que --como todo escritor-- se relacionaba de alguna manera con sus contemporáneos y con un período histórico. A continuación, examinaré algunas de las correspondencias más inmediatas entre Macedonio y otros escritores y tendencias de la época.

En primer lugar, son múltiples los puntos de contacto entre las estéticas vanguardistas de la época y el pensamiento macedoniano. De todos los movimientos de vanguardia que surgieron en Europa durante las primeras décadas del presente siglo, los escritos de Macedonio hallarían su mayor resonancia con el surrealismo y con el ultraísmo (113). Consideraré primero la relación de la obra de Macedonio con el surrealismo para después pasar al movimiento posterior. Es obvio que, dentro de la vanguardia, el surrealismo representa una de las corrientes de mayor duración e influencia. Sería erróneo querer reducirla un simple estilo; fue ante todo una actitud revolucionaria, una nueva manera de pensar. Uno de los principios fundamentales de la filosofía surrealista (114) --y el que más netamente podrá

---

113. Ver una relación directa con el futurismo, el expresionismo y el dadaísmo sería, a mi manera de ver, forzar la cuestión de las influencias. Schiminovich (1981, pp. 44-72) traza la historia de todos estos numerosos "ismos", señalando aquellos aspectos de cada uno que recuerdan la teoría macedoniana. Llega a la conclusión de que la correspondencia más directa sería con el surrealismo. Aun siendo así, ella reconoce que "las constantes surrealistas surgen independientemente del movimiento francés"(p. 253, nota 3).

relacionarse con el pensamiento de Macedonio Fernández-- propone la liberación total de la imaginación, del inconsciente y del sueño como alternativa al orden racional y lógico.

Para evaluar la relación de Macedonio con el surrealismo, entonces, hago una distinción entre la escuela que surgió en Francia después de la primera guerra mundial y el surrealismo como actitud. El movimiento dirigido por André Bretón se traspasó a la Argentina (115) donde encontró continuidad con cierta postura estética que ya tenía expresión en la literatura argentina. Como afirma Graciela de Sola, "la aparición de los grupos surrealistas debe ser estudiada en conexión con otras actitudes renovadoras que los preceden y acompañan, y cuyos aportes, en la práctica, resulta difícil discriminar de los de aquellos"(116). Desde esta perspectiva, los escritos de Macedonio pueden considerarse antecedentes o de un desarrollo paralelo al movimiento surrealista. María Rosa Pereda escribió lo siguiente al respecto:

Macedonio no debía nada, cronológicamente al surrealismo, pero [...] es un espíritu afín al movimiento, a instancias de los tiempos. Le alejó de él su argentinismo esencial, el haber nacido en Buenos Aires, en una época muy 1874 (117).

- 
114. Planteada por André Bretón en el Primer manifiesto (1924) y en el Segundo manifiesto (1930).
115. En 1928 apareció el primer número de Qué, revista dirigida por Aldo Pellegrini, de clara orientación surrealista. (Macedonio Fernández nunca se asoció con esta revista literaria.)
116. Graciela de Sola, Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina, Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1967, p. 56.
117. María Rosa Pereda, "El surrealismo en la narrativa latinoamericana", Urogallo, 29-30(1974), pp. 130-136; la cita, p.

Comparto con Graciela de Sola la opinión de que Macedonio es un posible precursor del surrealismo argentino, en la medida que la poesía y prosa macedonianas "encarnan un pensamiento singular, de sesgo humorístico, que propone la abolición del orden lógico y la consideración de la realidad a la luz de nuevos puntos de vista"(118). El lazo más estrecho entre Macedonio y el surrealismo estribaría, tal vez, en la experimentación con nuevas formas revolucionarias, realizadas mediante el humor y la expresión de lo absurdo de la vida. En resumen: juzgo válido tener a Macedonio por representante de una visión surrealista aunque no haya pertenecido propiamente al movimiento que lleva ese nombre.

A pesar de haber sido coetáneo de Leopoldo Lugones (ambos nacieron en 1874), no se puede decir que Macedonio haya formado parte integral de la última generación modernista. Es cierto que publicó algunos escritos aislados que corresponden al período en que finalizó el modernismo en la Argentina (119), pero Macedonio no se incorporó formalmente al mundo literario hasta que lo des-

---

133.

118. Sola 1967, p. 57.

119. En Las revistas literarias argentinas (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962), Héctor René Lafleur destaca los aspectos modernistas de algunos de los poemas publicados por Macedonio. "Buscando nido" se publicó en el número 10 de la revista Colombia (15 de septiembre de 1896); "Dulce encantamiento" y "La tarde" aparecieron en el Martin Fierro dirigido por Alberto Ghirardo, con fecha 14 de noviembre y 1 de septiembre de 1904, respectivamente. De "La tarde" transcribo una estrofa que, según Lafleur, ejemplifica la "adhesión de entonces [de Macedonio] a la retórica modernista": "Ahora ya la tarde de día victorioso/su pensativo paso hacia el ocaso lleva./Su rubia cabellera roza el celeste velo,/su blanco pie en las aguas del mar penetra apenas"(p. 86).

cubrieron los ultrafstas. En rigor de verdad, de todos los movimientos de la época, la mayoría de los textos de Macedonio se inclinan más hacia el ultrafismo, corriente que llegó a adquirir importancia en la Argentina en 1921 con la llegada de Borges de España. "Macedonio Fernández --escribió Rafael Alberto Arrieta-- no presenta en toda su obra el más mínimo rasgo modernista, salvo, tal vez, su propensión a las letras mayúsculas. En poesía, su más viejo poema tiene un decidido aire ultrafista"(120).

Muchos otros críticos han llegado también a la conclusión de que a Macedonio habría que considerarlo, ante todo, escritor ultrafista (121). Antes de aceptar o de rechazar esta opinión, conviene repasar los aspectos principales del programa ultrafista para luego reevaluar la relación que Macedonio posiblemente haya guardado con este movimiento.

Como señaló Gloria Videla, el ultrafismo español, síntesis de "ismos" europeos (122) no era una escuela:

Fue, simplemente, un movimiento de superación de la lírica vigente, una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación, un ir "más allá", como lo indica su nombre.

- 
120. Rafael Alberto Arrieta, Historia de la literatura argentina, Buenos Aires: Peuser, 1959, p. 619.
121. Según Borinsky, Macedonio (junto con Oliverio Girondo) era el único del grupo de los "martinfierristas" que no abandonó los principios del ultrafismo (Borinsky 1971, pp. 39-40).
122. Carlos Magis describió esta síntesis de la siguiente manera: "De la vanguardia, el ultrafismo aprovecha el afán de modernidad del Futurismo, algunas extravagancias tipográficas del Cubismo y la actitud jovial o la deificación del absurdo del Dadaísmo" (La literatura argentina, México: Pormaca, 1965).

Para definir al ultraísmo argentino, tendríamos que adoptar un enfoque diferente, pues Borges extrajo de la baraúnda del ultraísmo español los rasgos más significativos y los presentó como programa (123).

Lejos de ser autónomos, el ultraísmo español y el argentino concurren en su deseo de traspasar límites e inventar. Ambos caben claramente dentro del movimiento general denominado "vanguardismo".

El ultraísmo comenzó en España por 1918, año en que Vicente Huidobro llega a Madrid desde París, trayendo consigo las innovaciones poéticas de Apollinaire, Reverdy, y otros. Estas fueron recibidas con gran entusiasmo por Rafael Cansinos-Asséns, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, y otros poetas españoles. El ultraísmo español no sólo debió mucho a la lírica vanguardista francesa, sino también a la prosa humorista de Ramón Gómez de la Serna.

En el contexto de la literatura latinoamericana, Borges es el primero que intentó delimitar el contenido teórico del ultraísmo. Reproduzco a continuación una parte del manifiesto que Borges publicó en Nosotros en 1921:

Esquemmatizada, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de

---

123. Gloria Videla, El ultraísmo, Madrid: Gredos, 1963, p. 89.

metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida... ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscaba la fuerza emocional!(124).

Para los propósitos del presente trabajo, es importante destacar que en ambos países el ultraísmo fue, en primer lugar, un movimiento esencialmente poético y, en segundo lugar, una tendencia sin direcciones claras en la que los escritores ultraístas tomaron ideas adoptadas de varias escuelas de vanguardia.

Cuando Borges llegó a Buenos Aires en 1921 hizo amistad con Macedonio Fernández, quien por su parte parece haberse contagiado por las preocupaciones ultraicas. Por el año 1925 Macedonio escribió lo siguiente:

---

que conoci hace cuatro años, estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista, que hasta la fecha no he podido recuperar una ignorancia igual (125).

En contacto con los jóvenes escritores renovadores, Macedonio dejó momentáneamente su vida solitaria y retraída para participar en las revistas literarias representativas de esta generación. Macedonio fundó, en agosto de 1922, junto con Borges, la revista Proa, en la que colaboraron, además, Helena Martínez, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Guillermo de

---

124. El texto "Ultraísmo" se publicó por primera vez en Nosotros, 1921, núm. 151, p. 468 y fue reproducido en Los vanguardismos en la América Latina, Oscar Collazos (ed.), La Habana: Casa de las Américas, 1970, p. 195.

125. En una carta a Ramón Gómez de la Serna, recogida por Luisa Sofovich en su libro Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 20.

