

11
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

EL METALENGUAJE

EN LA NOVELISTICA DE MACEDONIO FERNANDEZ.

TESIS que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas
Hispánicas, presenta SUSANA CRISTINA
ESTEVEZ ARAUJO.



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA DE EDUCACION ABIERTA

México, D.F., 1985.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido.

	Pág.
Introducción.....	1
1. La reflexión metalingüística en la praxis literaria	8
1.1 Introducción.....	8
1.2 El concepto de metalenguaje.....	12
1.3 El metalenguaje en la crítica literaria.....	24
1.4 El metalenguaje en la creación literaria.....	26
1.5 La reflexión metalingüística en la narrativa - latinoamericana.....	30
2. La novelística de Macedonio Fernández.....	37
2.1 Lenguaje y pensamiento.....	37
2.2 Teoría de la novela.....	46
2.2.1 La negación del realismo en la "nueva - novela".....	48
2.2.2 Teoría de la incongruencia.....	52
2.2.3 La sintaxis en la "nueva novela".....	62
2.2.4 La noción de "obra abierta".....	67
3. Procedimientos metalingüísticos en <u>Museo de la No- vela</u>	74
3.1 Descubrimiento de la estructura de la obra...	75
3.2 La parodia.....	82
3.3 La intertextualidad.....	101
3.4 La intratextualidad.....	114
Conclusiones.....	118
Notas.....	128
Bibliografía.....	139

El metalenguaje en la novelística de Macedonio Fernández.

Introducción

La literatura latinoamericana de los últimos tiempos -principalmente la que se inscribe dentro del llamado "boom"- ha subyugado a lectores y críticos con ricas aportaciones y en focos literarios originales que se formalizaron en algunas obras excelentes. (1).

El estudio de esta nueva realidad literaria es muy importante, no sólo por la contribución original que ésta realiza - en la búsqueda de la "expresión" latinoamericana, sino también porque ha permitido el "redescubrimiento" del quehacer literario de algunos escritores del pasado inmediato que -- hoy poseen una densa modernidad. (2). Es el caso de la --- obra de Macedonio Fernández, "el escritor de la nada" --se-- gún C. Fernández Moreno- (3), quien se negaba a escribir -- porque la literatura no debía ser considerada como obra --- "terminada". Además, es probable que su negativa respondiera, en buena medida, a la imposibilidad de encontrar un estilo que absorbiera verdaderamente la crítica a las normas establecidas en la materialidad misma del lenguaje. El carácter fragmentario y disperso de sus textos es precisamente la expresión de esa imposibilidad.

El lenguaje del escritor argentino se encuentra solamente - subordinado a su pensamiento, y aún a sus fantasías, de lo que debería ser una estética, una filosofía, una metafísica, por lo que resulta compleja su comprensión, en cuanto es -- palpable la búsqueda que realiza para adecuar sus inquietudes a un lenguaje nuevo y aún a sí mismo. Su novela Museo de la Novela de la Eterna inaugura el gran cambio consciente de nuestra literatura en este siglo. En ella, Macedonio (a secas, así se le nombra comúnmente) desarrolla sus planteos teóricos directa e indirectamente, ya sea como reflexiones del autor o de los personajes, ya en forma implícita en la estructura misma de la obra. Cabe señalar que lo que existe de original en sus propuestas responde, en buena medida, al impulso renovador que llega a Argentina a través de los manifiestos de Dadá y Breton (ruptura del equilibrio, concepción de la imagen autónoma, etc.); renovación que se manifiesta en las vanguardias hispanoamericanas, llamadas ultraísmo en Argentina, creacionismo en Chile y estridentismo en México, que irían decantando su entusiasmo inicial hacia la madurez expresiva.

La generación que surge en los años veinte en Argentina se caracteriza por el enfrentamiento de dos tendencias literarias: el populismo del grupo de Boedo y el "purismo" (o "indiferencia" histórico-social) del grupo de Florida, al que pertenece Macedonio, reunido en torno a la revista "Martín

Fierro", expresión del ultraísmo del Plata. La revista promueve una nueva sensibilidad y una nueva comprensión de las cosas, elusión del hábito y la costumbre, afirmación de la sinceridad, consideración del pasado como precedente de lo actual o como motivo humorístico. (4) Precisamente, la actitud humorística -uno de sus mayores aportes- es semejante, si no igual a la de Macedonio.

El ultraísmo, que alcanza su apogeo en 1924 (tres años antes de las primeras publicaciones de Macedonio), es definido por Borges en cuatro lineamientos: "reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora, tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; abolición de los trebejos ornamentales, el confesionismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia". (5) Estos incisos reflejan el objetivo ultraísta de desnudez- característica de la narrativa macedoniana-, al que se llega por medio de la supresión de elementos formales, de la metáfora y de la doble o múltiple imagen, o sea que se pone el acento en la obra de arte. En lo temático, el ultraísmo tiende a excluir el sujeto, lo que no significa evadirse del yo, sino enriquecerlo, en tanto trasmuta la realidad exterior en realidad interior y emocional. Dicha emoción no es privativa del creador; también se busca despertar la emoción en el lector a través de la obra, aspecto que remite al expresionismo, -

con el cual coincide en muchos aspectos el idealismo de Macedonio.

En relación con el contenido fundamental de su obra, Macedonio resulta ser un vanguardista. Sus publicaciones muestran dos períodos: 1922 - 1929, coincidente con la generación -- ultraísta, y 1937 - 1945, coincidente con la neorromántica; no obstante, aunque con influencias de ellas, su personalidad literaria no cambia.

La influencia vanguardista se manifiesta en la teoría macedoniana: el rechazo a la rima, la acentuación de la técnica; por ejemplo. También la influencia de otras corrientes: la neorromántica, en la apología de la Pasión; la surrealista, en la teoría de la incongruencia y en la aceptación de lo cotidiano.

"El idealismo absoluto de Macedonio --dice Fernández Moreno-- viene a resolver el problema cumbre del vanguardismo, con su creencia de que el ser es sólo y exclusivamente la sensibilidad, tanto en la forma de la vigilia como en la del ensueño, lo que conduce a la final identificación de estos -- dos términos tradicionalmente antitéticos, a esa conciliación de los contrarios que persigue el surrealismo". (6)

También en lo formal coincide la obra de Macedonio con el vanguardismo, en tanto promueve una concepción del arte independiente de la realidad. La única realidad que existe es,

para el autor del Museo, la "realidad de la invención", --- principal afirmación del creacionismo. Según Vicente Huidobro, su gran impulsor, el poema debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior; en consecuencia, el poema debe tener sus propias leyes, pues la verdad de la vida no es la verdad del arte: el poema "hace real lo que no existe", "se hace realidad así mismo". (7) Dicha concepción del arte, planteada en Buenos Aires en 1916, fue seguramente recogida por Macedonio en la formulación de su propia teoría, en la cual ocupa un lugar central.

Con esta ubicación del autor en el contexto literario que le corresponde, se pretende facilitar la comprensión de la teoría literaria que expone en el Museo de la Novela de la Eterna y aún de los procedimientos literarios que utiliza, que no siempre suponen ideas originales por parte del escritor. Sin embargo, esto no invalida el aporte que hace a la literatura latinoamericana al integrar la crítica a la normatividad en el mismo lenguaje.

El análisis de su obra, de las principales obsesiones que la rigen, descubre sus aportaciones como algo siempre nuevo: principalmente, por el carácter metalingüístico de su escritura, hoy presente en la obra de escritores latinoamericanos significativos (Borges, Cortázar, Lezama, Sarduy).

La presencia de la reflexión metalingüística (el lenguaje como metalenguaje de su propio lenguaje-objeto (8)), en su

narrativa permite trabajar desde una perspectiva científica, la lingüística, en tanto ésta ofrece bases teóricas firmes para el análisis del metalenguaje en el campo literario, -- principalmente cuando una tendencia literaria actual hace hincapié en las propiedades formales del lenguaje.

El presente trabajo se basará en los estudios teóricos de los formalistas rusos y de Roman Jakobson, en los análisis hjelmslevianos sobre el metalenguaje y en estudios más recientes sobre la reflexividad realizados por Hans Saettele y Boris Fridman. La elección de los autores responde a que éstos atribuyen un papel central a la forma y al carácter sistémico del lenguaje analizado con metodología científica, si bien sus respectivos enfoques difieren en muchos aspectos.

La formulación del lenguaje como una interdependencia de funciones posibilita el análisis de la reflexión metalingüística en la literatura de imaginación y específicamente en la novelística macedoniana.

Aunque para algunos Macedonio Fernández pueda ser un personaje de la imaginería borgeana (9) o el mito surgido de un hilarante y profuso anecdotario, este escritor "postergado" en la literatura latinoamericana dejó la impronta de su labor literaria --a menudo hermética-- en una generación de escritores argentinos (Borges principalmente, Gironde y Mare-

chal entre otros) y se descubren hoy algunas de sus innovaciones -claro que modificadas- en varios escritores contemporáneos (Cortázar, Lezama y Sarduy, por ejemplo), que han incorporado la reflexión metalingüística a la praxis literaria.

Este análisis pretende demostrar cómo se presenta la reflexión metalingüística en los procedimientos literarios del Modelo de la Novela, para señalar el origen de recursos literarios que utiliza la narrativa actual.

La reflexión metalingüística está planteada como un "modelo", es decir, como una forma común a distintos procedimientos narrativos. El propósito es identificar en diferentes maneras de operar una constante: la crítica implícita en la materialidad misma de la praxis literaria, en la escritura, entendido este término en el sentido que le da Roland Barthes (10). El análisis no pretende establecer un modelo definitivo que permita realizar una investigación rigurosa, en tanto la aplicación de presupuestos lingüísticos al lenguaje literario no posibilita confrontaciones exactas, aunque se pueda recurrir a aquéllos como instrumentos de análisis.

Capítulo 1

La reflexión metalingüística en la praxis literaria.

1.1 Introducción.

La formulación del carácter sistémico del lenguaje inaugura la posibilidad de realizar el análisis de la reflexión metalingüística en la praxis literaria del lenguaje.

Este enfoque analítico requiere, en principio, partir de una concepción estética en el campo de la teoría literaria. Como el tema lo sugiere, la base teórica será el concepto del arte como lenguaje específico o sistema particular de signos, desarrollado por Galvano Della Volpe, a partir de las aportaciones de la lingüística estructural (principalmente de Hjelmslev) (1).

Los valores científicos y poéticos tienen, para Della Volpe, una trascendencia semántica-formal (relación dialéctica). Esto demuestra que el lenguaje (en el sentido de lengua) y el pensamiento poseen una "identidad dialéctica de fin y medio (...). Esta trascendencia dúplice o bifurcada es, sin duda, trascendencia de una materia (lo literal-material) -- por parte de la forma, del pensamiento (poético o científico), pero lo es, como debe observarse, en cuanto al mismo tiempo resulta trascendencia o desarrollo semántico, con lo

que se funda en lo literal-material como medio semántico -- (la frase o el nombre-frase) no menos que en ellos mismos -- como fin, como pensamiento o significado expreso (equivoco, casual) que hay que trascender, desarrollar" (2).

En su trascendencia poética, lo literal-material incluye los elementos fonético-gramaticales y lexicográficos de una lengua (forma instrumental) y sus significados correspondientes, que constituyen el "material técnico" que antecede y condiciona la expresión poética y que se integra a la dialéctica semántica poética para conservarla y transformarla (en el estilo) en lo formal y en la parte del contenido que la poesía trasmuta por medio de lo semántico-formal de lo connotativo, es decir, por la polisemia; a un fin o pensamiento ulterior.

En resumen, como síntesis polisémica, el símbolo poético está formado por la forma instrumental, basada en la identidad dialéctica pensamiento-lenguaje, y el fin, pensamiento de dicha instrumentalidad, múltiple e ilimitado. En consecuencia, se puede reconstruir la génesis polisémica de la posible poesía, partiendo de lo literal-material.

Della Volpe parte de una concepción semántica del arte y -- considera fundamentalmente su carácter sistémico . Rechaza el enfoque místico o irracionalista, que niega la incidencia del pensamiento discursivo en el arte, y también la

teoría del arte como conocimiento por medio de imágenes --- (Luckacs), que pretende evitar el mencionado irracionalismo.

Según este investigador, el arte -en todas sus manifestaciones- es discurso, racionalidad, y posee un lenguaje específico o sistema particular de signos, diferente al lenguaje ordinario y la discurso científico, que también son pensamiento:

"Nos parece difícil -dice Della Volpe- negar que la poesía pertenece al campo de la razón igual que la ciencia, en --- cuanto ambas son unidad de una multiplicidad, y, por lo tanto, razón y sensibilidad tanto una como otra, hasta el punto de que el mismo "carácter abstracto" de las ciencias -- físicas no puede, como es sabido, aislarse de un básico sentido intuitivo de la "cualidad" del mundo, o contacto permanente con las cualidades del mismo (...). La "concreción" de la poesía no puede separarse de su tipicidad o abstracción (determinada): índice suficiente de lo cual es ya, en su naturaleza genérica, el lenguaje (la palabra-lengua), -- siempre que no se olvide que el lenguaje -en cuanto es por excelencia sistema regulador de significados y, con ello, - instrumento (intelectual) de comunicación- no es impresionista ni puede serlo. Decir "verde" equivale a decir "esto es de la clase verde", con lo cual nuestra primera impresión queda como tapada por la categoría... la palabra, el -

pensamiento idiomático, que es categorial,... la 'ortopedia intelectual' que la lengua impone a la intuición..." (3)

En conclusión, su preocupación radica en resaltar lo formal en la producción artística, es decir, la técnica expresiva. Para el investigador, la especificidad semántica del discurso poético radica en dos aspectos: sus signos son "contextuales orgánicos" (su valor expresivo está condicionado por un texto determinado); sus signos son polisémicos (adquieren nuevos significados en cada creación) (4). O sea, que la polisemia, surgida del contexto y por medio de éste, --- constituye el pensamiento o discurso poético y su autonomía.