Torre y Roberto A. Ortelli. El último número apareció en julio de 1923. Cuando se reanudó la publicación de Proa (126), Macedonio siguió colaborando pero dejó de ser director (127).

El ultraísmo argentino llegó a su cumbre en 1924 y, por lo tanto, es esta segunda época de Proa la que mejor expresó las innovaciones ultraicas. Durante este período Macedonio permaneció al margen del círculo ultraísta, como si temiera perder su individualidad anárquica al integrarse a este grupo con un programa estético más o menos bien delimitado.

En el año 1924 apareció el primer número de Martín Fierro (128), revista que mejor representó las tendencias del movimiento. El término "martinfierrismo" llegó a ser casi sinónimo de "ultraísmo"(129). Macedonio se vinculaba también con esta revista. Como afirmó César Fernández Moreno:

Muchos aportes positivos ha dejado Martín Fierro, pero uno de los más importantes ha sido su actitud humorística, que brota aparejada con la de Macedonio Fernández (si no es la misma) (130).

- 
126. Esto fue en agosto de 1924. Dejó de publicarse en enero de 1926.
127. Entraron Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas y Brandón Carraffa como co-directores.
128. Me refiero a la revista que usualmente se asocia con el ultraísmo, la Martín Fierro del año 1924, fundada por Evar Méndez. Anteriormente apareció otra publicación llamada Martín Fierro, pero duró sólo un mes (del 15 de marzo al 23 de abril de 1919) y no tenía que ver con el movimiento ultraísta.
129. En una entrevista con César Fernández Moreno, Leopoldo Marechal manifestó su preferencia de designar el movimiento con el nombre de "martinfierrista", ya que "en rigor de verdad, sólo fueron <<ultraístas>> dos o tres compañeros que recién llegaban de España (en Collazos 1970, p. 50).
130. Ibid., p. 35.

Otro crítico argentino, David Viñas, señaló la relación entre Macedonio y el grupo de martinfierristas como un "vaivén de gran viejo/jóvenes devotos, soledad anárquica/capilla gremial y amistosa, consagrar/rescatar, objetar/conceder, complicidad acrítica hacia dentro/terrorismo hipercrítico hacia fuera"(131).

El ultraísmo, de importancia creciente hasta 1925, dejó de ser fuerza vital en la literatura argentina hacia el año 1930. Macedonio no pareció darse cuenta de este hecho --el principio invariable de sus escritos seguía siendo la experimentación con las formas literarias ya existentes en busca de "nuevas" formas. Sea cual fuere la naturaleza del vínculo entre Macedonio y el movimiento ultraísta, está claro que lejos de seguir los principios ultraicos propuestos por otros, Macedonio buscaba constantemente nuevos caminos para la literatura e incluso llegó a elaborar su propia teoría del arte literario, como se vio en el capítulo primero. El que los puntos de contacto entre el concepto de Belarte de Macedonio (la que se aplica principalmente a la narrativa) y los objetivos del ultraísmo no sean más directos se debe, en parte, al carácter fundamentalmente poético del movimiento. Aún siendo así, es posible que el fragmentarismo que caracteriza las narraciones de Macedonio puede entenderse a la luz de varios de los principios expresados en el manifiesto ultraísta de 1921; en particular, el culto a la metáfora, la "tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos

---

131. David Viñas, Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1972, p. 65.

inútiles" y la síntesis de varias imágenes en una. En última instancia, los experimentos de Macedonio desbordaron los límites del ultraísmo. Y al cesar la incitación del grupo ultraísta, Macedonio volvió a su vida solitaria de antes. No pareció interesarle demasiado publicar y nunca llegó a identificarse con la generación neorromántica de los años cuarenta.

Además de establecer una relación más o menos estrecha con el grupo ultraísta, se puede considerar la obra literaria de Macedonio como escritura experimental, vanguardista en el sentido amplio de la palabra. En la crítica que hace al realismo, Macedonio es representativo de muchos escritores de vanguardia para quienes es lugar común repudiar la idea de la obra de arte como copia fiel de la realidad (132). Por ejemplo, en la siguiente cita, se puede ver cómo Macedonio parece reiterar los principios de Vicente Huidobro y los creacionistas (133) con respecto a su estética de vanguardia:

Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de Invención (Museo, p. 48).

De aquí que la obra de arte deba siempre crear algo nuevo, y no

---

132. Para Georg Lukács, la abolición de la realidad "es el tema fundamental de la actitud vanguardista" (Significación actual del realismo crítico, México: Era, 1963, p. 29. [1ra ed. en alemán, 1958.]

133. Según Octavio Corvalán, el fin de los creacionistas era "crear una realidad poética, independiente y distinta de la realidad objetiva" (Modernismo y vanguardia, New York: Las Américas, 1967, p. 93).

reproducir la realidad: en el caso de la novela, evitar una "literatura de copias".

Dejemos de lado por el momento la cuestión de los vínculos entre la obra macedoniana y los movimientos literarios de la época para considerar su relación más inmediata con algunos escritores. Primero, por la gran importancia concedida al lector en la teoría novelesca de Miguel de Unamuno me parece consecuente establecer la posibilidad de que Niebla sea antecedente de Museo (134). La idea macedoniana del autor-personaje (cf. supra, pp. 55-56) recuerda, por ejemplo, el siguiente diálogo entre Augusto Pérez y el "autor" de Niebla:

--No sea, mi querido don Miguel --añadió [A. Pérez]--, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...

--¡Eso más faltaba! --exclamé algo modesto.

--No se exalte usted así, señor de Unamuno --me replicó--, tenga calma. Usted ha manifestado dudas sobre mi existencia...

--Dudas, no --le interrumpí--; certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca (135).

De ahí que Unamuno procura alterar por un momento el orden lógico del lector al igual de Macedonio, quien busca crear una "comoción concienzual". A diferencia de Museo, en que el autor toma la

---

134. Claro que el lector resulta un tema en muchas obras (el Tristram Shandy [1760] de Sterne y el Quijote [1605-1615] de Cervantes son dos ejemplos notables). No es mi propósito trazar el desarrollo histórico del tema del lector. Me centro en Unamuno sólo para señalar lo que me parece una influencia posible y, en todo caso, para demostrar que esta preocupación fundamental de Macedonio no es original.

135. Miguel de Unamuno, Niebla, Madrid: Taurus, 1974, p. 170. [Niebla se publicó por primera vez en 1914.]

decisión consciente de consultar con su lector, es aparentemente el personaje de Niebla a quien "se le ocurre" discutir con el autor (136). Estos pasajes de Niebla le sirven a Unamuno para comentar de paso el funcionamiento del personaje ("Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...,"[137]), pero no representan para nada la preocupación central de la novela. En contraste, Museo gira alrededor del funcionamiento de ese personaje-lector.

Volvamos al concepto del texto fragmentado para pasar a la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas. Como se ha visto, Museo y Una novela que comienza se caracterizan por su discontinuidad y, por lo tanto, su lector ideal, de acuerdo con Macedonio, sería el lector "salteado". El fragmentarismo, resultado de una composición prismática (138), conduce a la desintegración de la totalidad, a la aniquilación del aspecto "terminado" y "cerrado" de la obra de arte. Los elementos

---

136. Ibid., p. 168.

137. Ibid., p. 171.

138. "Prisma" es una palabra clave para los escritores de vanguardia en general y para los ultraístas en particular. Prisma fue una colección de poemas de González Lanuza y también se llamó así una de las revistas literarias de los ultraístas. El prisma refleja, refracciona y descompone la luz. Los vanguardistas se sirvieron de esta figura de geometría en la formulación de su teoría literaria. En el año 1921, Borges expresó la importancia del concepto del prisma de la siguiente manera: "Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja --más allá de las cárceles espaciales y temporales-- su visión personal" (Borges, "Manifiesto del Ultra", en "Los manifiestos de Jorge Luis Borges", por Carlos Meneses, Insula, 291(1971), p. 3).

estructurantes del texto literario se liberan en el sentido de que el sistema de construcción de la novela se vuelve inoperante como tal a medida que dejan de funcionar sus leyes internas. La consecuencia de este "nuevo" tipo de estructura textual es un nuevo sistema de lectura (o "estética activa", como diría Borges), que exige una intensa participación del lector.

El fragmentarismo, o lo que aquí he llamado la "construcción o composición prismática", ha llegado a ser un lugar común en la literatura contemporánea. Uno de los ejemplos más conocidos de esta tendencia es la novela Rayuela de Cortázar. A partir del hecho de que para dar significado al conjunto de fragmentos que constituye esta novela los puentes entre uno y otro fragmento "debería presumirlos o inventarlos el lector"(139), --de la misma manera que ocurre en Museo-- se elabora en Rayuela una teoría de la lectura.

Muchos lectores afirmarían que el proyecto realizado por Cortázar va mucho más allá y que llega a constituir toda una teoría de la novela. Ésta se desarrolla principalmente en la tercera parte de Rayuela, en los "capítulos prescindibles"(140). Son muchas las frases de esta parte de Rayuela que recuerdan el programa novelístico formulado por Macedonio en Museo. En el capítulo setenta y nueve Morelli (el alter-ego de Cortázar) formula su proyecto para una "nueva novela" en contraposición con la novela tradicional de la siguiente manera:

---

139. Julio Cortázar, Rayuela, Barcelona: Bruguera, 1981, p. 532.  
[La novela se publicó por primera vez en 1962.]

140. Ibid., p. 401.

Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (141).