De este enfoque se desprende que el análisis de un texto implica tomarlo en su totalidad, aún cuando se haga hincapié en un sólo aspecto del mismo. "Interpretar un texto- dice - Barthes- no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) sino, por el contrario, apreciar el plural de que está hecho, en tanto los textos literarios son polisémicos". (5).

Esta ubicación teórica, en sus rasgos fundamentales, es necesaria por el hecho de que ofrece presupuestos lingüísticos, conceptuales y aún metodológicos para el análisis literario. Esta base teórica permite un mayor rigor científico en el estudio del lenguaje literario como sistema particular de -

signos.

1.2 El concepto de metalenguaje.

El estudio de metalenguaje en la literatura de imaginación, específicamente en la obra de Macedonio Fernández, exige, en primer lugar, una definición del término desde el punto de vista lingüístico, debido a que los lingüistas le asignan diferente significado según el enfoque conceptual que cada uno desarrolla. Este estudio se basará en los trabajos sobre el tema desarrollados por Louis Hjelmslev, Roman Jakobson y Hans Saettele.

En segundo lugar; la definición del concepto obliga a establecer la distinción entre metalenguaje y reflexividad, puesto que no siempre hay metalenguaje en un sentido técnico (Hjelmslev), sino también con un carácter individualizado (Jakobson y Saettele).

Hjelmslev propone una tipología general de los lenguajes o "semióticas" -sistemas de comunicación- basada en las propiedades formales de los mismos.

La concepción de Hjelmslev sobre el lenguaje -término que se usará en lugar de semiótica- se centra en la forma, libre de toda sustancia semántica o fónica, por lo que relega a un segundo plano el papel de la lengua en la comunicación en cuanto este papel está relacionado a la sustancia.

En aras de una mejor comprensión de este enfoque, previamente se debe señalar que, para el lingüista danés, reconocer un lenguaje en un texto supone considerarlo en su heterogeneidad estructural, puesto que en la práctica puede estar compuesto por dos o más lenguajes, es decir que puede "contener derivados que se basan en sistemas diferentes". (6)

El texto, o una o varias de sus partes, -señala Hjelmslev- puede componerse en formas estilísticas diferentes (caracterizadas por diversas restricciones: verso, prosa, diversas mezclas de ambos), en estilos diferentes (estilo de alto valor, vulgar, neutro), en medios diferentes (habla, escritura, código de señales, etc.) y también en distintos tonos (iracundo, alegre, etc.) e idiomas (lenguas vulgares, nacionales, regionales). Estas categorías se caracterizan por ser solidarias: cada una se define por su relación con las demás. La combinación de miembros de distintas categorías produce "formas híbridas" que se designan como estilo literario, slang, jerga o código, lengua coloquial, estilo oratorio, habla y lengua común, etc. Estos son denominados -- "connotadores", o sea, indicadores que en determinadas ocasiones aparecen en ambos planos -expresión y contenido- de la semiótica (7).

Una semiótica es una "jerarquía, cualquiera de cuyos componentes se presta a una división o análisis ulterior en clases definidas por relación mutua, de modo que cualquiera de

estas clases se preste a un análisis o división de derivados definidos por mutación mutua". (8).

Definido el lenguaje como una semiótica y señalado fundamentalmente el carácter sistémico e interdependiente de sus categorías, se puede entonces definir y desarrollar el concepto de metalenguaje o metasemiótica, del cual se parte para el análisis.

Según Hjelmslev, una metasemiótica es una "semiótica cuyo plano del contenido es una semiótica"; en otras palabras, "una semiótica que trata de una semiótica". (9)

Esta definición exige señalar algunos conceptos hjelmslevianos.

Un lenguaje se define por la existencia de dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido. Basado en esto, Hjelmslev establece una distinción entre lenguas conformes -aquéllas cuyos planos tienen la misma organización formal y sólo difieren por la sustancia (como los sistemas formales de los matemáticos)- y lenguas no conformes, que a su vez se dividen en lenguas denotativas- cuando ninguno de los dos planos es en sí un lenguaje (como las lenguas naturales en su uso habitual)- y metalenguas -cuando el plano del contenido es en sí un lenguaje- (10). La lingüística sería una metalengua, en tanto tiene una lengua -- como lengua-objeto (11), cuya descripción se realiza de ---

acuerdo con principios empíricos. Sin embargo, una metalengua no es necesariamente idéntica, ya sea en forma total o parcial, a su objeto. Así el lingüista que describe una lengua puede usar o no esa lengua en la descripción y el semiólogo que describe semióticas que no son lenguas (como el lenguaje de las abejas) puede usar una lengua para hacer su descripción.

La teoría literaria sería también una metalengua de tal tipo, aunque entendida como metalengua de las lenguas connotativas. Si el plano de la expresión constituye un lenguaje se trata de una lengua connotativa. Es decir que hay connotación cuando el significante es el hecho mismo de emplear determinada lengua. El lenguaje literario es un ejemplo de lenguaje connotativo: el significante importa menos como palabra escogida que por el hecho mismo de haberla elegido.

Por su parte, Roman Jakobson revisa la hipótesis de la lengua como un sistema monolítico y señala que, si bien la lengua posee un carácter sistémico, "ese código global representa un sistema de subcódigos en comunicación recíproca; - cada lengua incluye una cantidad de sistemas simultáneos, - cada uno de los cuales se caracteriza por una función diferente". (12), razón por la cual el lenguaje debe ser estudiado en la variedad de sus funciones. Entre éstas, las funciones metalingüística y poética implican una reflexividad

del lenguaje, desde una perspectiva individualizada del ---
acto comunicativo.

El metalenguaje, para Jakobson, es el nivel que se refiere_
al lenguaje en sí mismo, considerado como instrumento cien-
tífico y también cotidiano. En la función metalingüística,
el mensaje se dirige sobre otro mensaje tomando como lengua_
je-objeto. En el lenguaje cotidiano, esta función se cum--
ple cuando el discurso se centra en el código, es decir, --
cuando el emisor y el destinatario creen necesario verifi--
car el empleo correcto del mismo código.

El concepto de reflexividad del lenguaje es completado, --
por Jakobson, en la noción de función poética que pone el -
centro sobre el mensaje mismo, es decir que evidencia la --
materialidad de los signos, la configuración del mensaje, -
razón por la cual, la función poética profundiza la dicoto-
mía esencial entre los signos y sus referentes extralingüís_
ticos: los signos pasan a ser entidades autónomas.

El enfoque de Jakobson es ambiguo, en cuanto no establece -
la diferencia entre metalenguaje y reflexividad, ambigüedad
que es resuelta por Saettele en su estudio sobre esta últi-
ma.

El concepto de la reflexividad.

Al exponer la concepción hjelmsleviana del lenguaje, se ha se ñalado que en aras de una mayor abstracción, el lingüista --- prioriza la forma en detrimento de la sustancia y, en conse- cuencia relega el carácter individualizado del acto comuni- cativo. No obstante este tema ha sido tratado en la lingüís- tica moderna desde un enfoque nuevo, principalmente a partir de la concepción del saber lingüístico, basada en los con- ceptos de "competencia" y "competencia comunicativa". Según Chomsky, la "competencia" es el conocimiento que cada ser humano tiene de su lengua; en forma analógica, Hans Saettele retoma el concepto de "competencia comunicativa" de Jür- gen Habermas: "... Se trata de un sistema de reglas que -- nos permiten generar las situaciones posibles de interac--- ción discursiva" (13).

El conocimiento de los sujetos acerca del funcionamiento de su lengua no siempre es implícito, puede también ser explí- cito, en cuanto los sujetos pueden comunicarse acerca del - lenguaje mismo. Es decir que el lenguaje posee un carácter reflexivo, en cuanto tiene la capacidad de desdoblarse y re- ferirse a sí mismo, concepto que contradice la concepción - de la lengua como un sistema cerrado. "Los signos de un ac- to de habla, dice Boris Fridman, pueden referirse a otros -

actos de habla con sus respectivos signos". (14)

La capacidad de hablar implica "dos aspectos: la capacidad de engendrar el discurso (engendramiento) y el conocimiento que tienen los sujetos acerca de las leyes del funcionamiento del discurso (conocimiento). Este aspecto de la competencia comunicativa surge de la práctica discursiva. El concepto de competencia, según Saettele, puede ser ambiguo si no se explicita la intencionalidad del lenguaje (producción de significaciones en el nivel de la intersubjetividad y en el nivel de las experiencias) y la reflexividad del lenguaje (15). Distingue entonces entre reflexividad primaria y reflexividad secundaria, que es la que interesa en este trabajo. El rasgo de la intencionalidad supone una reflexividad primaria (inherente al discurso), que se relaciona con la reflexividad secundaria o conciencia lingüística; no puede considerarse como "conciencia" metalingüística, en cuanto una parte importante del conocimiento del sujeto acerca de su lenguaje no aparece normalmente en discursos metalingüísticos, puede estar en forma latente, e incluso puede no ser verbalizable.

En un acto de habla, los sujetos engendran dos niveles de relaciones de significación: el engendramiento por medio de actos ilocutivos (intencionales) de relaciones intersubjetivas que les permite comunicarse entre sí (nivel de la intersubjetividad) y el engendramiento de relaciones intersubje

tivas que les permite comprenderse (nivel de las experiencias y de los hechos al engendrar las proposiciones que posibilitan dicha comprensión).

Entre ambos niveles existe una relación de metacomunicación en cuanto se produce la unión de las proposiciones (contenidos determinados) con la metacomunicación sobre las ilocuciones (como debe ser entendido el contenido). La metacomunicación sería entonces la ilocución que señala el modo en que debe ser entendida la proposición, y no la referencia, de un metalenguaje, a un lenguaje-objeto. En el nivel metalingüístico, la referencia se establece desde el punto de vista proposicional (de aserciones metalingüísticas); en el nivel metacomunicativo, se parte del papel ilocutivo, que exige una perspectiva performativa. (16)

La reflexividad secundaria es un conocimiento "latente" en el plano del discurso; implica un conocimiento del lenguaje y su funcionamiento que es cambiante de acuerdo a las experiencias discursivas del sujeto.

La reflexividad secundaria está limitada por la reflexividad primaria, en cuanto ésta restringe las posibilidades de combinación de determinados contenidos con determinadas ilocuciones; esto se debe a que, en última instancia, las prácticas discursivas sufren restricciones según el lugar que ocupen en la síntesis social y el lugar del sujeto en ella.

Es decir, que las prácticas discursivas determinan, en buena medida, la conciencia que los sujetos poseen de ellas.

Se ha profundizado en el tema de la reflexividad del lenguaje con el propósito de esclarecer conceptos básicos en el nivel del discurso, que no están contemplados en el análisis hjelmsleviano, por su mayor nivel de abstracción, y que son importantes en cuanto completan el concepto de reflexión metalingüística que se manejará en el estudio literario a realizar.

En resumen, la reflexividad o "función reflexiva" -término acuñado por Boris Fridman (17)- no es exclusiva de la lingüística, en la cual "la función reflexiva asume una forma particular en la que el referente lingüístico se asume como objeto de estudio (lenguaje-objeto). En otras palabras, --- cuando el metalenguaje y el lenguaje-objeto se desarrollan dentro de un lenguaje natural, no son más que un caso particular de la función reflexiva, aquel en que su ejercicio adquiere una calidad cognoscitiva sistemática". (18)

La reflexividad, según se ha visto, se presenta también en las prácticas discursivas mismas.

En el lenguaje literario la reflexividad puede darse en dos niveles: en el nivel de la lengua y en el nivel del discurso, de acuerdo con la perspectiva de definición del lenguaje-objeto, según sea éste referente del metalenguaje o se--

gún el tipo de referente que el mismo tiene. Este concepto que se expone se basa en el principio de recursividad referencial desarrollado por Fridman: "...los signos reflexivos tienen una propiedad, que se deriva directamente del hecho de que su referente también es un signo lingüístico. (19). Tomando en cuenta que un signo reflexivo puede tener como referente a cualquier clase de signo, es notorio que este segundo signo tendrá su propio referente, que de ser nuevamente otro signo (el tercero), poseerá su respectivo referente... y así sucesivamente, hasta llegar a un X signo objetual (extralingüístico) que interrumpe la secuencia". Con base en este tipo de secuencias se conforman cadenas referenciales, la mecánica con la que se construyen es relativamente sencilla, consiste en el uso reiterado o recursivo de la función referencial y reflexiva."

(20).

En el lenguaje literario, la función reflexiva "puede darse en el plano lingüístico, es decir, en relación a la lengua misma, y también puede presentarse en el plano del discurso, en cuanto el lenguaje literario puede funcionar como metadiscurso. Según Dubois, "el metadiscurso es al discurso lo que la metalengua es a la lengua: es el discurso que versa sobre las reglas de funcionamiento del discurso mismo, así pues, es la realización concreta de la metalengua. Así todo discurso sobre la lengua es un metadiscurso". (21). De ---

igual manera, todo discurso sobre las reglas de funcionamiento del lenguaje literario es también un metadiscurso. - (22).

Transferir el concepto de metalenguaje al campo literario - exige delimitar el objeto de estudio de la labor teórica, - que no es la literatura sino "el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia". (23). Este concepto de los formalistas rusos -que este estudio retoma- es desarrollado -- posteriormente por Jakobson, quien define al objeto de la ciencia literaria como "literaturidad", o sea, "lo que hace de una obra dada una obra literaria" (24). Por lo tanto, la teoría literaria implica una reflexión metalingüística en el estudio de su objeto, que no se analizará en este trabajo, en cuanto el tema exige una profundización en el campo de la teoría que trasciende el propósito de este análisis. No obstante, mencionar el hecho contribuye a definir el metalenguaje en la literatura de imaginación.