El concepto de la novela como una "empresa literaria"(142) que se propone "como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias"(143) también hace pensar en el proyecto macedoniano. Pero es particularmente en la gran importancia que se concede al lector donde se puede establecer una relación más nítida entre las ideas de los dos escritores con respecto a lo que constituiría la novela ejemplar. En Rayuela Cortázar se refiere a la posibilidad de hacer del lector un "cómplice"(144). Y la mayor resonancia del proyecto macedoniano se observa en relación con la noción del lector-personaje. Baste citar como ejemplo una frase del capítulo noventa y siete de Rayuela:

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (145).

Si se comparan las palabras de Cortázar con las de Macedonio (cf. supra, pp. 29 y 65), se podría plantear la posibilidad de

---

141. Ibid., p. 447.

142. Ibid., p. 486.

143. Id.

144. Ibid., p. 448.

145. Ibid., p. 493.

que Cortázar no sólo haya conocido el programa novelístico de Macedonio sino que se haya servido de algunas de las ideas expresadas en los escritos macedonianos. De ahí que a Macedonio se le ha considerado precursor de la novela hispanoamericana contemporánea (146).

Existen múltiples maneras de aproximarse al problema de las influencias. En la gran mayoría de los casos, dada la naturaleza tan singular y --por qué no decirlo-- excéntrica de sus escritos, resulta difícil tener a Macedonio de precursor definitivo. La única excepción se daría en el caso de Borges, puesto que el vínculo decisivo entre estos dos ha quedado inequívocamente constatado. Como escribió Noé Jitrik:

Es claro que en la mayor parte de los casos invocar una probable "influencia" de Macedonio, consciente y decisiva, sería forzar las cosas, pretender a toda costa universalizar un fenómeno que, fuerza es decirlo, quedó bastante aislado y encerrado en sí mismo. No obstante, hay un puente entre Macedonio y la narrativa latinoamericana actual: ese puente se llama Jorge Luis Borges (147).

La cuestión de la relación entre Macedonio y Borges es, sin duda, muy compleja. Como punto de partida, es interesante examinar algunas de las afirmaciones del propio Borges al respecto. De vez en cuando sale una nota de Borges sobre su mentor; ya van más de sesenta años desde que apareció el artículo de Proa titulado "El reciénvenido de Macedonio Fernández"(148). Gran parte

---

146. En particular, Alicia Borinsky (Borinsky 1971, p. iii) ha destacado la actualidad de la obra de Macedonio.

147. Jitrik 1975, p. 79.

148. Jorge Luis Borges, "El reciénvenido de Macedonio Fernández", Proa, 1(1923). [Dada la poca difusión de esta revista

de lo dicho por Borges es de carácter anecdótico. El prólogo del libro Macedonio Fernández (149) ofrece un retrato único de Macedonio. A diferencia de los demás libros y artículos de índole biográfica (150), éste tiene la virtud de revelar

---

literaria, me ha resultado imposible consultar este número para fijar con exactitud las páginas del artículo.]

149. Borges 1961.

150. Existen numerosos artículos de interés biográfico. La mayoría de éstos son de carácter anecdótico, no analítico. Como es de esperar, la mayor autoridad es el hijo de Macedonio, Adolfo de Obieta, quien no sólo ha sido el mejor biógrafo de su padre, sino también ha trabajado como editor y compilador de sus escritos. La tarea le ha resultado ardua dado el sinnúmero de papeles sueltos que dejó Macedonio. Cuando tuve la ocasión de entrevistarlo en Buenos Aires en junio de 1980, Adolfo de Obieta todavía trabajaba en el proyecto de organizar los manuscritos de su padre.

Quizá la más interesante de todas las notas introductorias que Adolfo de Obieta ha escrito a la obra de Macedonio es el prólogo de la edición titulada Papeles de Macedonio Fernández (1965). Desde las primeras palabras del prólogo, el hijo se muestra contagiado por el lenguaje y el tipo de pensamiento de su padre: "Prologar a mi padre me hace sentirme un poco su padre, es decir, él mi hijo. Andar por sus caminos figurándomelo, curioseándolo, atisbando la profusión de su ser, adivinándolo como adivinamos a un hijo para comprenderlo; así me siento. Mejor, ahora veo que así me he sentido siempre"(p. 5). Tal vez la mejor manera de acercarse por primera vez a los textos de Macedonio sea hacerlo a través de las reflexiones de su hijo.

Sin propónerselo, otro literato argentino ha resultado biógrafo de Macedonio Fernández. César Fernández Moreno, quien se propuso un estudio literario de los escritos de Macedonio, cayó en el biografismo en Introducción a Macedonio Fernández (Buenos Aires: Talía, 1960). Lejos de realizar un análisis crítico, en este libro Fernández Moreno da datos de la vida de Macedonio, reúne declaraciones del propio escritor respecto a su teoría de la Belarte y señala la relación entre Macedonio y el ultraísmo argentino.

Entre los artículos más notables habría que incluir el prólogo con que Ramón Gómez de la Serna precedió la edición de Papeles de Recienvenido y continuación de la nada (1944). En ese prólogo se manifiesta la gran admiración que el escritor español le tenía al argentino. A base de ciertas anécdotas personales y de la reproducción de algunos cuantos textos de Macedonio, se pinta la imagen generosa de un precursor literario: "Macedonio es el que ya no es un

elocuentemente algunos aspectos de la vida de Macedonio con la percepción perspicaz de quien no sólo lo conoció personalmente, sino que también le profesó cariño (151).

Pero las reflexiones de Borges van más allá de lo puramente personal y anecdótico para tomar en cuenta la cuestión de la influencia literaria. En 1952 Borges escribió lo siguiente sobre Macedonio:

Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble (152).

---

escritor romántico más en la lista que completan con igual grado españoles y americanos, sino el primer torcedor del estilo, con esa gracia en la torcedura que crea un nuevo estilo arquitectónico, y además es el primero que tiene esa risa de no estar en el mundo, esa risa como la que pudiera haber habido antes de llegar Cristóbal Colón"(p. 29).

En el libro Hablan de Macedonio Fernández (García 1968) se reúnen los recuerdos personales de doce escritores sobre la vida y obra de Macedonio. Entre éstos se incluyen Borges, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Adolfo de Obieta y Gabriel del Mazo. El libro se divide en cuatro capítulos o "memorias", de acuerdo con la terminología del editor, Germán Leopoldo García. Cada "memoria" corresponde a una etapa diferente de la vida de Macedonio y en su conjunto estas reminiscencias constituyen un tipo de cronología de alguna utilidad para quienes aprecian el afán anecdótico de la comunidad literaria argentina.

151. En las anécdotas que relata Borges abundan los detalles recordados con cierta nostalgia. Baste un ejemplo: "No he conocido hombre más friolento. Solía abrigarse con una toalla, que pendía sobre el pecho y los hombros, de un modo árabe; una galerita de cochero o sombrero negro de paja podía coronar esa estructura (los gauchos arropados de ciertas litografías me lo recuerdan). Le gustaba hablar del "halago térmico"; ese halago, en la práctica, estaba constituido por tres fósforos que él encendía a un tiempo y acercaba, en forma de abanico, a su vientre. La mano izquierda gobernaba esa efímera y mínima calefacción; la derecha acentuaba alguna hipótesis de carácter estético o metafísico"(Borges 1961, p. 14).

Pocos años después, Borges parece alejarse de esta actitud fervorosa al destacar el aspecto circunstancial de su amistad con Macedonio:

Yo heredé de mi padre la amistad y el culto de Macedonio. Hacia 1921 regresamos de Europa, después de una estadía de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio; olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio (153).

La admiración demostrada inicialmente se desvanece más aún en los años subsiguientes, durante el período en que Borges cuestiona el valor de los experimentos ultraicos. En 1969 Borges expresó la influencia de Macedonio así: "Yo creo que él, el pensamiento de él, me hizo mucho bien, y yo empecé devotamente plagiándolo; pero el estilo de Macedonio Fernández creo que me perjudicó"(154). De hecho, en las últimas tres décadas ha habido una evolución en el pensamiento de Borges con respecto al valor e influencia de la obra de Macedonio, evolución que paralela la manera en que Borges evalúa su propia obra temprana (155). Aparte de lo dicho

---

152. Jorge Luis Borges, "Macedonio Fernández", Sur, 209-210(1952), pp. 145-147; la cita, p. 145.

153. Borges 1961, p. 10.

154. Jorge Luis Borges, "Borges contradiciéndose"(entrevista de César Fernández Moreno), Revista Nacional de Cultura, 1(1969), pp. 10-32; la cita, p. 20.

155. Después de una conferencia que dio en Johns Hopkins University el 19 de abril de 1983, tuve la ocasión de hablar con Borges sobre su relación con Macedonio. Por lo dicho en aquella ocasión, parece haberse resucitado el afecto demostrado en años anteriores. En primer lugar, le pareció extraordinario que alguien le preguntara por Macedonio Fernández en Baltimore, Maryland. Dijo que había soñado con Macedonio la víspera y que Macedonio todavía estaba a su lado. Recordó las noches de sábado que pasaba con el "maestro", y que éste se parecía a Mark Twain y a Paul

explícitamente, la obra misma de Borges manifiesta aspectos afines a las teorías macedonianas (156). La posición filosófica de la que parten los dos --una que se caracterizaría por su subjetivismo absoluto e idealismo solipsista-- les sirve para poner en evidencia y comentar aquellos momentos de la experiencia cotidiana en que es imposible saber si algo ocurrió en el ensueño o en la realidad (lo que Macedonio llamaría la "Vigilia"). No niego la posibilidad de que otros filósofos clásicos (Leibnitz, Berkeley, Hume, etc.) se consideren antecedentes del pensamiento borgeano pero también me parece coherente establecer el vínculo con Macedonio, quien no sólo resume el fárrago de sus predecesores en la filosofía idealista, sino que añade la idea del ser como sueño y sólo porque es sueño.