En conclusión, la concepción de la reflexión metalingüística implica trabajar en dos niveles: el nivel del metalenguaje y el nivel de la reflexividad. En el primero, el lenguaje funciona como metalenguaje de su propio lenguaje-objeto, o sea que el plano del contenido es en sí un lenguaje. - --

El lenguaje literario adquiere un carácter metalingüístico cuando la praxis literaria se toma como lenguaje-objeto, es decir, cuando aquélla es el referente del lenguaje literario.

El carácter metalingüístico en la literatura de imaginación implica la crítica en el lenguaje mismo por medio de la recreación del lenguaje. Dicha crítica se inicia, con propósito expreso, en la ruptura de la normatividad clásica y romántica, es decir, el rechazo a los cánones establecidos para la creación literaria que incluye, obviamente, el rechazo al enfoque retórico y academicista del lenguaje.

En el nivel de la reflexividad se considera el carácter metacomunicativo del lenguaje literario, no por la referencialidad del metalenguaje al lenguaje-objeto (praxis literaria), sino por el carácter ilocutivo que indica la manera en que debe ser entendida la proposición. La reflexividad se presenta en el plano de la práctica discursiva que, en literatura, se da en la relación autor-lector. Por un lado, tiene que ver con la posibilidad de lecturas que ofrece un texto literario. "Simultánea a la creación -dice G. Sucre-, la obra no cristaliza sino en la fase posterior: en la relación de la obra ya creada con el lector. Y sabemos justamente que esta relación no es externa: la obra no revela su o sus sentidos sino al contacto de una mirada que la actualice". (25). Por otro lado, se relaciona con la concepción -

de la obra como una totalidad de elementos, cuya unidad se establece por medio de la recursividad referencial o "función reflexiva", que se aplica al texto literario en forma análoga al concepto fridmaneano.

1.3 El metalenguaje en la crítica literaria.

El análisis metalingüístico en el campo de la literatura y, específicamente, en la "literaturidad", comienza a definirse con mayor precisión en la crítica literaria, a partir de los aportes, en el análisis textual, del formalismo ruso y el estructuralismo que rechazan los cánones de la crítica tradicional: verosimilitud, objetividad y, por lo tanto, -- asimbología de la obra.

La crítica literaria lleva a cabo una reflexión crítica de la escritura (o praxis literaria) como lenguaje-objeto, por medio del lenguaje literario, en tanto la crítica es también considerada en su valor creativo.

De acuerdo con Guillermo Sucre, la crítica actual (26) se define como subjetiva y asume el riesgo que esto implica: postular un método que considere la realidad cambiante de la obra sin caer en el establecimiento de un código de referencias limitativo ni en el puro impresionismo. Su propósito es ser más eficaz en el esclarecimiento del destino de toda labor literaria: descifrar el mundo por medio de la pa

labra.

En consecuencia, la crítica debe ser entendida como interpretación de la obra y creación literaria a la vez, por lo que se la considera como una escritura. El crítico debe -- "saber intuir el juego real de toda escritura, el de inventarse a sí misma a medida que inventa el mundo". (27)

Este concepto, que plantea en definitiva la coincidencia -- del escritor y el crítico en la esencia de la labor literaria creadora, es desarrollado por Barthes en Crítica y Verdad al considerar que el objetivo de la actividad crítica no sólo es el lenguaje sino también la revelación de la naturaleza simbólica y aún del sentido ambiguo del mismo. Por lo tanto, la materia del escritor no es el mundo sino el -- lenguaje y la labor crítica, un lenguaje que habla de otro en forma plena. Dicha plenitud es el resultado de la integración de la crítica al texto, integración que Barthes define como "literariedad", que es la tendencia a producir -- una forma a partir de cierto material verbal. La reflexión metalingüística en la crítica se presenta entonces en la -- "literariedad", formalizada en el lenguaje que es, simultáneamente, objeto de análisis.

Este carácter metalingüístico de la crítica actual se manifiesta también, con características propias, en la poesía y la -- prosa como expresión de la tendencia antinormativa de la li

teratura actual, como se verá a continuación.

1.4 El metalenguaje en la creación literaria.

La reflexión metalingüística en la creación literaria aparece por primera vez tematizada en forma evidente en el poema de Mallarmé "Un coup de dés", en el cual desarrolla el poema-crítico, o sea, el poema que se cuestiona a sí mismo sobre la esencia del acto poético. (28).

"Poema-crítico: si no me equivoco -dice O. Paz acertadamente-, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación". (29)

Así, el lenguaje pasa a ser metalenguaje de su propio lenguaje-objeto. Es decir que el lenguaje del ensayo y de la crítica se amalgama al poema mismo.

Tanto Mallarmé como Cortázar en Rayuela -para dar un ejemplo latinoamericano- realizan una crítica y una anulación del significado, que supone una destrucción del lenguaje y en forma simultánea su nueva creación, su re-creación.

La noción metalingüística implica que la obra contiene su propia lectura. Mallarmé se refiere varias veces - anota Paz - "a una escritura ideal en la que las frases y palabras se -

reflejarían unas a otras y, en cierto modo, se contemplarían o leerían". Esta idea corresponde a la noción de reflexividad, implícita en la concepción de "obra abierta", - que posibilita una pluralidad de lecturas. Aunque Mallarmé no impone una sola lectura, tampoco deja la obra totalmente "abierta" al lector: "La lectura, o lecturas, depende de la correlación e intersección de las distintas partes en cada uno de los momentos de la recitación mental o sonora". (30)

Se encuentran ejemplos de ello en la poesía concreta y en la poesía del propio Paz. A partir de las nociones de metalenguaje y reflexividad se puede hablar de una "poética de la materialidad". (31) Uno de los fundamentos de la teoría de la poesía concreta. (32), es la concepción lingüística de la materialidad de los signos, basada en los aportes de De Saussure (el carácter sistémico de la lengua, diacronía y sincronía), de Jakobson (funciones metalingüística y poética) y de C. S. Peirce (concepto del signo de un sistema traducible por otro signo de otro sistema para desencadenar un mismo conjunto de reacciones). El sistema teórico de la poesía concreta, en definitiva, parte de la ruptura entre signo y referente (entidad extralingüística). El signo es considerado en su propio contexto (p.e. la palabra "rosa" - sin la rosa), o sea que se sitúa la palabra en su materialidad. Dicha teoría plantea la autonomía del signo y su carácter sistémico, es decir, su capacidad de relación funcio

nal para constituir una estructura. La estructura del texto es considerada desde una perspectiva crítica, que consecuentemente prioriza la materialidad del texto y cuestiona la sintaxis lógico-discursiva que hace depender el valor connotativo de la palabra de la referencialidad objetual y la articula al texto según un criterio de intelegibilidad lógica. Para la teoría concreta, en el signo interactúan el nivel semántico, el gráfico y el fónico con base en la materialidad del signo. Esta concepción remite al concepto de espacialidad (campo de presentación del poema), al de ideograma (interpenetración espacio-temporal) y al de subdivisión prismática de la idea (pluridimensionalidad del objeto poético). Esta totalidad configura la autonomía del poema, es decir que el texto, como estructura independiente, se comunica a sí mismo, por lo que posee un carácter reflexivo, según la concepción de Saettle que se ha analizado.

Octavio Paz integra la reflexión metalingüística a la praxis poética a partir de la valoración de la materialidad del signo desde un punto de vista semántico, como se observa en su poema "Blanco", que posibilita una pluralidad de lecturas. A pesar de la fragmentación interna del texto, hay una continuidad que lo integra a cánones de lectura ya previstos. Los distintos fragmentos están relacionados mediante el espacio, lo que permite su presencia simultánea en el texto. La fragmentación se da a nivel sintagmático,-

hecho que permite convertir sus elementos constitutivos en paradigma. Dicha posibilidad paradigmática surge de un procedimiento metalingüístico: extraída la palabra del contexto sintagmático, la palabra se refiere a sí misma, como signo material y como unidad semántica (la materia calificada como atributo de sí misma). Pero, a la vez, los sintagmas funcionan como unidades de significación. El aspecto material del enunciado se convierte en medio de un significado y no de sí mismo. Cuestionada la comunicación a nivel del significante (incomunicación en el plano de la referencialidad objetual), la praxis textual de Paz se propone alterar las relaciones semánticas. Es decir, el mecanismo interno del poema cuestiona su propia dimensión objetual.

Se plantean aquí dos aspectos fundamentales, aplicables también a la narrativa: por un lado, las "connotaciones" del lenguaje en sí mismo y su carácter sistémico y polisémico. Al decir de Barthes, la obra como universo de símbolos y coexistencia de sentidos múltiples. (33). Por otro lado, la particularidad de la obra que contiene su propia lectura, aspecto que planteará en su narrativa Macedonio Fernández y que desarrollará ejemplarmente Julio Cortázar en la noción de la obra "abierta" (tema que se profundizará en el siguiente capítulo).

Una tendencia de la literatura contemporánea actual remarca la potencialidad creadora del lenguaje sobre el autor y la

crítica implícita en la misma actividad creadora. El escritor está motivado entonces por el interés de investigar el proceso creativo en sus formas externas e internas y de ampliar las posibilidades creativas en literatura, en principio, mediante la ruptura de la normatividad clásica respecto a la demarcación literaria de los géneros.

1.5 La reflexión metalingüística en la narrativa latinoamericana.

En determinado momento del desarrollo de la literatura latinoamericana contemporánea, se produce una apertura e inserción de ésta en el proceso de transformaciones que experimenta toda la literatura occidental (Kafka, Joyce, Faulkner, para dar algunos nombres claves); apertura que posibilita alcanzar la madurez expresiva.

Una de las transformaciones más importantes tiene que ver con la ruptura de la idea de los géneros y su "exclusivismo lingüístico", principalmente en lo que respecta a la división entre poesía y prosa.

En Hispanoamérica esta ruptura se inicia con el modernismo y se profundiza con el vanguardismo, en el proceso de renovación formal del lenguaje y de creación de nuevas formas. El modernismo, con el ejemplo sobresaliente de la poesía de Darío, transforma las construcciones poéticas, da flexibili-

dad y naturalidad a la sintaxis castellana y busca nuevos recursos en la lengua (galicismos, arcaísmos, neologismos, empleo del lenguaje cotidiano). La renovación del lenguaje poético modernista implica una perspectiva distinta en la concepción de la creación literaria: se tiende a contemplar la obra como creación del lenguaje. Tanto Darío como Jaimes Freyre no sólo renuevan el ritmo poético y la estructura del poema, sino que también exponen ideas respecto al tema, como las Leyes de versificación castellana (1912) del mismo Freyre. Dentro de las renovaciones formales, los modernistas buscan además efectos impresionistas por medio de la sinestesia y de juegos de imágenes insólitas que llegan a un punto culminante, en cuanto a audacia (suprarrealista), en Las Clepsidras de Herrera y Reissig.

Este proceso de renovación se continúa en los poetas vanguardistas (Huidobro, Vallejo, Gorostiza, Villaurrutia, Gironde, entre otros.) En coincidencia con las tendencias europeas de vanguardia que aparecen al final de la primera guerra mundial, el vanguardismo o "creacionismo-ultraísmo" incorpora y desarrolla el verso libre, la supresión de la rima, los recursos tipográficos del futurismo, el espacio en blanco mallarmeano, la libertad en la creación metafórica, el lenguaje coloquial y la propuesta de enriquecimiento de la experiencia poética del surrealismo. El poeta vanguardista inventa mediante la combinación de nuevas palabras;

combinaciones que sugieren nuevos ámbitos de experiencias.

Con la denominación de "nueva novela" latinoamericana, la crítica actual hace referencia al cambio producido en la narrativa publicada a partir de 1940, que implica su participación en el proceso de transformaciones que se constata en la literatura occidental. Ejemplo de la nueva actitud de los escritores son Pedro Páramo, Ficciones, El astillero, Rayuela, Cien años de Soledad, entre otras, que muestran el tratamiento de categorías tales como la mitificación, la relación entre imaginación y crítica, el humor, la parodia y la ambigüedad, categorías que se expresan mediante un lenguaje nuevo. Dicha renovación, si bien se presenta en toda la literatura hispanoamericana, tiene características particulares en cada país.

En Argentina, los intentos de cambio se inician en la segunda década del siglo, época en que Macedonio Fernández publica -instigado por sus amigos- los dos primeros libros de su reducida producción literaria: No toda es vigilia la de los ojos abiertos (1928) y Papeles de Reciénvenido (1929). Macedonio no logra entonces instaurar sus originales propuestas, a pesar de que algunos martinfierristas (34) lo consideraran su maestro. El propio Borges reconoció en más de una oportunidad su influencia: "Yo creo que él, el pensamiento de él, me hizo mucho bien, y yo empecé devotamente plagiándolo; pero el estilo de Macedonio Fernández me perjudicó: -

ciertas manías de Macedonio". (35)

Hacia 1940 -incluso antes- se rompe con el concepto de novela "terminada" del realismo decimonónico y se establece la tendencia antinormativa de la novelística latinoamericana.

En su libro Notas sobre la novela contemporánea (1948), - Julio Cortázar señala que, si bien en las grandes novelas tradicionales ya se vislumbran interferencias entre poesía y prosa, no se produce una quiebra del "orden estético" correspondiente a la novela como se da en la novela contemporánea. En ésta sobreviven algunos elementos formales de aquélla, pero ya la distinción genérica ha desaparecido.

Esta actitud muestra el interés del escritor en la materialidad misma del lenguaje, que Haroldo de Campos correlaciona con la "función poética" Jakobsoniana (36) en tanto "pone en evidencia el lado palpable de los signos" (37) y es aplicable a la poesía y a la prosa. Sin embargo, el concepto de "función poética" no corresponde exactamente a la función de metalenguaje, puesto que no se plantea en ella la presencia de la reflexión metalingüística, su carácter implícitamente crítico. Además, el hecho de poner el acento en la materialidad del signo puede ser solamente un recurso formal y carecer de una autocrítica en el mismo signo.