En el cuento de Borges, "Las ruinas circulares"(157), los sueños son una forma de sugerir la indeterminación de los límites entre el mundo real y el mundo ficticio. El narrador sueña un

---

Válery. Cuando le pregunté a qué se debía principalmente el gran respeto que le tenía a Macedonio, Borges contestó lo siguiente: "He conocido a muchos hombres de talento y sólo a uno de genio: Macedonio Fernández". Cuando hablé con Borges en junio de 1985, éste reiteró los mismos sentimientos de admiración.

156. Estos aspectos han sido objeto de numerosas investigaciones. Algunas de las más notables son: 1) "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", por Emir Rodríguez Monegal (Número, 19[1952], pp. 171-183); 2) "Macedonio: su filosofía e influencia en Borges", en Borges y la nada de Manuel Ferrer (London: Tamesis, 1971, pp. 45-52); 3) "The visible work of Macedonio Fernández", en The cardinal points of Borges de John Murchison (Oklahoma City: University of Oklahoma, 1971, pp. 55-62); y 4) Borges' ultraist movement and its poets de Thorpe Running (Lathrop Village, Michigan: International Book Publishing, 1981).
157. Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares", en Ficciones, Buenos Aires: Emecé, 1975, pp. 49-56. [1ra edición, 1956.]

hijo y lo impone a la realidad. Reflexiona: "No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!"(158). Al final del cuento el narrador llega a comprender que él también es una "apariencia"(159) y que existe gracias al sueño de otro. Ese "otro", en el texto macedoniano, es el autor, y el ser creado, el personaje-lector. La validez del ser como sueño resulta una constante en los escritos de ambos escritores. En Vigilia, Macedonio escribió que "...el Ser es porque es un sueño, es decir, una plenitud inmediata"(160).

Como todo intento radical, el modelo propuesto por Macedonio para una nueva novela padece de desproporción. Museo resulta laberíntico y complejo, un borrador de infinitas posibilidades. En "El jardín de senderos que se bifurcan"(161) de Borges se describe lo que podría entenderse como una analogía o explicación del intento de Macedonio o, por lo menos, de un esfuerzo parecido. Según narra el personaje Stephen Albert, Ts'ui Pên, autor del libro titulado El jardín de senderos que se bifurcan, lo abandonó todo para componer un libro y un laberinto. A la muerte de Ts'ui Pên, sus herederos sólo encuentran manuscritos caóticos (162). Sin embargo, éstos son publicados. De acuerdo con el

---

158. Ibid., p. 55.

159. Ibid., p. 56.

160. Vigilia, p. 26.

161. En Borges 1975, pp. 87-101.

162. Ibid., p. 94.

personaje Yu Tsun, bisnieto de Ts'ui Pên, "esa publicación fue insensata. El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios"(163). Como sabrá el lector de este cuento, resulta que el libro y el laberinto de Ts'ui Pên son una sola cosa. Albert se pregunta de qué manera una novela puede ser laberíntica e infinita: "No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente"(164). Considera también la posibilidad de que otros individuos agregaran un capítulo o corrigieran lo ya escrito (165).

En lo que sigue del cuento se puede reconstruir un modelo que cabría como descripción apta de Macedonio. Albert afirma lo siguiente: "No creo que [Ts'ui Pên] jugara ociosamente a las variaciones. No juzgo verosímil que sacrificara trece años a la infinita ejecución de un experimento retórico"(166). Y más adelante: Ts'ui Pên (¿Macedonio?) "fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama --y harto lo confirma su vida-- sus aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela"(167). No creo que resulte excesivo arriesgarme con extender aún más

---

163. Ibid., p. 95.

164. Ibid., p. 96.

165. Id.

166. Ibid., p. 98.

este sistema de sustituciones: El jardín de senderos que se bifurcan [Museo] es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo [de la novela] tal como lo concebía Ts'ui Pên [Macedonio]"(168).

Aun cuando no se puede aceptar la noción de que la novela experimental de Macedonio le haya servido a Borges de modelo para "El jardín de senderos que se bifurcan", hay otros aspectos de los cuentos de Borges que evocan más claramente la influencia macedoniana. Un ejemplo sería la constante solicitud a que colabore el lector ("Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?"[169]).

Finalmente, la retórica que engendran ambos escritores es la de una antiretórica en el sentido de que los dos niegan una Literatura "oficial". Por ejemplo, en "La biblioteca de Babel"(170) Borges escribe en tono irónico:

La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra (171).

Macedonio, por su lado, parodia, censura y desfigura la novela tradicional al convertirla en Museo.

---

167. Id.

168. Ibid., p. 99.

169. Del cuento "La biblioteca de Babel", en Borges 1975, pp. 75-85; la cita, p. 84.

170. Id.

171. Ibid., p. 84.

Es obvio que las preocupaciones de Macedonio no están histórica ni culturalmente desconectadas. A la vez resulta difícil definir a Macedonio en términos nítidos y definitivos. Cualquier esfuerzo por encajarlo dentro de una corriente o movimiento preciso quedará necesariamente frustrado en virtud del carácter heterogéneo de su obra. El hecho es que, lejos de resultar innovador, el proyecto novelístico de Macedonio Fernández se sitúa en una amplia línea de preocupaciones expresadas desde antes y después por otros escritores. En el momento en que escribe, Macedonio es original no por las ideas que expresa, sino por su manera de expresarlas mediante la teoría de "Belarte". También a diferencia de algunos de sus contemporáneos, Macedonio se propone concretamente formular una nueva teoría de la novela, llevándola simultáneamente a la práctica.

A lo largo del presente trabajo se ha visto cómo en el texto novelístico que proyectó Macedonio no hay personaje en el sentido convencional ni hay intriga; no hay más que forma. A través de la destrucción o de la des-composición de estas categorías convencionales de la novela, se logra una distorsión del contenido del texto. El trabajo crítico sobre la novelística de Macedonio Fernández consistiría, pues, en parte en revelar el mensaje original, en ver por qué, por principio, se distorsionó ese contenido. Intentaré a continuación inscribir esquemáticamente, dentro de una realidad más amplia, algunos de los experimentos novelísticos de Macedonio, como medio para interpretar su visión

de esa realidad.

En El no-existente caballero, Noé Jitrik estudia la evolución del funcionamiento del personaje en la narrativa hispanoamericana. Como dice Jitrik, "la forma del personaje [en el pasado] ha sido entendida de acuerdo con una máxima pretensión de verosimilitud hasta llegar en la actualidad a su casi disolución"(172). Jitrik no sólo constata esta transformación, sino que busca una posible explicación para este cambio a la luz de las condiciones históricas de Latinoamérica:

La forma conjetural del personaje, la casi disolución de su forma pueden corresponder a lo que significa en el campo social el dudoso, violento y resplandeciente movimiento de autonomía en América Latina, con toda su ambigüedad, todos sus descubrimientos, sus promesas y sus retrocesos dolorosos (173).

Si bien Jitrik delimita sus reflexiones a una consideración del personaje en el contexto de la historia de Latinoamérica, las observaciones de otros críticos son de carácter más abarcador. Georg Lukács, Lucien Goldmann y Frederic Jameson analizan las categorías del texto narrativo en un contexto más universal, es decir, ya no exclusivamente hispanoamericano. Para los tres, una forma literaria determinada necesariamente refleja de algún modo cierta percepción del momento social en que esta forma surgió. En Teoría de la novela (174), Lukács explicó las formas literarias como producto histórico y, más específicamente, expuso

---

172. Jitrik 1975, p. 14.

173. Ibid., p. 92.

174. Georg Lukács, Teoría de la novela, Barcelona: Siglo XX, 1971. [1ra ed. en alemán, 1914.]

sus ideas sobre la relación entre el arte y la enajenación del hombre en la sociedad moderna. Partiendo de Lukács, Goldmann postuló lo siguiente:

[La novela contemporánea] se caracteriza por el abandono de todo intento de sustituir el héroe problemático y la biografía individual por otra realidad y por el esfuerzo por elaborar la novela de la ausencia del tema, de la no-existencia de toda búsqueda que progresa (175).

La disolución del personaje y de la intriga correspondería, pues, a la crisis de valores individualistas en el presente siglo.

En "Metacommentary"(176), Jameson analiza el punto de vista y el concepto de intriga en la novela moderna. Refiriéndose a la preocupación casi obsesiva de muchos escritores por los aspectos formales de su narrativa, Jameson afirmó que el punto de vista resulta en la mayoría de los casos poco más que técnica pura (177). Lo que se narra ya no son acontecimientos, acciones de personajes, sino el proceso de construcción textual, literaria. Las técnicas mismas se convierten en el objeto del discurso narrativo y, por lo tanto, se sacrifican las categorías tradicionales de personaje e intriga, unidades fundamentales de la novela realista.