Desde 1940, la literatura latinoamericana contemporánea ha venido planteando directa (ensayo y crítica) e indirectamen

te (poesía y prosa), la necesidad de una renovación en el concepto del lenguaje americano al subrayar su papel creador; es decir, la consideración de la obra que se crea a sí misma a medida que recrea el mundo implica la crítica en su propio lenguaje, lo que supone un lenguaje nuevo que responda al autocuestionamiento de la literatura que la obra realiza para alcanzar la genuina expresión americana.

En la literatura de imaginación se trata de transformar la propia realidad lingüística de la narración. Y esto dice Rodríguez Monegal - según la popularizada fórmula "el medio es el mensaje". (38) El mensaje está entonces en el lenguaje, entendido éste por el crítico en su formulación literaria más amplia, como "lenguaje narrativo" y no como sistema lingüístico: "la novela, al cuestionar su estructura y su textura, ha puesto en cuestión su lenguaje y ha convertido el tema del lenguaje narrativo en tema de la novela misma. (39). El lenguaje se vuelca críticamente sobre sí mismo y se transforma en realidad única y última de la novela, se produce la reflexión metalingüística de acuerdo con la concepción que se trata de comprobar. En consecuencia, la contaminación de la novela por el ensayo crítico -la reflexión metalingüística- contribuye a romper con el dogma de la pureza de los géneros.

En la literatura argentina el rechazo a los límites establecidos para la novela como género comienza a plantearse en forma bastante agresiva con Macedonio Fernández, quien se

rehusa a considerar la literatura como obra "terminada" y a los lectores como intelectos pasivos.

La obra de Macedonio -sus "papeles", escritos desordenadamente y guardados de la misma manera- es un ejemplo de su propia teoría sobre la novela: "la obra perfecta es la obra en realización, no la obra concluida, de modo que la novela será para el lector más un lento "venir viniendo" que una llegada" (40). Afirmación que se transforma en praxis literaria en Museo de la novela de la Eterna (1967, incluye Una novela que comienza en la publicación de 1941). En ésta la novelística es cuestionada en su forma narrativa por el mismo libro que se va explicando mediante cincuenta y seis sucesivos prólogos y por el carácter exigido a los posibles lectores: "lectores de comienzos", lectores activos.

El carácter inconcluso y metalingüístico -"prologal" dirá Lavallo - responde a una intención deliberada del autor, cuya preocupación, en última instancia, es vislumbrar la eternidad mediante el lenguaje. La idea de eternidad lleva implícito el deseo de inmortalidad; de ahí que su escritura se manifieste como un continuo diferir, en tanto es el resultado de una cosmovisión. Aunque no se pretende aquí dar una explicación metafísica de su obra, se analizarán algunas ideas al respecto que contribuyen a esclarecer el carácter metalingüístico de su escritura.

La escritura de Macedonio es tensión metalingüística (dice y opone algo al decir), a partir de ésta, el lenguaje se fragmenta y organiza. Dicha tensión no sólo responde a una postura metafísica, sino también a una posible poética, entendida ésta, no como un sistema de reglas limitativo, sino como programa operativo que se propone el escritor; el proyecto de la obra a realizar según lo entiende explícita e implícitamente el autor.

La poética macedoniana se enfrenta a su época. "A diferencia de Lugones, incómodamente aferrado a la barca modernista, de la cual se constituyó en vocero y profeta, nuestro autor, por uno de esos raros fenómenos que nunca sientan -- precedente, se mantiene ajeno a esa contagiosa retórica y sobrevive, inmunizado y frágil, rodeado de jóvenes contertulios entusiastas, hasta la segunda década del siglo, época en la que irrumpen con resuelta frescura y escándalo de la mayoría, los vientos renovadores de "Dadá" y Breton, enmascarados en el Río de la Plata con el nombre de Ultraísmo." (41).

Como resultado de esa tensión, el lenguaje macedoniano no es lineal ni equilibrado: "Arcaísmos, galicismos, anglicismos: una sintaxis para dificultar, una reflexión para el enredo y el vocabulario hermético a fuerza de extravagancia muestran una manera particular de la violencia que evoca a esos sacerdotes chinos que veían en la complejidad de la escritura la garantía de una exclusividad". (42).

Capítulo 2.

La Novelística de Macedonio Fernández.

La narrativa de Macedonio se caracteriza por la integración de la especulación teórica a una propuesta de estructura novelesca.

El propósito, en este capítulo, es la aproximación al Museo de la novela a la luz de los postulados teóricos del propio autor, que permiten el análisis del carácter metalingüístico de su escritura.

El lenguaje del escritor está subordinado a su pensamiento de lo que debería ser una estética y una metafísica, razón por la cual, el capítulo se inicia con un análisis de la interrelación que existe entre el lenguaje y el pensamiento macedonianos a partir de sus ideas metafísicas, que establecen la oposición de un mundo de la no-existencia al mundo real.

En el análisis, éstas ideas son importantes para comprender el énfasis que se pone en la materialidad del lenguaje.

2.1 Lenguaje y pensamiento.

La interrelación entre lenguaje y pensamiento en la obra de Macedonio depende, en buena medida, de la concepción metafí

sica del autor, en tanto el lenguaje se manifiesta como una forma particular de exponerla. El lenguaje en el Museo se multiplica, se pluraliza, a través de las contradicciones - es decir, presenta la dispersión de la unidad. La unidad - única, para Macedonio, la representa la muerte. Ésta es presencia en la ausencia por lo que el lenguaje se constituye en la búsqueda de equivalencias con dicha ausencia. De ahí que el silencio de la palabra - las ausencias sígnicas- sea una expresión de la eternidad. El enigma del signo se vuelve equivalente al enigma de la eternidad.

La idea de eternidad lleva implícito el deseo compulsivo de inmortalidad. Se ha señalado que su problemática metafísica se basa en "un sensacionismo puro, que, al establecer -- una sensibilidad única, continua, incesante, sin radicación en un yo individual y sin dependencia de lo externo, anula toda otra realidad que no sea de lo sentido, asegurando así nuestra inmortalidad, pues la muerte es para él lo que "está fuera de la actualidad sentida". (1).

Esta posición del autor exige algunas referencias biográficas. La muerte, en gran medida, signó su vida, sus especulaciones filosóficas y su escritura. La pérdida del padre en la primera niñez y fundamentalmente la temprana muerte de su mujer -Elena de Obieta- lo llevan a buscar la manera de rescatar su presencia, de trascender la eternidad, en tanto su muerte es la eternidad.

"Para Macedonio -dice G. García- es su cuerpo lo que lo se para de Elena, y no su muerte lo que a Elena lo separa de él, porque él tiene cuerpo. Elena es una ausencia, sin su cuerpo las dos ausencias serían un reconocimiento". (2).

La búsqueda del ausente lo lleva a crear un lenguaje visual que recurre a los signos para hacer de la ausencia una presencia. La transparencia del lenguaje se quiebra cuando - la comunicación se vuelve imposible, cuando pierde "instrumentalidad", y se transforma en evocación del ausente. Es decir, el lenguaje se "materializa", se transforma en objeto. El lenguaje en objeto muestra sus significantes en un juego vacío que acepta una pluralidad de sentidos con base en encadenamientos referenciales signícos, a partir de las negaciones de la realidad, la verosimilitud, la existencia, el ser, el amor -al que opone la pasión- etc., que remite siempre al signo último de eternidad. A ésta se dirige con versos sugerentes:

A

Persona Máxima

Capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte.

De cambiar el pasado". (p. 12).

La designación de "Persona" implicaría una personificación de la eternidad; sin embargo, el calificativo "Máxima" le devuelve su carácter abstracto (ser supremo). Este ejemplo

del juego presencia-ausencia en el lenguaje está presente - siempre en la conformación del personaje de la Eterna, lo que le da su carácter inasible.

Por otra lado, Macedonio intenta imprimir en el lenguaje el discurso de la pasión para recuperar lo ausente. La pasión es un vínculo entre la vida y la muerte, en tanto la trasciende. El autor se adelantó a su época al indagar en el Misterio, principalmente para celebrar la Pasión. Así, el misterio y la realidad se aúnan formando una suprarrealidad. Dice Macedonio:

"Hay cuatro opciones: el Misterio del Ser, la Pasión, la Ciencia y la Acción. No es así. La Ciencia y la Acción son entretenimientos, son el vivir por el vivir. (...) La respuesta es: dentro del misterio hay una claridad plena, la certeza y solo una; la Pasión. La certeza es esencial al estado místico, pero el único estado místico no es la religiosidad, es la Pasión (...), conciencia de plenitud y eternidad a nada supeditada." (p.191 M).

¿Cómo resuelve el escritor estas interpretaciones en el texto? Por medio de la ausencia de encadenamientos lógicos, - acentuando el valor de la palabra aislada; la referencialidad signica y aún la ausencia de signos que deviene incongruencia, lo que explica la complejidad de su escritura.

Para Macedonio escribir es transcribir imperfectamente el -pensamiento; éste está imbuido en el lenguaje como "imagen" del mismo.

La interrogante del mundo -precepto metafísico- plantea la importancia del problema de lo visual. En Macedonio las interrelaciones del mundo visible se desintegran y se reorganizan, por lo que la sintaxis también se organiza desconociendo preceptivas tradicionales. De ahí que a partir de la idea de eternidad, el autor del Museo organiza la negación de la realidad en un sistema de inversiones en el lenguaje y en el humor (analizado en el tercer capítulo).

Lo visual, que etimológicamente implica la "idea", exige la primacía de la imagen -fantasías- en el lenguaje. Comprender la escritura macedoniana implica considerar lo visual como fundamento del lenguaje, puesto que éste estructura -- las fantasías, causales de la reflexión y especulación del pensamiento. La complejidad de la escritura de Macedonio -- su relativo hermetismo- se plantea a partir de la resistencia del pensamiento a los cortes de la articulación verbal. Sin embargo, dichos cortes que produce el lenguaje en la -- continuidad de la fantasía no permiten que la imagen se cierre sobre sí, sino que dan una salida a la realidad. A la vez, la escritura evita la irrupción de la realidad total, puesto que esto destruiría lo fantástico -fundamento "visual" de la escritura-. El objeto ausente (Eterna, Nec) es

reconstruido en espejo, en el lenguaje, a través de la fantasía. Hay entonces una reabsorción de la realidad en aquella, a la manera de la absorción del contexto en el código.

El signo lingüístico posee dos referencias, una interna (el código) y una externa (el contexto) que corresponden a los ejes de la selección y de la combinación. Desde el eje del código se desarrolla la metáfora, en cuanto determina el proceso de selección y de semejanzas; mientras que del eje del contexto se desarrolla la metonimia, en cuanto establece el juego de la contigüidad y la combinación. Según el "sistema cultural" predomina uno u otro eje, en la producción de efectos de sentido (3). Del eje de la contigüidad se pasa al eje de la semejanza, de la metonimia a la metáfora.

Para Macedonio la metáfora es fundamental, en tanto verifica un sentir. De ahí que expresa la Pasión en la "metáfora sin contexto", o sea, la metáfora de la ausencia y de la eternidad. La primacía de la metáfora en la escritura macedoniana se explica, en tanto se sitúa en el eje sincrónico de la sustitución, mientras que la metonimia se da en el eje diacrónico de la contigüidad. La metáfora niega el referente, el contexto, se articula en el código; la metonimia afirma la causalidad, que Macedonio rechaza. En consecuencia, la escritura del Museo como "metáfora sin contexto" -- rompe con los encadenamientos sintácticos y acentúa el va--

lor del signo en sí, como imagen.

"Todo lo que hay son imágenes -dice Macedonio-, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitando las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos" (p. 64 M).

Más adelante insiste:

"Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay la extensión, todo el universo no es más que un punto y, menos aún, no es más que una idea, una imagen en mi alma" (p. 85 M). La misma idea expresa Borges en "El Aleph": "Un Aleph es uno de los puntos de espacio -- que contiene todos los puntos"; es "el lugar en que se hallan todos los lugares del globo, vistos desde un ángulo -- cualquiera."

Para Macedonio, la metáfora es la sustitución de la imagen por la palabra, por lo que el aire sería la formulación verbal de las metáforas. O, como prefiere decir Borges en "La esfera de Pascal": "Quizá la historia universal es la historia de las diversas entonaciones de algunas metáforas". Tanto Borges como Macedonio están influenciados por el nominalismo de Hume. Al analizar la obra de Borges, Ramón Xirau señala que "este nominalismo... permite a Borges negar el mundo objetivo. Le permite también sustituir la teología y la metafísica por sus ficciones fantásticas que adquieren valor de realidad" (4). Estas palabras podrían también ser

aplicadas a la obra de Macedonio, aunque la realidad en las ficciones del Museo es relativa, en tanto se insiste permanentemente, poniéndola al descubierto, en la "realidad de la invención", cosa que no sucede en la obra de Borges.

Si el arte se constituye en una formulación metafórica, no debe estar sujeto a los preceptos sintácticos, a las necesidades de la representación, sino a la palabra oportuna -en sentido genérico- que responda a las imágenes, que no son más que las huellas de la ausencia de lo que fue.

"... en "la Eterna" trabajo contradictoriamente su descentración: no la menor, de ser un viviente en lugar de otro, o un sonado en lugar de otro, sino la máxima, de ser a imagen, de ser y parecer no ser real y viceversa". (p. 34 M).

En esta idea subyacen los principios surrealistas de Breton: "Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad en una suerte de realidad absoluta, de surrealidad -- (...) Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro (...) cesan de ser percibidos contradictoriamente" (5).

Determinar dicho punto de consustanciación con la realidad esencial es la tarea del surrealismo. El recurso poético para ello es la metáfora, que en el ultraísmo-creacionismo

establece una relación entre la multiplicidad de objetos, - opuestos, uniéndolos como supuestamente lo están en su realidad esencial, en la surrealidad.