De acuerdo con Jameson, quien por su parte debe mucho a las formulaciones teóricas de Goldmann, este nuevo carácter de la

---

175. Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, Madrid: Ayuso, 1975, pp. 32-33. [1ra ed. en francés, 1964.]

176. Frederic Jameson, "Metacommentary", Publications of the Modern Language Association, 1(1971), pp. 9-18.

177. Ibid., p. 13.

novela corresponde a un cambio cualitativo en la sociedad moderna:

Point of view [...] is something a little more than sheer technique and expresses the increasing atomization of our societies, where the privileged meeting places of collective life and of the intertwining of collective destinies --the tavern, the marketplace, the high road, the court, the paseo, the cathedral, yes, and even the city itself-- have decayed, and with them, the vital sources of the anecdote (178).

Como resultado, la novela del siglo XIX es reemplazada por la obra sin historia y sin intriga (plotless work):

With the death of the subject, of the consciousness which governed the point of view, the novel, bereft of either unity of action or unity of character, becomes what we are henceforth agreed to call "plotless"(179).

La disolución de la intriga correspondería, por tanto, a cierta insatisfacción con respecto a la sociedad moderna, que progresivamente ha ido perdiendo su coherencia como totalidad. Se problematiza la relación entre el ser humano y su medio ambiente; el individuo ya no se integra a su sociedad (180). Esta, a su vez, parece haber sacrificado sus valores humanos.

En Marxism and form: Twentieth century dialectical theories of literature (181), Jameson vincula la falta de continuidad y de

---

178. Id.

179. Id.

180. Es interesante notar que en 1897 Macedonio intentó fundar, junto con Arturo Múscari, Julio Molina y Vedia y otros compañeros, una sociedad utópica en una isla selvática del Paraguay. Los ensayos de "Para una teoría del Estado" (Teorías, pp. 115-195) demuestran un espíritu anárquico e individualista.

181. Frederic Jameson, Marxism and form: Twentieth century dialectical theories of literature, Princeton: Princeton

coherencia de la sociedad moderna con las características de la obra de arte del siglo XX (182). Más específicamente, la naturaleza fragmentada del texto literario corresponde, de acuerdo con Jameson, a la disminuida capacidad del lector para concentrarse durante un tiempo prolongado en un mismo tema a fin de llegar a entender la totalidad:

In strict correlation with our own fitful attention, our lowered capacity for concentration, our absentmindedness and general distraction, the work of art suffers distortion, is broken down and fetishized. The whole comes to be replaced by the part (183).

También en las teorías de Jameson se podría encontrar una posible explicación del carácter abierto del texto literario de este siglo. A través de un análisis de la música expresionista de Schönberg, Jameson sugiere que el arte contemporáneo en general se puede ver como una reacción contra la idea de una obra terminada, como un rechazo de la posibilidad de una obra acabada y auto-suficiente:

It is this breakdown of extended form in general to which the expressionistic music of Schönberg is a memorial [...] With the disappearance of the organizational value of the form as a whole, the surface of the work is shattered and no longer presents an unbroken and homogeneous appearance (184).

---

University, 1971.

182. En Significación actual del realismo crítico Lukács escribió lo siguiente al respecto: "La disolución del mundo y la disolución del hombre van pues unidas, aumentan y se refuerzan mutuamente. Su causa fundamental es la carencia objetiva de unidad en el hombre, su transformación en una sucesión confusa de experiencias momentáneas"(Lukács 1963, p. 30).

183. Jameson 1971a, p. 24.

184. Id.

Si en el mundo real faltan la coherencia y una concepción clara de la totalidad, ¿cómo puede haber coherencia y totalidad en la obra de arte? El carácter fragmentado e inacabado del texto literario moderno se vincula, pues, con ciertos aspectos de la sociedad a que pertenece (185).

Tal vez habría que ver una reacción entre estas características de la sociedad moderna y el cariz problemático y meta-textual de la obra de Macedonio Fernández. Se ha visto cómo teoría y praxis se confunden en Una novela que comienza y en Museo. A fin de cuentas, la teoría novelística de Macedonio encontró su mejor expresión en los textos narrativos. El tema principal es el problema de la forma de la novela como género. Macedonio procuraba, en un nivel, crear un objeto (el texto) al mismo tiempo que, en otro nivel, observaba y comentaba el proceso de esa creación. La teoría de Belarte de Macedonio tiene como objetivo problematizar la forma novelística. Se trata de una prosa especulativa (186) que se encarga de plantear problemas y no de solucionarlos.

Vale la pena señalar el carácter dialéctico de este tipo de planteamiento. De acuerdo con Jameson:

[El pensamiento dialéctico] converts the problem itself into a solution, no longer attempting to solve the problem head on, according to its own terms, but rather coming to understand the dilemma itself as the mark of the profound contradictions latent in the very mode of posing the problem (187).

---

185. Esta idea ya fue articulada por Eco en Opera aperta (1962).

186. Recuérdese una de las descripciones que ofreció el propio Macedonio de su teoría: la llamó la "duda de arte" o "Dudarte" Epistolario, p. 107).

El lector debe interpretar el texto macedoniano como una discusión literaria, comprendiendo que ese texto tiene como meta violar la forma de la novela tradicional y al mismo tiempo sugerir nuevas posibilidades para otro tipo de novela que quizás algún día se realice. Lo que más importa es el concepto del texto como propuesta, como proyecto; Macedonio no creyó que Museo fuera el logro de una "nueva" novela. Como escribió Borinsky, "[Museo] constituía la formulación de que tal literatura era posible"(188). La afirmación algo simplista de Emir Rodríguez Monegal de que más que un precursor del ultraísmo Macedonio fue "precursor de sí mismo"(189) sugiere que ni el propio Macedonio estaba consciente del posible alcance de sus teorías literarias.

Si aceptamos la hipótesis de Goldmann, según la cual la desaparición del personaje es seguida por la creación novelesca de un "universo autónomo de objetos"(190), podemos decir que la novela de Macedonio se ubica entre estas dos tendencias. Por la época en que Macedonio escribe, ya se ha dado la decadencia del personaje convencional y con ella el tema de la muerte, pero todavía no se ha elaborado la novela que se basa estrictamente en el aspecto formal, en los procedimientos técnicos inmediatos.

"Obra abierta", "juego", "destrucción", "novela aplastada": todas éstas son expresiones que se han usado para poner en claro

---

187. Jameson 1971a, pp. 340-341.

188. Borinsky 1971, p. 123.

189. Rodríguez Monegal 1952, p. 171.

190. Goldmann 1975, p. 198.

el carácter de Museo y Una novela que comienza. Ha llegado el momento oportuno para un replanteamiento del problema de los géneros. ¿Puede considerarse novela un texto narrativo que problematice su propia realización? La observación de Robert Echavarren de que la obra de Macedonio "constituye una destrucción de los géneros literarios convencionales"(191) ha resultado un lugar común. Pero aun aceptando esta observación, resulta de suma importancia recordar que, paradójicamente, en la práctica (es decir, en los textos mismos) Macedonio logró esta "destrucción" sirviéndose de los mismos elementos que constituyen los géneros convencionales. Más específicamente, como he mostrado a lo largo del análisis, Macedonio no descartó los elementos o categorías típicas de la novela --personajes, historia, tiempo, espacio, etc.-- sino que se sirvió de ellos para formular su teoría para una "primera novela buena". En este sentido limitado, por el hecho de exhibir claramente sus técnicas y sus elementos estructurantes, Museo representa el prototipo del género novelesco (192).

Por su carácter meta-textual, se podría quizás pensar en Museo y Una novela que comienza como pertenecientes al género ensayístico (193). También queda la posibilidad de hablar de

---

191. Echavarren 1979, p. 93.

192. Paralelamente, al referirse al Tristram Shandy, Victor Shklovsky escribió lo siguiente: "The assertion that Tristram Shandy is not a novel is common; for persons who make that statement, opera alone is music --a symphony is chaos [...] Tristram Shandy is the most typical novel in world literature"("Sterne's Tristram Shandy: Stylistic commentary", en Lemon y Reis 1965, pp. 25-57; la cita, p. 57).

géneros nuevos o de cruces de diferentes géneros; proponerse, por ejemplo, el ensayo como obra de ficción o, al revés, la obra ficticia como ensayo. A pesar de tener aspectos teatrales y ensayísticos, la forma y los elementos del género novelesco siguen siendo la materia fundamental de Museo y de Una novela que comienza. En última instancia, como dijo alguna vez Borges, los géneros literarios dependen, tal vez, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos (194).

En lugar de definirlos de manera tajante, más vale afirmar que estos textos macedonianos están fuera de los géneros convencionales. Algunos críticos dirían que, en vez de representar una "destrucción de géneros", los escritos macedonianos indican la incapacidad de terminar un texto de mayor extensión. Desde esta perspectiva se plantearía la idea de que, lejos de ser un innovador y precursor genial, Macedonio fue, después de todo, un novelista malogrado. Ana María Barrenechea escribió lo siguiente al respecto:

Se le ha echado en cara con justicia la incapacidad para organizar la obra, para constituir el relato, para desarrollar ordenadamente una discusión filosófica. El lo reconoció muchas veces, pero supo hacer de su defecto virtud (195).

¿En qué consiste esta "virtud"? No me sorprende el que para

---

193. De acuerdo con Goldmann: "[...] la forma del ensayo es, con mucha frecuencia, desde el punto de vista histórico y aun biográfico, una forma de transición que el autor adopta precisamente porque ni las preguntas ni las respuestas están aún suficientemente maduras para ser expresadas bajo una forma directamente conceptual"(Goldmann 1975, p. 161).