Si bien los ultraístas, en general, no establecen una distinción entre imagen y metáfora (tampoco Macedonio lo hace), cabe señalar que la noción de "metáfora sin contexto" aplicada a la escritura macedoniana equivale al concepto de imagen poética que ofrece Bachelard; en tanto escapa a la causalidad, su valor radica en la "resonancia" psíquica (constanciación con el proceso creador del poeta) que suscita en el destinatario: "El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar su resonancia" (6). La imagen no debe ser considerada como objeto o sustituto de un objeto (metáfora), sino en su realidad específica, o sea que la imagen no posee un antecedente, supera todos los datos de la sensibilidad.

La escritura de Macedonio es metafórica porque responde a las exigencias de su estilo, pero a la vez contiene cierta tendencia a la metonimia, en su oculto deseo de ser reconocido. Reconocimiento que implica el deseo de suscitar en otros una respuesta a su producción reflexiva. De ahí que su fin primordial no era pensar como afirma Borges (7); aunque tampoco lo era el escribir; no obstante, éste es fundamental, en tanto medio para alcanzar -según su teoría- el estado de ensueño, al que se llega mediante la reflexión y

el lenguaje, con el fin último de aproximarse a la certeza de la eternidad.

2.2 Teoría de la novela.

En una carta a Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández manifiesta su interés en estética de la novela (8). Dicho interés no se expresará en un estudio teórico sobre el tema, sino en la praxis literaria.

Hacia 1930, dice Macedonio: "Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires, que conocí 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 (...). Tanteando en el vacío estoy ensayando, sin embargo, la técnica de una nueva novela. Para construirla no quiero especular con estas "imágenes vividas" ó "fuertemente pensadas" que constituye el natural acervo romántico del lector y que invariablemente usufructúa el novelista" (9). La "nueva novela", a la que se refiere, es Una novela que comienza (1929), que habría de formar parte posteriormente de Museo de la novela de la Eterna (1941).

La técnica de esta "nueva novela" responde a una reformulación teórica de la narrativa por parte del autor, en la que aúna teoría y práctica en la obra literaria.

El Museo de la novela muestra que la obra, como novela se niega a sí misma: la autonegación se manifiesta, en general en la ausencia de una estructura novelesca coherente, razón por la cual el escritor recurre a los prólogos explicativos, que se integran a la ficción, negando así la forma narrativa propia del género. En consecuencia la posible novela se define y justifica en la especulación teórica integrada al texto. Esta especulación no acompaña a la práctica literaria solamente, sino que se inserta en el lenguaje mismo en forma experimental, en cuanto implica la búsqueda de formas nuevas. Pero el autor no llega a cristalizarlas en la estructura del texto, sino que se van organizando como propuestas. Macedonio es consciente de ello:

"Ella (la novela) es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa, como es inherente al Arte (por el Arte, al Arte) que se ama, a lo que se escribe sin saber lo que sucederá y habrá que escribir más adelante descubriendo dócilmente y resolviendo cada situación, cada problema de suceso o de expresión". (10).

La praxis literaria macedoniana es "un modo de pensar la literatura", por lo cual la definimos como una "escritura" (11), que no responde simplemente a una postura metafísica del autor, en cuanto ésta se encuentra integrada en el sistema global significativo de la obra.

2.2.1 La negación del realismo en la "nueva novela":

La autonegación de la novela conlleva la destrucción de las formas narrativas correspondientes a una falsa concepción literaria de la realidad, según el autor, y de un lenguaje anquilosado sujeto a preceptivas tradicionales. Por un lado, la novela cuestiona el realismo literario; por otro, cuestiona la propia organización de sus elementos constitutivos (narrador, tema, personajes, etc). La crítica se presenta en forma explícita e implícita; en el primer caso, el escritor mismo realiza los cuestionamientos, ya en los prólogos, ya en disquisiciones teóricas, dentro de la narración; en el segundo caso, el cuestionamiento está imbuido en lo formal: en el mismo lenguaje, en los diálogos de los personajes, etc.

Las críticas -explícitas e implícitas- al realismo en Museo son reiteradas, por lo cual nos centramos en el rechazo a la "copia" y a la "verosimilitud". Explícitamente el autor opina:

"Construyamos una espiral tan retorcida que cansé al viento andar su interior, y de ella salga mareado olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista. (...)

Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; (...) la obra de

arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia" (p. 109 M).

Macedonio niega el principio fundamental del realismo: la verosimilitud, a la que opone la "invención" como noción primordial del arte. Esta afirmación no supone una idea original del autor. En la literatura latinoamericana, la concepción creacionista de Huidobro es definida como acto poético de "invención" que rechaza la "copia" y la "verosimilitud", en tanto sitúa al poema en un plano independiente de una realidad exterior, negando al texto todo carácter mimético: "Porqué cantáis la rosa, oh Poetas? / Hacedla florecer en el poema" ("Arte Poético"). Conceptos coincidentes expone Macedonio:

"... pues la invención, no la copia de realidad, es la verdad del Arte. (...)

Todos los hechos y personas de la novela son gratamente imposibles, fantásticos para la realidad" (p. 69 M).

La literatura como "invención" requiere lectores activos, inmersos en la propia "realidad" de la novela.

"Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una -

novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida" (...)
 Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de perso-
 naje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir"
 (p. 39 M).

Promueve entonces una estética no-realista y la creación de
 una "nueva forma", a partir de la negación de la "verosimi-
 litud" y de la destrucción de sus formas en la "Obra" y en
 la "Literatura".

En la novela realista, el propósito de objetividad recae en
 el narrador, quien comunica a la vez la realidad y la fic-
 ción (la "invención), desde el interior de la obra; mientras
 que el autor juega un papel fuera de ella, con el fin de --
 transferir, por medio del narrador, un punto de vista homo-
 góneo, que determina una respuesta unívoca por parte del --
 lector.

En el Museo, por el contrario, el autor cuenta desde el in-
 terior del relato y el narrador, no identificado con aquél,
 ocupa varios planos a la vez: habla con los personajes --
 (cuando él mismo no lo es), con los lectores y hasta con el
 propio autor. De ahí que Macedonio busque un efecto "cubis-
 ta" en la misma escritura, en tanto propone desplegar los --
 planos del objeto.

"Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con --
 "cortes transversales" que muestran lo que a cada instante --

hacen todos los personajes de la novela". (p. 17 M).

Sin embargo, el punto de vista tradicional del narrador - omnisciente es retomado por Macedonio como elemento fundamental, con la intención de unificar (relacionar y dar sentido), por medio de él, el desorden o la incongruencia organizativa de la novela. Por un lado, el escritor valoriza el papel del narrador, como elemento integrante de la obra, por otro, rompe con la perspectiva homogénea del narrador. Si bien éstos aspectos no son nuevos en la narrativa, Macedonio hace un aporte importante al destacar la función del narrador, que nos permite comprender las variantes de esta función en la literatura posterior (p.e. en Pedro Páramo de Rulfo y en Tres tristes tigres de Cabrera Infante) (12).

El carácter omnisciente del narrador se vincula con la propuesta macedoniana del autor-organizador, basada en la idea del poder de "invención" de éste: "efectividad de autor es sólo de invención". (p. 93 M). La "efectividad" supone la forma en que el texto se produce, o sea que la ficción radica en la forma, en tanto posee carácter estructural y estructurante. Así, la idea de eternidad se formaliza en la ficción como tema, como personaje (Eterna, Nec - No existente Caballero), como significante, es decir como objeto dentro de la realidad estructural de la obra. De este modo, la ficción cubre todos los niveles que la definen (temas, personajes, lenguaje, p.e).

La "efectividad" responde además, a la concepción no realista de la estructura textual, que parte de las nociones de incongruencia y desencadenamiento productivo-significativo del texto (tema éste que se analizará al estudiar la -- productividad). Ambos son procedimientos metalingüísticos, la crítica al realismo no sólo se da en forma explícita, como se ha venido señalando, sino también de manera implícita, en el propio lenguaje tomado como lenguaje-objeto. La novedad es el libre manejo de dichos procedimientos ("la toda - posibilidad del acontecer" dice Macedonio). (p. 64 M)

2.2.2 Teoría de la incongruencia.

La teoría de la incongruencia macedoniana implica la crítica al orden realista y la ruptura formal con éste.

"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 y biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico" (p. 234).

Mediante el desorden, instaura el absurdo que rige las relaciones, la liberación de las leyes de causalidad, la negación de la aserción lógica no hay efecto sin causa.

"Empleo todo recurso, y entre ello las incongruencias, para desafiar con lo artístico lo verosímil, lo pueril, verosímil, y señalo y justifico a cada uno. Es un proceder más franco y una labor mayor que me tomo por el público, que la tan usada y cómoda de introducir dementes en las novelas. Quijote, Sancho, Hamlet (...). La locura en arte es una negación realista del arte realista (...). Yo no doy -- personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad." (p. 66 M).

Las incongruencias se presentan tanto al nivel del enunciado como al nivel del texto en su totalidad, ya sea desde el punto de vista sintáctico como semántico. Esto contribuye a dar mayor ambigüedad al texto, a resaltar su carácter polisémico. Las incongruencias semánticas se presentan, principalmente, en la aplicación de categorías de la vida real al mundo de la no-existencia creado por Macedonio. Las incongruencias sintácticas se producen por la ausencia de enlaces gramaticales, de palabras y aún de concordancia lo que lleva, en ocasiones, al agramatismo.

En el plano formal literario, las descripciones de los personajes son muestras de la negación del personaje de la novela realista y de incongruencia semántica.

"El hombre que fingía vivir no es visto ni aludido, no figura. Es un personaje "así" idiosincrásico, "el es así", y tan carac

terísticamente, que no se nota que no figura (...), él ejecuta la -- Ausencia realizada por fin en Arte, lograda en símbolos y -- aún ocupando lugar" (p. 67 M).

La incongruencia permite otra forma de oposición al realismo: la tendencia a la abstracción, el propósito de transmitir al texto el carácter de inexistencia, para darle inmortalidad, "eternidad". Así, crea ese personaje "vacío de existencia", para que el lector sienta, a través de él, la liberación de la muerte. Su concepción metafísica plantea que -- es el cuerpo lo que separa al hombre de la eternidad, por -- lo que propone el estado de ensueño como medio de trascen-- der la muerte y reencontrarse con lo ausente. El temor a la muerte (rechaza el suicidio) se sublima con el deseo de un presente eterno con el objeto ausente recuperado en el ensueño y en la pasión.

A ello también responde, en el lenguaje, el uso de las mayúsculas (Ausencia, Ser, Arte, Literatura, etc.); la creación reiterada de neologismos abstractos (todo posibilidad, veridicidad, congruidad, policialidad), que señalan un sema compartido, la abstracción, a partir de su estructura morfológica (sufijo " -dad"); el nombre de los personajes, que -- los despersonaliza (Dulce-Persona y Deunamor, cuya reflexividad lingüística nos remite a su sintagma original: "la -- Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido"), y la pre-exis-- tencia de la misma novela por el diferir inacabable de los

prólogos. Explícitamente señala Macedonio:

"Y toda esta robustez de cuerpo, de substancia, de que se enorgullece esta novela, no se hace sofocante por exceso de ambiente, para el flaco ser de Deunamor (el-no-existente-caballero, NEC), que no quiere existir, gracias a cierta ligereza casi lintera con la inexistencia que reviste el tono de la novela". (p. 108 M), o "...he suprimido Fin del título, Fin del prólogo, para mostrar cuán poco de su existencia le debe la novela a la muerte -ni a la vida (verdad, --realismo)." (p. 48 M).

Estos procedimientos se dan en la materialidad misma del -- texto, bajo una forma que los engloba: la fragmentación, el "espejo-roto", la imagen de una ruptura como crítica a las reglas de composición que facilitan la lectura. De ahí que la incongruencia requiere lectores activos, que completan con su lectura la significación última de la escritura. La yuxtaposición de los capítulos que pueden intercambiarse y la ambigüedad de una escritura que prefiere sugerir permiten seguir diferentes líneas semánticas, por medio de la recursividad sígnica, aunque a veces estas líneas se cortan y el lector se desconcierta frente a una encrucijada -- que ofrece diferentes posibilidades. Un ejemplo lo constituye el personaje de la Eterna, cuyo tema fundamental es -- "eternidad", no obstante, el significante establece otros tipos de relaciones que cambian su significado. De este modo

Eterna es, en algunos momentos, Bellamuerta, cuyo retorno de la muerte espera Deunamor en la novela; en otros es la novela misma, a través de la cual el autor rescata su objeto de pasión, en consecuencia, el autor y Deunamor pueden ser intercambiables. También la Eterna es la perfección, - que el autor busca alcanzar en la novela, es la Belleza, - el Arte, la Materia, el Tiempo. El lector debe hacer una lectura atenta para precisar el significado u optar por la propuesta macedoniana de "lectura seguida", dejándose llevar por los flujos y reflujos de la escritura que son los del pensamiento del autor.

Al nivel del texto en su totalidad, la incongruencia se manifiesta en la intención de integrar dos novelas en una (la última novela mala y la primera buena), que corresponderían a dos tipos de escritura; sin embargo, éstas son difíciles de determinar ("pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda" (p. 85 M), dice Macedonio). Se distinguen mediante el análisis de la reflexividad secundaria, o sea, el modo en que se debe entender cada escritura, según la actitud performativa de las ilocuciones. Para ello se parte del propósito del autor vertido en el primer prólogo; - "Lo que nace y lo que muere": escribir la última "novela mala" (Adriana Buenos Aires) y la primera "novela buena" - - - (Novela de la Eterna).

"Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible (...). A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía. (...) ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!" (p. 15 M).

La necesidad del autor de expresarse en opuestos correlativos establece una referencialidad signíca; así, "lo que nace" se refiere a la novela "nueva" que, a su vez, remite a novela "buena"; esta secuencia se opone a "lo que muere", que se refiere a novela "vieja" y ésta a novela "mala".

La intención de confundir las características de ambas escrituras radica en que el paso de la novela mala o vieja a la buena o nueva se da en forma evolutiva y no como producto de una escisión ("... que hay una literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy", p. 108 M).