194. Borges 1961, p. xi.

195. Barrenechea 1957, p. 53.

muchos Macedonio haya fracasado como novelista; Museo y Una novela que comienza son libros que se plantean como textos fallados, por lo menos si se piensa que la función del texto debe ser la comunicación coherente. La peculiar realización de la teoría macedoniana implica una des-composición y fragmentación de los elementos. En este sentido, el intento narrativo es, desde su comienzo, necesariamente un fracaso. En las palabras de Héctor Libertella:

Quando ese [texto] se hace símbolo o clausura del juego (representación de representaciones), la práctica lo destruye. Hace así: lo aplasta junto a los demás materiales. Escenas, personajes, desarrollo, sucesión, teatro, estado teórico, destrucción de representaciones y hasta el primitivo mito de la piedra: todo gira en el espacio de trabajo sin privilegios. Nada hay privilegiado y por lo tanto nada reemplaza a nada; desaparecen también la síntesis, los momentos aglutinantes, las ráfagas de teoría matizadas con ráfagas de escritura "espontánea". No hay tampoco alternancia. No quiere haber lógica detectable que asocie a las partes ni instancia superior que explique al conjunto. Abstracción y carnalidad se anulan y se recomponen, proyecto y su destrucción (transformación), "sentido" clásico y ruptura no quieren evitarlo: una indiferencia y una prescindencia de todo objetivo único suceden en el momento teórico cuando se hace la lectura del juego anterior (196).

En los textos de Macedonio, se plantea la instancia discursiva como ruptura. La misma arquitectura de los textos refleja la imposibilidad de contar algo (o por lo menos de contarlos de manera continua y lineal), e incluso se podría llegar a decir que estos textos fragmentados e inconclusos constituyen una invitación a no leer la novela. El propio Macedonio estaba consciente de la imperfección de su proyecto para una "primera

novela buena"; sin embargo, creía en el valor de sus experimentos teóricos" (Museo, p. 264).

A pesar de darse cuenta de no haber logrado la ejecución perfecta de su teoría novelística, Macedonio no parece haber considerado la posibilidad de que esa teoría fuera irrealizable del todo: de que en el momento de autoexaminarse, de despedazarse y de reventarse la novela deja de ser novela. Si después de todo se llega a la conclusión de que efectivamente es válido clasificar a Museo como novela, habría que designarla como novela "límite". Parece que Macedonio tomaba en cuenta los cambios potenciales que podían ocurrir en la trayectoria del género novelesco cuando escribió lo siguiente:

Creo llegar justo a tiempo, un día antes de que el género Novela comience a ser imposible; mi novela ha sido posible y contiene sólo imposibles (Museo, p. 121).

Me atrevo a conjeturar que la mayoría de los lectores de Museo llegarán a la conclusión de que no es novela sino otra cosa; un texto que se autodesigna "novela" pero que no se puede aceptar como tal por sus cruces con varios géneros y por su poco parecido con lo que se entiende comúnmente por novela. El rótulo formal importa poco. Aun cuando este texto curioso no se considera novela, sin duda su preocupación fundamental sigue siendo la forma novelesca.

¿Cómo podemos rescatar lo positivo de este juego novelesco tan complejo y sofisticado? Si se juzga que Museo carece de valor como novela, habría que admitir que todos los "imposibles" a que se refiere Macedonio --la novela sin historia, el tiempo y

espacio puramente mentales, los personajes que entran y salen del mundo ficticio, el lector como personaje, como crítico y como base de la crítica de Macedonio a la novela tradicional-- son de gran fecundidad en cuanto innovaciones posibles para el futuro novelista. A lo mejor los experimentos de Macedonio sólo tienen valor en el contexto de una novela "futura". Como señaló Jitrik, "el intento de Macedonio es seguramente un fracaso, pero en todo caso no es un fracaso lógico; es posible que ni él ni nosotros seamos todavía capaces de entender un texto hecho de inexistencia"(197).

Aparte de las posibles implicaciones de la narrativa macedoniana para formas literarias del futuro, este proyecto novelístico tiene otro mérito, de carácter más abstracto, y es lo que se podría llamar una liberación o proceso de humanización. Ya se ha visto cómo el lector pierde su ingenuidad de lector pasivo e inocente a través de la lectura de Museo y Una novela que comienza. Pero el intento de Macedonio con respecto al lector va mucho más allá del de educarlo. En "Carta a los críticos" Macedonio resumió sus propósitos:

Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera que se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienzual que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción total de la conciencia del lector (Museo, p. 23).

Y en la última página de Museo:

---

197. Jitrik 1975, p. 70. El privilegio de la forma es, como he señalado, de una época apenas posterior del período en que Macedonio formulaba sus teorías.

Este confucionismo deliberado es probablemente de una fecundidad concienical liberadora; labor de genuina artisticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá el no ser (Museo, p. 266).

"Conmoción concienical"; esta expresión que reaparece una y otra vez a lo largo del texto apunta al aspecto liberador de Museo. Al librarlo del mundo real, se quiere librar al lector del "temor de no ser" (Museo, p. 40), es decir, del temor a la muerte. De esta manera se relacionan las innovaciones novelescas en Museo y la filosofía metafísica de Macedonio:

El efecto concienical que busca este novelismo es delinear en la intelección del lector el mero ser concienical sin mundo, como una posibilidad inteligible. Desacreditar todo el librero de novelas que ya no es tiempo, narrativas de sucesos de conventillo, de hombre actuante sobre el mundo y actuado por el mundo; la conciencia sin causa, cuya operatividad se presenta.

El siglo actual de la humanidad no es para relatos de sucesos de la relación Cosmos-Persona, sino para el sueño de la conciencia, para el Individuo meramente psíquico, libertado del Cosmos (Museo, p. 220).

Debido a este propósito "liberador", basado en las convicciones metafísicas de Macedonio, gran número de críticos prefieren denominar Museo texto filosófico y no novelesco.

Paradójicamente, la meta es "atrapar" al lector, tenerlo al alcance, para después librarlo. Macedonio quiere indirectamente salvar al lector de la vida al hacer que éste "entre y se pierda a sí mismo en la novela" (Museo, p. 181). El lector ideal de Museo y Una novela que comienza se sirve de la ficción para librarse de la realidad, pero no del mismo modo que ocurre en la novela realista. En lugar de engañar al lector, de hacerlo "alu-

cinar", de hacerlo creer que lo que está presenciando es vida, Macedonio desenmascara los artificios novelescos y procura liberar al lector al proveerle de un nuevo estado de conciencia. El aspecto liberador de Museo y Una novela que comienza es abarcador y extenso. Estoy de acuerdo con Borinsky, quien escribió que "la tarea de liberación que quiere cumplir con su escritura es radical y totalizadora: abandono del tiempo, de la identidad, del espacio, de la lógica"(198).

Volvamos a la cita de Henry James con la cual comencé el presente capítulo. Según James, el valor de una obra de arte se relaciona con su capacidad de crear una ilusión, una ilusión que nos hace sentir como lectores que hemos vivido una experiencia engrandecedora y nueva. A lo largo del presente trabajo, se ha visto cómo, al rechazar la verosimilitud como procedimiento artístico, en Museo se rompe con la ilusión de realidad que la novela realista ha querido lograr. Pero por otro lado, sí se crea una ilusión en los textos narrativos de Macedonio: ya no es una ilusión de realidad sino que se trata de una de ficción; el lector 'se ficcionaliza'. Por lo tanto, si se acepta la teoría de James, Una novela que comienza y Museo tienen éxito como obras de arte en la medida en que el lector cree en esa ilusión, en la posibilidad de salirse de la vida real para sentirse personaje. Y sólo de esta manera puede Macedonio realizar su objetivo de crear un estado de "conmoción concienzual" en el lector. Es obvio que se excluyen mutuamente la realidad y el mundo de la

Belarte. Al querer "ficcionalizar" al lector, se postula efectivamente una ontología mediante la cual la vida se transforma en una ficción más. En la medida que niega la muerte y el mundo real, Macedonio acaba por producir una literatura de escape; de todas maneras, la finalidad de ésta no debe confundirse para nada con el "final feliz" de la novela convencional.

La liberación que resulta de la "conmoción concienzual" encuentra expresión en el caos lingüístico del texto macedoniano (199). La irracionalidad del lenguaje y el rechazo de la lógica —conceptos esenciales al humorismo macedoniano— son características del movimiento vanguardista del cual Macedonio formó parte. Macedonio, como todo escritor, estaba consciente de los problemas del lenguaje como vehículo de la comunicación de ideas y expresó la frustración de que el lenguaje frecuentemente le resultaba inadecuado (Vigilia, p. 98). La teoría estética de Macedonio (o "Belarte") dependía de "la perfección de lenguaje unida al logro de la conmoción de la conciencia"(200); es decir, del cuestionamiento ontológico al que me he referido en los párrafos anteriores.

El lenguaje de Museo y Una novela que comienza --por sus neologismos, juegos léxicos y sintácticos y arcaísmos-- se puede caracterizar como denso y poco transparente. La lectura de estos textos resulta difícil y hasta cierto punto ejemplifica lo que

---

199. Quizá sea exagerado caracterizar el lenguaje macedoniano como caótico; sí vale notar que el tropo retórico del cual frecuentemente se sirve es la catacresis.

200. Borinsky 1971, p. 56.

los formalistas llamaban la "desfamiliarización" (ostraneniye en ruso). Muestra cierta desconfianza hacia el lenguaje ordinario y los demás artificios de que se han servido los escritores de la novela desde su aparición como género.

El concepto de la desconfianza en el lenguaje producido por nuestra sociedad es estudiado a fondo por Derrida en L'écriture et la différence (201). Acepto la observación de Naomi Lindstrom, quien ve afinidad entre las ideas post-estructuralistas de Jacques Derrida y las de Macedonio por esta noción del lenguaje:

For Derrida, as for Macedonio, the writer has a special responsibility to correct the reader's culturally-induced trust in language as a conduit of meaning. The emptiness of discourse must be made so patent as to be unmistakable. Areas where language is an altogether distorting or unreliable messenger should stand out in literary writing, alerting readers to kindred dangers in all human speech (202).

Se podría objetar a la comparación de Macedonio Fernández y Jacques Derrida por la distancia cronológica que los separa (203). Sin embargo, los ejemplos de Derrida que Lindstrom cita sirven para ilustrar la idea de que la literatura de Macedonio tiene un fin lúdico y que Macedonio concibe el arte, en última instancia, como un medio liberador. A través de una desconfianza en el lenguaje, se propone romper con el carácter autoritario de

---

201. Jacques Derrida, L'écriture et la différence, Paris: Seuil, 1967.

202. Lindstrom 1981, p. 88.

203. De Derrida Lindstrom cita Marges de la philosophie y L'écriture et la différence, de 1962 y 1967, respectivamente.

esos textos que pretenden dar una visión inequívoca y cerrada de la realidad. También los textos novelescos de Macedonio son prueba de que la literatura puede liberarse de su encargo tradicional de producir obras acabadas y perfectas.

En "Historia y novela: Tramitación de la palabra"(204), Djelal Kadir reitera esta noción del lenguaje y la lleva aun más lejos al expresar su visión de la novela como un vehículo de desmitificación --de sí mismo, del lenguaje y de las instituciones de la sociedad. Según Kadir: "La apertura del lenguaje significa la apertura y la humanización de la historia; la liberación del hombre de lo irrevocable y del pasado esclavizador"(205). Tal vez estas reflexiones vayan mucho más lejos del proyecto original de Macedonio. Sea con intención o no, el empeño discursivo que representan Museo y Una novela que comienza tiene su cariz revolucionario. Está consciente de sí no como texto sagrado, único, sino como texto problemático. Macedonio ofrece al lector los textos de Museo y Una novela que comienza como una propuesta tentativa y provisional y no como un "mito inviolable"(206).

Lukács escribió que la manera en que autores como Flaubert, Baudelaire, Zola y Nietzsche quieren oponerse a la superficialización y trivialización de la vida moderna sólo "conduce a un fortalecimiento literario de esa misma deshumanización

---

204. Djelal Kadir, "Historia y novela: Tramitación de la palabra", 1981 (mimeografiado).

205. Ibid., pp. 6-7.

206. Ibid., p. 14.

de la vida"(207). El texto macedoniano puede entenderse como una alternativa a la literatura en la que predomina el tema de la inhumanidad. El aspecto lúdico, liberador de Museo y Una novela que comienza --el juego constante con los elementos novelescos por un lado, y con el lenguaje por el otro-- fundamenta la "fecundidad concienical liberadora" (Museo, p. 266) a la cual se refiere Macedonio al final de Museo. El objetivo es hacer que el lector supere su miedo al vacío, al "no-ser"; el autor renuncia a su posición tradicional de dios-que-lo-sabe-todo y del cual no se puede dudar; y, finalmente, esta experiencia 'más-hedónica' de la lectura resulta un proceso de liberación.

---

207. Georg Lukács, La novela histórica, México: Era, 1971, p. 237. [1ra ed. en alemán, 1955.]

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Macedonio Fernández

No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Buenos Aires: Gleizer, 1928.

"Papeles de Recienvenido", Cuadernos del Plata, 3(1929), pp. 1-75.

Papeles de Recienvenido. Buenos Aires: Proa, 1929.

Una novela que comienza. Santiago de Chile: Ercilla, 1940.

Papeles de Recienvenido y continuación de la nada. Buenos Aires: Losada, 1944.

Poemas. México: Guaranía, 1953.

Papeles de Macedonio Fernández. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Papeles de Recienvenido. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. [1ra ed., 1965.]

Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Papeles de Recienvenido. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Manera de una psique sin cuerpo. Barcelona: Tusquets, 1973.

Adriana Buenos Aires (Última novela mala). Buenos Aires: Corregidor, 1974.

Teorías. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Epistolario. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

Papeles antiguos. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

B. General

- Arrieta 1959: Rafael Alberto Arrieta, Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- Barthes 1970: Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43. [1ra ed., Paris: Seuil, 1966. Título del original: L'analyse structurale du récit, Communications 8.]
- Barrenechea 1957: Ana María Barrenechea, "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández", en La literatura fantástica en Argentina. México: Imprenta Universitaria, 1957, pp. 37-53.
- Borges 1921: Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", Nosotros, 151(1921), p. 468.
- Borges 1923: Id., "El reciénvenido de Macedonio Fernández", Proa, 1(1923). [Dada la poca difusión de esta revista literaria, me ha resultado imposible consultar este número para fijar con exactitud las páginas del artículo.]
- Borges 1952: Id., "Macedonio Fernández", Sur, 209-210(1952), pp. 145-147.
- Borges 1961: Id. (ed.), Macedonio Fernández. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Borges 1969: Id., "Borges contradiciéndose"(entrevista de César Fernández Moreno), Revista Nacional de Cultura, 1(1969), pp. 10-32.
- Borges 1975: Id., Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1975. [1ra ed., 1956.]
- Borges 1980: Id., "Borges habla de Macedonio Fernández"(entrevista de María Teresa Marzilla), La Nación, Buenos Aires, 29-VI-80, cuarta sección: "Letras, artes, bibliografía", p. 1.
- Borinsky 1970: Alicia Borinsky, "Introducción y transcripción de la correspondencia de Macedonio Fernández a Ramón Gómez de la Serna", Revista Iberoamericana, 70(1970), pp. 101-123.
- Borinsky 1971: Id., Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández, tesis, The University of Pittsburgh, 1971.
- Borinsky 1972: Id., "Macedonio: su proyecto novelístico",

- Hispanamérica, 1(1972), pp. 31-48.
- Bourneuf 1975: Roland Bourneuf, La novela. Barcelona: Ariel, 1975. [Ira ed., L'univers du roman, Paris: Presses Universitaires de France, 1972.]
- Caillois 1942: Roger Caillois, Puissances du roman. Marseille: Sagittaire, 1942.
- Collazos 1970: Oscar Collazos (ed.), Los vanguardismos en la América Latina. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Cortázar 1981: Julio Cortázar, Rayuela, Barcelona: Bruguera, 1981. [Ira ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1963.]
- Corvalan 1967: Octavio Corvalan, Modernismo y vanguardia. New York: Las Américas, 1967.
- Culler 1975: Jonathan Culler, Structuralist poetics. London: Routledge, 1975.
- Derrida 1967: Jacques Derrida, L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- Ducrot y Todorov 1974: Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974. [Ira ed., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris: Seuil, 1972.]
- Dudley 1980: Janet Dudley, "Macedonio Fernández and the spanish american new novel de Jo Ann Engelbert"[reseña; véase Engelbert 1978], Nueva Revista de Filología Hispánica, 29(1980), pp. 240-243.
- Echavarren 1979: Roberto Echavarren, "La estética de Macedonio Fernández", Revista Iberoamericana, 106-107(1979), pp. 93-100.
- Eco 1965: Umberto Eco, Obra abierta, Barcelona: Seix Barral, 1965. [Ira ed., Opera aperta--Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milan: Bompiani, 1962.]
- Eco 1979: Id., The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. Bloomington: Indiana University, 1979.
- Edel 1957: Leon Edel (ed.), The house of fiction. London: Rupert Hart-Davis, 1957.
- Engelbert 1978: Jo Anne Engelbert, Macedonio Fernández and the spanish american new novel. New York: New York University, 1978.
- Escarpit 1968: Robert Escarpit, Sociología de la literatura.

- Barcelona: Edima, 1968. [1ra ed., Sociologie de la littérature, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.]
- Fernández Moreno 1960: César Fernández Moreno, Introducción a Macedonio Fernández. Buenos Aires: Talía, 1960.
- Fernández Moreno 1976: Id., "El existidor", en Un lenguaje nacional. Buenos Aires: Entelmann, 1976, pp. 15-140.
- Ferrer 1971: Manuel Ferrer, Borges y la nada. London: Tamesis, 1971.
- Flammersfeld 1976: Waltraut Flammersfeld, Macedonio Fernández: Reflexión y negación como determinantes de la modernidad. Francfort: Peter Lang, 1976. [Título original en alemán: Macedonio Fernández: Reflexion und negation des Bestimmungen der modernität.]
- Foix 1974: Juan Carlos Foix, Macedonio Fernández. Buenos Aires: Bonum, 1974.
- Forster 1961: Edward M. Forster, Aspectos de la novela. México: Universidad Veracruzana, 1961. [1ra ed., Aspects of the novel, New York: Harcourt, Brace & Co., 1927.]
- García 1968: Germán Leopoldo García (ed.), Hablan de Macedonio Fernández. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.
- García 1975: Id., Macedonio Fernández: La escritura en objeto. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1975.
- Genette 1966: Gérard Genette, Figures I. Paris: Seuil, 1966.
- Genette 1970: Id., "Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-208. [1ra ed., véase Barthes 1970.]
- Genette 1973: Id., Figures III. Paris: Seuil, 1973.
- Goldmann 1975: Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela. Madrid: Ayuso, 1975. [1ra ed., Pour une sociologie du roman, Paris: Gallimard, 1964.]
- Gómez de la Serna 1944a: Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo", en Macedonio Fernández, Papeles de Recienvenido y continuación de la nada. Buenos Aires: Losada, 1944, pp. 7-46.
- Gómez de la Serna 1944b: Id., Retratos contemporáneos. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.
- Grossvogel 1968: David I. Grossvogel, Limits of the novel. New York: Cornell University, 1968.