En la etapa evolutiva las características de una y otra vienen confundidas, hasta adquirir las formas nuevas en el proceso de transformación, de re-creación de los valores literarios precedentes (tradición y renovación, al decir de Rodríguez Monegal (13).)

En Arte, el tema no interesa, dice el autor, sino que "la -
Literatura es precisamente la belarte (neologismo por Bellas
Artes) de ejecutar artísticamente un asunto descubierto por
otros" (p. 107 M), o sea, el arte como re-creación.

En el "Prólogo a la eternidad" expone esta idea al indagar
el origen de la creación: "Todo se ha escrito, todo se ha -
dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no ha
bía creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya
me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada,
Y comenzó.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego
la he hallado diez veces en distintas obras y autores de --
los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas
no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el --
mundo fue inventado antiguo". (p. 16 M).

Las formas de la "nueva novela" se plantean como hipótesis
a ser verificadas en el futuro, puesto que aún no han adqui
rido el suficiente grado de autonomía del material que ofre
cen las formas de la "novela vieja". Por eso, Macedonio en
trelaza las dos escrituras que les son correspondientes.

Baste un ejemplo de lo nuevo: el diálogo de los personajes
-¿Quizagenio? (14) y Dulce Persona-, que de lo usual trascien
de a temas filosóficos por medio de relatos dentro del rela
to (historia de Suicidio); el diálogo del autor con los per

sonajes, con el lector y el diálogo de los demás lectores - con éste en el Capítulo XVII. En este capítulo, la reflexión metalingüística llega a un punto culminante: la crítica está en el signo, en el enunciado, y en los elementos formales de la narración. Así, critica el tema del triángulo amoroso en el título de un supuesto relato que no se cuenta "El perfecto tercero ó el tercero de amistad en un amor". Se burla de la psiquiatría y su aplicación en la Literatura, en el nombre de un personaje, en el signo "Suplido", de la raza de los "anormitas", que vivió con existencia suplente (esquizofrenia). Confunde las funciones de narrador y personaje: relata Quizagenio el cuento de Suplido en primera persona y éste último al final le responde a Quizagenio que no invente un final que no le consta legítimo. Intervienen el autor y el lector, confundiendo los planos de la ficción y la realidad. El autocuestionamiento se formaliza en una estructura heterogénea a la manera de un "collage", cuya lectura agota y obliga a una valoración negativa en tanto cae en el exceso argumental.

Como ejemplo de lo viejo, se señala el estilo de las cartas del Presidente, calificado por el propio autor.

"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. (...) he aquí lo objetable de que personajes de novela se tienten a escribir cartas --

particulares". (p. 158 M).

También, la transcripción de un supuesto fragmento de la -- "novela mala" Adriana Buenos Aires", elocuente y retórico, -- leído por Quizagenio.

"Apasionada joven dormida: ¡Qué latido del alma trágica de las cosas te hace, inocente, maestra de tentación, para que todo lo miserable que he juntado en mí mientras quemaba mis dolores en la vida..." (p. 188 M).

Pero no siempre es clara la delimitación de las escrituras del texto macedoniano, no siempre lo bueno y lo malo pueden discriminarse; de ahí que el escritor plantee la colaboración del lector ("tengo la suerte de ser el primer escritor que puede dirigirse al doble lector". p. 17 M).

Si bien Macedonio ofrece la libertad de interpretación de lo que es viejo-malo y nuevo-bueno, a la vez, pone límites a las posibles lecturas, por medio de lo que él denomina -- como "Novela Obligatoria".

"... será Novela Obligatoria la última novela mala o la primera buena, a gusto del lector. Lo que de ningún modo ha de permitírsele para máximo ridículo nuestro, es tenerlas -- por igualmente buenas las dos y felicitarnos por tan completa "fortuna". (...)

Gracias, lector, por la Obligatoria que te llevas (...) me deslizo a rogar a cada uno de los que me lean, quiera comunicarme cuál de las dos novelas le resultó la obligatoria, Si usted forma juicio de la obra, yo deseo formar juicio -- de mi lector". (p. 16 M).

En definitiva, la novela obligatoria no es la que supuestamente el lector rechaza, sino la "novela nueva" que el autor impone por medio de la lectura obligatoria de ambas, es decir, la forma nueva que requiere lectores "salteados" no "seguidos", que son aquéllos que practican "el entreleer -- que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria". -- (p. 112 M).

La insinuación y la fragmentación, en el análisis, se manifiestan también como procedimientos reflexivos, en cuanto el sentido general, o parcial, que el autor busca despertar en el lector, surge de la serie de contextos en que aparecen determinados signos (a la manera de las "huellas" o claves que deja Góngora en las Soledades) y que nos remiten a signos en contextos anteriores para su comprensión. Así el significado de la Eterna deviene de dicho proceso de recursividad referencial signica, en tanto no remite a un X signo extralingüístico, puesto que no es la mujer blanca y de negras trenzas que tangencialmente menciona, sino que cada

una de las menciones (enunciados en los que aparece) contribuye al significado general de "no-existencia", de "eternidad", implícito además en el propio signo (Eterna).

Los procedimientos están dirigidos a dar instrumentalidad, funcionalidad, a los objetos referidos por el texto. De esta manera, lo mentado se transforma en cosa por medio de una explicitación esencial que lo arranca del contexto "real". Es decir, Macedonio anula las posibilidades referenciales objetuales del signo, considerando como referente al mismo signo. En consecuencia, crea una igualdad de todos los signos en torno a una realidad: el "texto", que asume de este modo su carácter material. Mediante las operaciones poética (función poética jakobsoniana) y metalingüística se crea un plano de la realidad inherente al texto y no a su exterior.

2.2.3 La sintaxis en la "nueva novela".

La concepción de la novela no-realista, basada en la inverosimilitud y la incongruencia, implica un cambio también en la sintaxis del lenguaje.

Noé Jitrik plantea el cambio sintáctico en el nivel del texto del Museo de la Novela, enfoque que nos resulta pertinente, en cuanto pone de manifiesto el aspecto intercambiable de las frases, de los enunciados y aún de las escenas y ca-

pítulos.

"... la estructura que puede permitirse -dice Jítrik- se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales y la figura que en consecuencia organizan o proponen es, más que la de un modelo de "novela" o de "texto" (...), la de una hipótesis acerca de lo que podría ser una novela (...). Sus "Prólogos" podrían cambiar de sitio, las escenas de la "Eterna" igualmente y nada modificaría sustancialmente porque es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia". (15).

Dicha congruencia -"congruidad", dice Macedonio, rechazando la formalmente- es el orden que el hombre occidental creía inmutable y que identificaba con la estructura objetiva del mundo. Ahora, cuando la duda y la probabilidad signan al mundo contemporáneo, también el escritor intenta trasladarlas a la forma textual. Un medio para ello, en el Museo, es el uso de expresiones que se oponen a determinadas reglas gramaticales o sintácticas, como llamado de atención sobre la comunicación de algo nuevo, aunque se eludan las reglas habituales de transmisión del significado. Así, entendida la lengua como un sistema de probabilidades, ciertos elementos de desorden (con respecto a un orden precedente) acrecientan la información del mensaje.

El desorden se presenta en el texto en todos los niveles; - incluso el tema es introducido por medio de un personaje: - el "chico del largo palo", cuya intervención en la novela - "sería juzgada por todos los personajes -y los lectores que se han anunciado- como un "chichón de lectura" en la frente del leer, singular metáfora que creo de intención enojadiza; es como si una caña o palo pudiera causar "chichones" a la operación de leer, o como si una lectura acerca de bananas ocasionara resbalones. Comprendo la advertencia si procede de padres de familia incapaces de conseguir en su casa lo - que yo logro en la novela". (p. 95 M).

La irrupción del humor, la parodia y lo cotidiano contribuye a romper con el concepto de orden tradicional; el sentido del fragmento transcripto nos indica ese propósito, como también el de controlar los cambios en la organización del texto, aunque no siempre lo logra.

En la sintaxis, Macedonio introduce combinaciones nuevas y aún usos arcaicos para romper con la "lógica" de la gramática preceptiva. Rechaza los encadenamientos -enlaces formales- en aras de la yuxtaposición, que permite la fragmentación y el intercambio de elementos oracionales. Es un ejemplo la carta del Presidente a la Eterna (que se asemeja a una mala traducción del latín al español.)

"Profundamente, decisivamente: la fórmula de realización de mi alma con que llama el destino en esta hora inesperada, - convulsa de desconcierto y dolor, de íntima, despreciable, - torpe por inferioridad mía humillación, es ésta:..." (p. -- 134 M).

Las propuestas sintácticas se dan también de manera explícita, como en el caso del uso singular del paréntesis, aplicándolas al texto.

"(Si Leopardi hubiera sabido esto, cuantos lloriqueos sobre la maldad humana nos hubiera ahorrado. (Hablaré en paréntesis sobre el paréntesis: he mandado hacer paréntesis de primero y segundo tamaño (yo no sé por qué la aburrida literatura enfática, casi toda de gramáticos, desafortunados o artistas, repudia los paréntesis enfáticos segundo tamaño y emplea dos o tres centenas de adjetivos; es decir organización del instrumento Palabra en léxico y sintaxis, como los ferreteros preparan las paletas sin estimarse por ello pintores)," (p. 160 M)

O sus personales reglas de composición, por las que forma una palabra de una estructura de frase o de oración.

"Es un adjetivo compuesto, pero nuevo, no como los botines compuestos.

Al "por-todos-nosotros-artistas-servido-de-ensueños" Lector.

Al "tan-soñado" Lector; Al "que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños" Lector. (...)

Creo haber individualizado a quien me dirijo: al Lector, y haberle conseguido la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria". (p. 46 M).

En la materialidad del lenguaje, Macedonio realiza la reflexión metalingüística: la crítica (a las tradicionales dedicatorias al lector), la autocrítica (a su propia escritura) para llegar a la teoría en un proceso cíclico inscripto en el mismo lenguaje.

La complejidad de la sintaxis es, además, una forma de poner el énfasis en el valor polisémico de la palabra aislada mente: "Explotar las palabras en sus elementos aceptivos desdibujados, en sus asociaciones irregulares". (p. 200 M)

De ahí que prefiera usar la forma del infinitivo a la del sustantivo: el "vivir" por la "vida", " el "amar" por el amor, el negar por la negación. La forma del infinitivo "no vivir" es usada en lugar de "muerte", palabra que aparece en contadas ocasiones, "no-vivir" posee diferentes matices semánticos, según las relaciones que establece: inexistencia, eternidad, ensueño, "presente continuo"; todas estas acepciones juegan siempre en el significante, lo que le da su carácter ambiguo.

La sintaxis de Macedonio cae a veces en el agramatismo, en su intención de borrar el vínculo con el referente. Así, -- la escritura que se niega a representar el objeto "real" se vuelve objeto ella misma. No obstante, este objetivo puede ser alcanzado sin exagerar las transgresiones a las reglas sintácticas, puesto que en ocasiones la exageración inválida la escritura al crear un "vacío" semántico que no contribuye ni siquiera al significado global del texto.

2.2.4 La noción de "obra-abierta".

El texto, para Macedonio, se constituye en "forma nueva" -- (novela futura, no futurista) en la síntesis escritura-lectura.

El poner el acento en la escritura implica dejar al descubierto el sistema de relaciones signicas de la forma textual. De este modo, la escritura se evidencia a sí misma. Este hecho establece el carácter relativamente autónomo del texto, puesto que simultáneamente está abierto a interrelaciones con otros textos, pasados y futuros, lo que asegura la continuidad re-creadora.

En el prólogo "Un personaje antes de estrenarse", Macedonio plantea dicha continuidad en los personajes:

"-Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Biguen en Wilhelm Meister...

- Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en Ivanhoe, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena",

e, inmediatamente, señala la renovación, que significa la -- proyección de los personajes a textos futuros:

"-¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!

- ¿No lo habrá hallado ya usted aquí?

- 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. 59 M).

El concepto de autonomía textual está delimitado entonces - por las nociones de continuidad y renovación. Una explicación de éstas últimas surge de la teoría de la poesía concreta brasileña, que aplica a la literatura los conceptos - de sincronía y diacronía, empleados por De Saussure para un posible estudio integral de la lengua. Los teóricos concretos aplican - ambos conceptos al enfoque crítico de la literatura, pero - priorizan la perspectiva sincrónica, en relación dialéctica

con la diacrónica - en la medida en que constituye una operación sobre datos ordenados históricamente-, "que implica la interpretación del pasado desde el presente, es decir, - la lectura de las obras del pasado a la luz de determinados conocimientos del presente, que las hacen vigentes en función de una práctica poética actual". (16).

Este enfoque es válido para explicar la continuidad y la renovación en la praxis literaria, que posibilitan un grado de apertura en el texto que asegura la existencia de su propia forma. Además, evita que este análisis caiga en excesos estructuralistas, limitando la obra a una mera estructura significativa (como plantea Eco, según se verá enseguida) aislada de los significados que surgen de la historia de sus interpretaciones.

La propuesta de síntesis escritura-lectura que realiza Macedonio implica la participación del lector, cuya lectura de la obra completa el ciclo significativo de la misma, obviamente, dentro de los límites fijados por el autor.

Teóricamente, este concepto ha sido desarrollado en la noción de "obra abierta" por Umberto Eco (17), que ha sido asimilado por muchas estéticas contemporáneas.

"La obra de arte -dice Eco- es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante (...) la apertura, entendida como funda-

mental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante - de toda obra en todo tiempo" (18), por lo que la noción de "obra abierta" no es una categoría crítica, sino un modelo hipotético, basado en análisis concretos, que permite mostrar una tendencia del arte contemporáneo.