- Ingarden 1949: Roman Ingarden, "Les diferentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre d'art", Revue d'esthétique, 2(1949), pp. 162-180.
- Iser 1975: Wolfgang Iser, The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: Johns Hopkins University, 1975.
- Jacobson 1976: Roman Jakobson, "Sobre el realismo artístico", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Todorov 1976, pp. 71-79).
- James 1884: Henry James, The art of fiction, en The house of fiction (Edel 1957). [Publicada por primera vez en 1884; Boston: Cupples and Hurd.]
- Jameson 1971a: Frederic Jameson, Marxism and form: Twentieth century dialectical theories of literature. Princeton: Princeton University, 1971.
- Jameson 1971b: Id., "Metacommentary", Publications of the Modern Language Association, 1(1971), pp. 9-18.
- Jameson 1972: Id., The prison house of language. Princeton: Princeton University, 1972.
- Jitrik 1971: Noé Jitrik, "La novela futura de Macedonio Fernández", en El fuego de la especie. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971, pp. 151-188.
- Jitrik 1975: Id., El no-existente caballero. Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- Johnson 1981: Barbara Johnson, The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading. Baltimore: Johns Hopkins University, 1981.
- Kadir 1981: Djelal Kadir, "Historia y novela: Dramatización de la palabra", 1981. [Mimeografiado.]
- Kapschutschenko 1977: Ludmila Kapschutschenko, "La narrativa de Macedonio Fernández: Un arte belarte", en Hispanic Literatures, J. Cruz Mendizabal (ed.), Indiana, Pennsylvania: Indiana University of Pennsylvania, 1977, pp. 23-29.
- Kayser 1973: Wolfgang Kayser, "¿Quién relata la novela?", Eco, 27(1973), pp. 242-262.
- Klinkowitz 1975: Jerome Klinkowitz, Literary disruptions: The making of a post-contemporary american fiction. Urbana: University of Illinois, 1975.
- Kristeva 1972: Julia Kristeva, "La productividad llamada texto", en Lo versímil: Comunicaciones, Buenos Aires: Tiempo

- Contemporáneo, 1972, pp. 63-93. [Ira ed., Le vraisemblable, Communications, #11, Paris: Seuil, 1968.]
- Lafleur 1962: Héctor René Lafleur, Las revistas literarias argentinas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962.
- Lemon y Reis 1965: Lee T. Lemon y Marion J. Reis (eds.), Russian formalist criticism. Lincoln: University of Nebraska, 1975.
- Libertella 1977: Héctor Libertella, Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Lindstrom 1977: Naomi Lindstrom, "Macedonio Fernández and Jacques Derrida: Co-visionaries", Review, 21-22(1977), pp. 149-154.
- Lindstrom 1981: Id., Macedonio Fernández. Lincoln: University of Nebraska, 1981.
- Lukács 1963: Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, México: Era, 1963. [Ira ed., Wider den missverständenen Realismus, Hamburgo: Claassen, 1958.]
- Lukács 1971a: Id., Teoría de la novela, Barcelona: Siglo XX, 1971. [Ira ed., Die Theorie des Romans, Berlin: P. Cassirer, 1920.]
- Lukács 1971b: Id., La novela histórica, México: Era, 1971. [Ira ed., Der historische Roman, Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.]
- Magis 1965: Carlos Magis, La literatura argentina. México: Por-maca, 1965.
- Meneses 1971: Carlos Meneses, "Los manifiestos de Jorge Luis Borges", Insula, 291(1971), p. 3.
- Morales 1977: Miguel Angel Morales, "Macedonio Fernández: la alquimia de la metafísica", Revista de la Universidad de México, 6(1977), pp. 29-33.
- Murchison 1971: John C. Murchison, The cardinal points of Borges. Oklahoma City: University of Oklahoma, 1971.
- Obieta 1964: Adolfo de Obieta, "Macedonio Fernández", en Macedonio Fernández, Papeles de Macedonio Fernández (1965), pp. 5-13.
- Ortega y Gasset 1970: José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela. Madrid: Revista de Occidente, 1970. [Ira ed. de Revista de Occidente, 1957.] [El ensayo apareció por primera vez en las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.]

- Pareyson 1954: Luigi Pareyson, Estética, teoría della formatività. Torino: Edizioni di filosofia, 1954.
- Pereda 1974: María Rosa Pereda, "El surrealismo en la narrativa latinoamericana", Urogallo, 29-30(1974), pp. 130-136.
- Riffaterre 1978: Michael Riffaterre, The semiotics of poetry. Bloomington: Indiana University, 1978.
- Robbe-Grillet 1964: Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva. Barcelona: Seix Barral, 1964. [1ra ed., Pour un nouveau roman, Paris: Minuit, 1963.]
- Rodríguez Monegal 1952: Emir Rodríguez Monegal, "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", Número, 19(1952), pp. 171-183.
- Running 1981: Thorpe Running, Borges' ultraist movement and its poets. Lathrop Village, Michigan: International Book Publishing, 1981.
- Schiminovich 1981: Flora Hayde Schiminovich, La Belarte concien- cial y de la palabra en Macedonio Fernández, tesis, The City University of New York, 1981.
- Scrimaglio 1974: Marta Scrimaglio, Literatura argentina de vanguardia (1920-1930). Buenos Aires: Biblioteca, 1974.
- Shklovsky 1965: Victor Shklovsky, "Sterne's Tristram Shandy: Stylistic commentary", en Lemon y Reis 1965, pp. 25-57.
- Sofovich 1962: Luisa Sofovich, Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Sola 1967: Graciela de Sola, Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1967.
- Soto 1941: Luis Emilio Soto, "Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado", Argentina libre, 64(1941). [Dada la poca difusión de esta revista literaria, me ha resultado imposible consultar este número para fijar con exactitud las páginas del artículo.]
- Sotomayor Miletti 1980: Aurea María Sotomayor Miletti, Los parámetros de la narrativa en Macedonio Fernández, tesis, Stanford University, 1980.
- Sterne 1952: Laurence Sterne, Tristram Shandy. Chicago: Britan- nica, 1952. [1ra ed., London: Clonmel, 1760.]
- Tacca 1973: Óscar Tacca, Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1973.

- Thompson 1971: Ewa M. Thompson, Russian formalism and anglo-american new criticism. The Hague: Mouton, 1971.
- Todorov 1970: Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato: Comunicaciones 8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192. [1ra ed., véase Barthes 1970.]
- Todorov 1972: Id., Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. [1ra ed., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.]
- Todorov 1975: Id., ¿Qué es el estructuralismo? Buenos Aires, Losada, 1975. [1ra ed., Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris: Seuil, 1968.]
- Todorov 1976: Id., (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. [1ra ed., Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes, Paris: Seuil, 1965.]
- Unamuno 1974: Miguel de Unamuno, Niebla. Madrid: Taurus, 1974. [1ra ed., Madrid: Renacimiento, 1914.]
- Videla 1963: Gloria Videla, El ultraísmo. Madrid: Gredos, 1963.
- Viñas 1971: David Viñas, Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- Wellek 1964: René Wellek, The concepts of criticism. New Haven: Yale University, 1964.

APENDICE

Debido a que para muchos la figura de Macedonio Fernández resulta poco conocida, doy a continuación una breve cronología de su vida y obra. Para las ediciones, consúltese la bibliografía.

- 1874 Nace el primero de junio.
- 1892-97 Publica sus primeras notas en revistas y periódicos.
- 1897 Entusiasmado por ideas anarquistas y bohemias, intenta crear una colonia socialista en el Paraguay con Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Julio Molina y Vedia.
- 1898 Se recibe de abogado junto con Jorge Borges (padre de Jorge Luis) y Antonio Peyrou (padre de Manuel), entre otros.
- 1901 Se casa con Elena de Obieta.
- 1922 Colabora con Ricardo Güiraldes en la publicación de Proa, y se inicia su identificación con los escritores del grupo martinfierrista.
- 1928 La casa editorial Manuel Gleizer publica No toda es vigilia la de los ojos abiertos.
- 1929 Se publica la primera edición de Papeles de Recienvenido.
- 1940 Se publica Una novela que comienza en Santiago de Chile.
- 1944 Losada reedita Papeles de Recienvenido con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna.
- 1952 Muere en Buenos Aires el 10 de febrero.

- 1953 La editorial Guaranía (México) publica el libro Poemas como homenaje póstumo.
- 1967 Aparece la primera edición de Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena).
- 1974 Corregidor anuncia la publicación de las Obras completas en diez volúmenes.