La obra abierta supone la posibilidad de diferentes organizaciones ofrecida a la iniciativa del lector; hecho que estimula el placer estético, en cuanto permite la comprensión de la forma imaginada por el autor a la luz de una perspectiva individual, sin que se altere su singularidad, en tanto las posibilidades están delimitadas formalmente por el autor, es decir, determinadas por exigencias orgánicas de desarrollo.

Este concepto de apertura implica una nueva visión del mundo, no estática, sino dinámica.

El objeto artístico, dice Eco, no es visto como "un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación" (19).

Desde el barroco se manifiesta esta tendencia a la apertura; pero recién el simbolismo, con Mallarmé, plantea en forma expresa la noción de obra abierta. En Hispanoamérica, esta noción es introducida por Vicente Huidobro en la poesía. Pero, la verdadera obra abierta, en su sentido más riguroso,-

es reciente; un ejemplo lo constituye Rayuela de Cortázar. No obstante, en la narrativa, el concepto de obra abierta se prefigura ya en algunos textos de Macedonio. La poética de la sugerencia mallarmecana se corresponde (con las diferencias pertinentes) con las ideas de Macedonio al respecto.

"... mi teoría de los personajes y los sucesos sólo insinuos hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria". (p. 112 M).

La obra abierta evita el sentido unívoco, contribuye a cargar la palabra, al texto, de sugerencias. De ahí que, en uno de sus múltiples prólogos, Macedonio proponga el prólogo posterior a la obra:

"Un prólogo que empieza en seguida es un gran descuido: el preceder que es su perfume se le pierde, como el futurismo que se practica genuinamente sólo dejándolo para más tarde, dije". (p. 47 M)

La sugerencia promueve entonces el goce estético, en cuanto el lector participa (establece referencias conceptuales y emotivas personales) y se adecua al mundo del texto.

"...un resbalarse de sí mismo el lector- dice Macedonio- es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no liga-

do su destino al de un cuerpo" (p. 35 M).

En cuanto ambiguo, polisémico, el texto es inagotable. El instrumento más importante de esta ambigüedad es la combinación en la palabra de distintos semas, que la convierten en un cúmulo de significados, cada uno de los cuales puede relacionarse a otros contextos de mención de la palabra, que, a su vez, se abren a nuevas posibilidades de relación y, -- por lo tanto, a diversas posibilidades de lecturas. En consecuencia, una lectura proviene de la elección de una determinada línea significativa establecida por medio de la reflexividad signica, lo que hace posible la validez de cada cambio de orden. Puede elegirse la línea semántica que deviene del concepto de eternidad --la más evidente--, que este estudio ha priorizado; pero existen otras: la que proviene del concepto de pasión, eje motriz de los personajes principales; la de la muerte, de la conciencia, de la acción, del arte. No puede decirse que éstos son simplemente temas, -- en cuanto están imbuidos en el lenguaje; cuando se habla de Pasión, se pretende que el lenguaje, la escritura, sea pasión, lo mismo sucede con el Arte o con la Acción. No obstante, es una pretensión, en tanto el proyecto es demasiado ambicioso y Macedonio no logra resolverlo plenamente, aunque sí lo esboza. Razón por la cual, el análisis se centra en la cadena semántica establecida por el signo "eternidad", que es la más lograda.

La apertura de la obra ofrece también la posibilidad de solucionar situaciones de tensión, en tanto las situaciones son expuestas sin darles solución, en consecuencia, el lector debe sacar las conclusiones críticas que le parezcan pertinentes. En este sentido se interpretan las propuestas de Macedonio de una "nueva forma" para la novela; puesto que él no llega a realizarla, deja su obra abierta para que sus ideas sean retomadas.

"Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprime, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede". (p. 236 M).

Capítulo 3.

Procedimientos metalingüísticos en Museo de la Novela.

En el capítulo anterior se analizó la teoría de la novela macedoniana y la aplicación de sus principales postulados en el Museo de la Novela. El propósito, en este capítulo, es definir aquellos procedimientos por medio de los cuales Macedonio resuelve la reflexión crítica en el lenguaje mismo.

La dimensión metalingüística en la literatura de imaginación puede expresarse a través de diversos procedimientos: descubrimiento de la estructura de la obra, fragmentación, parodia, intertextualidad, intratextualidad. Procedimientos que responden en buena medida, al propósito de destrucción del dogma de la "pureza" de los géneros literarios, que se manifiesta en el Museo de la Novela, como ya se ha señalado, en la contaminación de la prosa de ficción por el ensayo crítico. Con la misma intención, Macedonio propone, implícitamente en su escritura, algunos de éstos procedimientos que usarán, en forma acabada, escritores posteriores. Así, Borges en Ficciones ("Examen de la obra de Herbert Quain", por ejemplo) sabrá esconder sutilmente dichos mecanismos, en un estilo en que desaparece el límite entre la ficción y la crítica, y Cortázar en Rayuela expondrá, por

medio de ellos, una teoría de la novela en contrapunto con la trama central.

El lenguaje que Macedonio intenta ejemplificar se basa en las palabras, que no remiten a una "realidad" exterior, sino que su referente es otro signo; éstas se hacen eco de la incongruencia de todas las vidas humanas, no regidas por la "lógica" y el "orden"; razón por la cual, el escritor se propone redefinir la función del lenguaje en el texto literario e inventar una novela que sirva de modelo para fundar una nueva literatura. De ahí que se sitúe a Macedonio Fernández en el contexto de "modernidad", en tanto se entiende que la crítica literaria y la ficción de este autor forman una síntesis teórico-práctica que pone el acento en la materialidad del lenguaje para justificar la literatura desde un punto de vista más concreto.

3.1 Descubrimiento de la estructura de la obra.

La consideración de la obra desde una perspectiva dinámica, no estática (como producto terminado), implica el análisis de dicho dinamismo en el quehacer literario en tanto proceso de re-creación de valores literarios significativos, en el cual se manifiesta la creatividad singular del autor.

El quehacer literario se formaliza en la escritura, entendida como proceso de producción textual y, por lo tanto, diná

mica. Este dinamismo se inscribe en las nociones de obra -- abierta y del texto como una totalidad que engloba al autor al lector y a la misma obra. Aunque esta integración del -- lector al texto parece ser más virtual que real, pues si -- bien el lector participa en tanto "lector activo", es difícil determinar el alcance de dicha participación en la génesis del proceso creador, en cuanto es, en primera instancia, el destinatario. Así lo corroboran las propias palabras del escritor. No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura donde está usted leyendo" (p. 84 M) o "Así, pues, indago y espero sucesos, como el lector". --- (p. 31 M).

No entendemos la productividad textual como una actividad -- en sí, como mera "práctica significativa" --según la explican algunos estructuralistas (1)--, sino como la productividad -- que aspira a ser comunicada por medio de la forma y el lenguaje.

La productividad incorporada a la escritura significa, en este estudio, poner de manifiesto la forma en que el texto se -- va produciendo.

Evidentemente, el carácter experimental del Museo requiere este procedimiento, en cuanto Macedonio va desencadenando -- propuestas de manera inorgánica. No es una casualidad el -- título de su primer intento de "nueva novela":

Una novela que comienza (integrada posteriormente al Museo). En ella inicia una forma diferente de novelar; pero como el autor no llega a concretarla como tal, expone las pautas posibles para su realización en esbozos novelescos. La manera de hacerlo es hacer patente en la escritura la estructura misma de la obra. De ahí que los sesenta prólogos (se respeta la idea de un "prólogo cuádruple" del autor) son -- un medio de mostrar, explicar, la forma en que se expondrá la novela y los elementos en que ésta se sustenta. Precisamente, en el "¿Prólogo cuádruple?", Macedonio intenta realizar una síntesis de la estructura de la novela.

"Obsérvese que mi novela es de mucho cuerpo; es muy abocada contiene tres ponchazos de dispersión (la salida a maniobra de los personajes, la conquista de Buenos Aires y la separación final), dos reanudaciones de lo cotidiano dilecto: el vivir en "La Novela" (después de la Maniobra, después de la Conquista); una presencia del Viajero en cada final de capítulo; un comienzo siempre a cargo de Quizagenio y Dulce-Persona para cada capítulo, y para la novela toda un pre-existir anterior a su ser en dos formas muy diferentes: diez -- años de prometerse reiteradas veces su futura publicación -- y en sesenta prólogos todos pensados para ella; además contiene páginas sueltas de novela que son toda una novedad en novelística, aparte de una página modelo y de una muestra -- de un día en "La Novela", un elenco de personajes desecha--

dos y un tipo de meritorio a personaje y un personaje por -
ausencia; de todo lo cual puede encarecerse el mérito de no
haber sido nunca antes usado". (p. 108 M).

Evidentemente, Macedonio hace una parodia de un corpus de -
novela y de sus elementos constitutivos, o mejor dicho, la
crítica a la exigencia de un corpus; sin embargo, en buena
medida la esboza, siguiendo los lineamientos sugeridos en -
este fragmento, aunque no siempre comiencen los capítulos -
con un diálogo de Quizagenio y Dulce-Persona y casi nunca -
cierra el Viajero los mismos.

Además, realiza una anticipación del relato para que desis-
ta de leer la novela el "lector de desenlaces", "calaña lec-
tora" que rechaza porque no tiene una vivencia de la crea-
ción artística. No obstante, la crítica le permite la ex-
plicación previa, pues "hará que el lector no se preocupe -
por entender las imperfecciones; leerá cómodamente así y lo
trunco u oscuro no lo atarearán en entenderlo.

El autor debe advertir al lector, cándida, inicialmente: --
"Esta es una novela que va a ser así:

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

Esta tertulia de 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.

Concluída la acción se separan, y con otros detalles y suce-
so no se sabe más de nadie". (p. 71 M)

Según el autor, las vacilaciones del Presidente son las que imponen la redacción y disposición deshilvanada de la nove-
la, explicación inmediata para una estructura que se niega_
a sí misma a medida que se va desarrollando, en cuanto res-
ponde a un autocuestionamiento permanente del autor, como -
lo demuestran sus propias palabras.

"En suma: queda indescripto el Final de la novela medio-es-
crita del mejor de los semi-novelistas". (p. 72 M).

Ahora bien, tanto los prólogos como la misma novela consti-
tuyen la escritura macedoniana; ambos forman parte de la --
estructura textual que se presenta como un desencadenamien-
to teórico-práctico "al descubierto". Esto es lo que los -
formalistas rusos llaman el "desnudamiento del proceso" (2)
o sea, el descubrimiento de la estructura de la obra a medi-
da que ésta se va produciendo, de manera cíclicamente auto-
crítica.

Como ejemplo de procedimiento constructivo manifiesto, Todo-
rov señala la novela Tristram Shandy de Laurence Sterne, -

analizada por Víctor Schklovsky, quien indica que, en este caso, "la conciencia de la forma que se obtiene gracias a su deformación constituye el fondo de la novela" (3).

Dicha conciencia, que manifiesta también el Museo, no se -- traduce solamente en una reflexión metalingüística por parte del autor, sino que induce también al lector a reflexionar sobre la naturaleza de la escritura, del quehacer literario, y a participar críticamente en ella.

"Yo busco -dice el autor- que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos". (p. 161 M).

"Te diré, lector -dice la novela-, no podrás olvidarme, porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que ha concluido de correrse toda, de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya". (p. 51 M).

Este procedimiento puede manifestarse de manera paródica, - como en Tristram Shandy, o como reflexión estética y aún estético-filosófica en Mallarmé, que ve en la poesía la posibilidad de identificar el lenguaje con lo absoluto, o sea, la poesía como resultado de una cosmovisión. Éste es, en cierta medida, el enfoque macedoniano, en cuanto el lenguaje en sí mismo, autoexistente, hace posible la "eternidad"- Así dice:

"Que queréis: debo seguir prólogos y mientras no abuse hasta pretender prolongarlos a ellos, y mientras cumpla con hacer prólogos de algo, de ser seguidos (por una novela); y mientras no permita a mi novela la veleidad de prolongarse a sí misma (que es a lo que equivale el hacer alusiones biográficas a historias y afirmaciones doctrinarias en el texto de una novela en curso); y mientras os asegure, como lo hago -- ahora, que estoy en la pista del auto-prólogo, que calmaría definitivamente la aspiración de prólogos (se quejaron alguna vez) a autoexistentes (autoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicante de eternidad)". - - - (p. 96 M).

El valor que Macedonio le da a la palabra aisladamente -- sugiere indagar en el sentido etimológico de la palabra --- "pro-logos": la "búsqueda de la palabra" en una novela que es esa búsqueda misma. Esta apreciación del lenguaje en sí mismos equivale a la idea macedoniana de la conciencia como conciencia en sí, resultado de una interpretación idealista del mundo. Aunque se cree que su escritura no responde meramente a una concepción filosófica, sino a su peculiar manera de pensar la literatura y, en consecuencia, la realidad formal de su obra.

Se encuentra una explicación a esta postura estética frente a la obra en La experiencia literaria de Alfonso Reyes, ---

obra en la cuál el escritor expresa la idea de la literatura como forma, como lenguaje dentro del lenguaje.

El procedimiento poético por excelencia, para Reyes, es la catacresis, "que es un mentar con palabras lo que no tiene palabras para ser mentado". (4) ¿Acaso no es éste el procedimiento usado por Macedonio para expresar la idea de eternidad?

"El poeta -agrega Reyes- no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir en la poesía como efecto de palabras". (5)

Tanto Reyes como J. L. Borges ponen el acento en este carácter inmanente de la obra, es decir, en la literatura como creación de la forma y de la ficción. Así, Macedonio Fernández desarrolla la nueva forma de escritura, elíptica y analítica, mediante el autocuestionamiento y el descubrimiento del proceso de elaboración, para que el lector perciba - y participe de la naturaleza formal y ficticia de la novela.

3.2 La parodia.

La reflexión metalingüística en la narrativa puede ser abordada por medio de la parodia, que se manifiesta como un canto paralelo, un diálogo entre textos o "intertextualidad".

(6).

La actual inscripción de la ambigüedad inherente al fenómeno

literario (que instauro la realidad de la no-realidad) en la instancia del propio texto rompe con el concepto tradicional de la "mimesis" aristotélica, o sea, la reestructuración de la realidad "tal como es". Y la comprensión de la obra literaria como representación simbólica de la vida característica del realismo decimonónico - pasa a convivir con una concepción menos idealista en la que el texto se construye como producto de relaciones múltiples, reflejando y cuestionando, en su propia inmanencia, otros textos, discursos e influencias por él incorporados y en él reestructurados. De esta manera, la obra literaria realiza como texto la percepción fragmentaria del universo, organizándose en la conciencia de su propia dispersión. Así, frente a la narrativa como simbolización única y captación coherente del sentido total de la existencia, surge, desde fines del siglo pasado, el concepto de ambigüedad, expresión oblicua de la relatividad de las cosas del mundo. De ahí, el ejercicio de una escritura que, en su mismo proceso constitutivo, se muestra como una pluralidad de lecturas. La ambigüedad estructural, como coro de lenguajes y contrastes, asimila el procedimiento formal típico de la praxis paródica.

La misma etimología del término parodia - canto paralelo - señala su doble carácter de escritura-lectura, que afirma la existencia de un texto referencia al deformarlo y, a la vez, re-crearlo. Por eso, el dialoguismo - inherente a la formalización paródica - entre discursos y personajes - se inscribe en la producción textual moderna.

Según Svero Sarduy (7), cuando una obra esconde, en forma - subyacente, otro texto, que requiere una lectura descifrada- "en filigrana"- para su comprensión, participa del concepto de parodia desarrollado por Mijail Bajtín.

Según este autor (8), la parodia proviene del género "serio-cómico" antiguo, que estaba relacionado con el folklóre carnavalesco. Si bien la parodia utiliza el habla contemporánea con seriedad, también inventa libremente, juega con múltiples tonos, es decir, habla del habla. Son ejemplos el diálogo socrático y la sátira menipea, como también el Satiricón y, sobre todo, el Quijote.

El procedimiento paródico, para Bajtín, (9) es una forma de "carnavalización", que se caracteriza por la oposición a la "serio", lo monológico, lo dogmático, o sea, la tendencia a darle carácter absoluto a la existencia de las cosas y al orden social. Carnavalizar, parodiar, significa desacralizar sin dejar de creer, en tanto sólo se considera aquello en lo que se cree.

Por lo tanto, si bien la parodia vacía un modelo original, lo hace para re-crearlo y construir un modelo nuevo y propio. A la vez, abre nuevas posibilidades de realización, en la medida que deja el modelo abierto.

"La carnavalización" -aclara Sarduy- implica parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a inter

acción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad" (10), textos que en la obra establecen un diálogo con otros textos implícitos en ella.

En la literatura latinoamericana, ya Sor Juana Inés de la Cruz, a partir de Góngora, desarrolla los versos de éste con puntos de vista contrarios y explora las posibilidades gongorinas dándoles un sentido metafísico. En el modernismo de Rubén Darío hay cierto acento paródico en la forma en que desacraliza los modelos del simbolismo francés. Con Lugones y Herrera y Reissig, la poesía adquiere un fuerte tono paródico del simbolismo en Lunario Sentimental y Los peregrinos de piedra, que anticipan los modelos que los vanguardistas crean para superar los de dicha corriente francesa. Desde 1920, la parodia a los modelos de la cultura occidental y a la imitación servil de esos modelos se hará evidente en obras como las de Huidobro y Borges ("Pierre Menard, autor del Quijote" y "Examen de la Obra de Herbert Quain", de este último, por ejemplo). Comienza así a señalarse una tendencia de la literatura latinoamericana; tendencia que, en la Argentina, empieza a delinearse en los planteos teóricos de la narrativa macedoniana (Papeles de Recienvenido, No toda es Vigilia, etc.).

La obra paródica cuestiona el modelo literario sobre el cual se establece y, a la vez, cuestiona el discurso ideológico de

una época, en una dinámica dialéctica. Así, el Museo de la Novela se propone como hipótesis de novela no-realista - sobre el cuestionamiento al realismo literario decimonónico y a la ideología positivista imperante en el Río de la Plata a comienzos del siglo. Macedonio subvierte la concepción ideológica del positivismo desde su misma perspectiva, en buena medida espiritualista, con su idealismo absoluto. Es un cuestionamiento a la tradición (anti) metafísica y literaria de su país.

Si bien la novela macedoniana no parte del modelo literario de un determinado autor, parodia el modelo genérico de la novela realista: lo asume y, al mismo tiempo, lo rechaza; - éste es el sentido de la oposición novela "vieja-mala"/novela nueva-buena" y el enlace de las dos escrituras correspondientes. De esta manera, Macedonio muestra su preocupación por los elementos que integran una estructura ya agotada, - que es preciso vaciar para que surja un nuevo modelo y también un nuevo cuestionamiento. La parodia implica entonces no tomar en serio las relaciones entre forma y contenido -- que dominan en el realismo.

En cuanto analiza e ironiza formas desgastadas, el escritor desmitifica todo un sistema sobre el cual los mitos se apoyaban. Sin embargo, como es también un discurso literario, las respuestas no son inmediatas, ni pretenden serlo; de --

ahí que la escritura macedoniana se organice en propuestas para provocar la reflexión del lector.

El carácter metaligüístico de la parodia radica en que agrede o rechaza significados y pone el acento en los significantes. El metalenguaje en la narrativa de Museo va demoliendo viejos mitos, viejas formas narrativas, y crea un modelo nuevo tenso y abierto.

El propósito es esbozar una formalización de la parodia como proceso de significación no sólo lingüístico, sino también textual. La parodia se presenta en todo tipo de -- lenguaje literario que haga de su propia producción objetode indagación. En ello reside su carácter metalingüístico.

La desmitificación paródica del discurso realista (que creó un enlace entre narrativa y realidad) en el Museo libera a la narrativa contemporánea latinoamericana de la pretensión de verosimilitud, paradójicamente, se aproxima más a la realidad y define una identidad, en cuanto la crítica implícita en el mismo lenguaje literario como lenguaje-objeto lleva a una significación pre-existente pero no externa por medio de la reflexividad, pensándose a sí misma, autorrepresentándose.

La parodia es uno de los procedimientos de la modernidad -- que rompe con el lenguaje convencional e invierte el significado de sus elementos. Por medio de la crítica implícita

en el lenguaje, en el texto, la parodia confronta una variedad de visiones en el proceso de producción textual. Como escritura de ruptura busca un corte con modelos anteriores, por lo que realiza una inversión, un deslocamiento. Al retomar el lenguaje anterior, en forma invertida, revela la ideología subyacente y, al mismo tiempo, destruye y construye un lenguaje nuevo que se destaca precisamente por la inversión de los significados. De ahí que la parodia surja de la ambigüedad.

La parodia puede ser considerada como un tipo de visión refleja, en la cual la imagen original se presenta invertida, reducida o ampliada, de acuerdo con la lente utilizada. -- Cuando la imagen proyectada se refleja de manera desproporcionada, el efecto causado en el lector es de confusión y perplejidad. En las obras paródicas los personajes son generalmente ambiguos y plurivalentes, por eso el sentido de este tipo de narrativa nunca parece ser definitivo. El mismo papel juegan los cortes transversales que Macedonio propone en la estructura de la obra, para ver qué sucede desde diferentes ángulos y en forma simultánea.

¿Cuál es la distinción entre obra monológica y obra dialógica?

Señala Bajtín que Tolstoi es el mejor ejemplo de escritor monológico, sus novelas pueden ser leídas como una toma de posición respecto al tema y a la idea y como formas cerra--

das respecto a la intriga. La obra dialógica, en cambio, - es una obra en tensión con ella misma, en todos los niveles. Según Eajtín, Dostoievsky inauguró la novela dialógica en el Siglo XIX, en la medida en que redistribuyó y reorganizó -- formas antiguas. (11)

El discurso dialógico surge como imagen de otro discurso, - verbal o literario, cuyo proceso de significación hace del_ texto un intertexto. El texto realiza un discurso que se - significa referencialmente y muestra, a la vez, las contra-- dicciones de la literatura. Lo vemos en el Museo, cuando - Macedonio "desrealiza" la persona del narrador en la misma narrativa, es decir, muestra la realidad de la "invención", de la ficción, cuando remite a otros referentes que también son textos (otros libros, otros autores, otras teorías), lo_ que provoca una "saturación" textual. El signo verbal no - representa sino que se vuelve sobre sí mismo, pone en evi-- dencia la productividad textual.

El principio del procedimiento paródico está en el descubri_ miento frente a los lectores de la productividad de la obra, que retira el aura de misterio que envuelve la génesis de - la creación literaria. Así, el autor, el narrador y los -- personajes denuncian los secretos propios y de los demás. - El problema de narrar es discutido en el propio proceso de_ realización del relato, como cuestionamiento, en el nivel -

estructural del proceso de enunciación. El narrador-autor hace así una reflexión sobre el quehacer literario, espacio creador que permite la irrealidad, la coexistencia de varios planos de ficción, y la eliminación de la distancia entre el texto y el lector (el exterior se inscribe en el texto).

Retomando algunas afirmaciones anteriores, se dirá que la parodia apunta hacia las posibilidades de transformación del presente, a través de la concientización del papel del escritor como productor y organizador de éstas transformaciones en la obra. El primer paso es colocar al lector activamente frente al relato, cuestionando la lectura en la medida en que el autor cuestiona la escritura. Macedonio realiza en el Museo una lectura para adentro de sí misma, para adentro de su "hacer". El escritor cree en su acto escritural, por eso la presencia del autor es indispensable como organizador del texto, que revela a cada paso su propia escritura.

La dimensión metalingüística en lo paródico se expresa en el desborde de los significantes. "Significantes que señala Sarduy- envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras". (12). Dicho mecanismo corresponde a lo que se denomina reflexividad signi

ca, que permite establecer la referencialidad del signo en sí mismo, como objeto lingüístico y no con respecto a un -- objeto extra-lingüístico.

El espacio paródico "dialógico" ó "polifónico" contribuye a la ruptura con el exclusivismo lingüístico de los géneros literarios tradicionales por medio de la mezcla de éstos, -- la inserción de un discurso en otro --relato en un relato, -- cartas y diálogos dentro de un relato, etc.

En lugar de crear una obra dentro de las reglas tradicionales, Macedonio parodia los géneros y el lenguaje, es decir los procedimientos institucionalizados. De ahí la contaminación de los géneros en el Museo de la Novela: prosa, poesía y teatro. Si bien la base es la prosa --narrativa y poe-- mática en algunos fragmentos--, intercala formas poéticas e incluso destaca en algunas los componentes visual y fónico.

"En

Pronto Mayor

La sublime Presteza la hallé yo.

Estaba en la Eterna, y no quiera se vio

Noquiera y en nadie su rayo se vió" (p. 11 M)

El capítulo XV ("Poema sin término, e inmutable, de la cam-- biante Eterna") está formado, en su totalidad, por composicio

nes poéticas dedicadas a la Eterna, ya en la forma de -
prosa poématica, ya en la de poemas y poesías.

Otros capítulos podrían llamarse escenas, en tanto siguen -
las reglas de construcción teatrales, aunque están contami-
nados por descripciones y disquisiciones del autor, e inclu-
so por algún poema (p.e. los Capítulos II, III y VII).

La prosa en sí adquiere diferentes formas: prólogos, cuen-
tos ("Suicidia", "Suplido"), cartas y diálogos.

La subversión de los géneros llega al uso de la página en -
blanco (con contenido) por decisión del autor y no del edi-
tor, que suele hacerlo. En su "Nota de posprólogo" declara:
"Repudio como fraguadas todas las páginas blancas que se pu-
bliquen aquí, como originales de mi firma, aunque parcial-
mente contuvieran algún ingenio o pensamiento, y aún a ve-
ces alguna de ellas fuera hija de mi pluma en correlación -
con ciertos momentos de "en blanco" en mi mente".

E inmediatamente agrega una nota del supuesto editor:

"...el autor ha necesitado (no hablemos de dinero) a veces,
cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre -
sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguida-
mente, de algún relato trunco". (p. 115 M).

Macedonio parodia también el lenguaje retórico y romántico -
(cartas del Presidente, por ejemplo) y crea un lenguaje nue

vo, resultado de dicha contaminación de géneros, estilos y procedimientos. No obstante, criticar artísticamente implica emplear recursos propios del lenguaje de la ficción.

Por ejemplo, el uso de la ironía, elemento de la parodia, y del humor satírico, que provocan extrañeza en el lector por la inversión de los valores tradicionales.

La parodia puede estar en la génesis misma de la obra o aparecer aisladamente en algunos fragmentos de ésta. Se cree que el Museo de la Novela se inscribe en el primer caso. Lo paródico se formaliza en la obra principalmente a través del humor metafísico y de la fantasía irónica.

Detrás de los juegos verbales macedonianos, se esconde su teorización personal de un mundo del no-ser construido por medio de la concreción de abstracciones en objetos (p.e.: eternidad encarnada en la Eterna), del manejo supra-realista del disparate y de la ironía indulgente. Estos procedimientos se expresan en un lenguaje donde el humor juega un importante papel (se acota que el humor era su estilo de vida, su manera de fustigar la realidad de la que se burló o no quiso entender). Muchas veces el humor deja paso al "lugar común", que se inserta en sus disquisiciones metafísicas. Por lo cual, no podemos decir que su lenguaje sea solamente producto de una metafísica, sino el resultado de una expresión paródica de la metafísica, que se manifiesta en -

vo, resultado de dicha contaminación de géneros, estilos y procedimientos. No obstante, criticar artísticamente implica emplear recursos propios del lenguaje de la ficción.

Por ejemplo, el uso de la ironía, elemento de la parodia, y del humor satírico, que provocan extrañeza en el lector por la inversión de los valores tradicionales.

La parodia puede estar en la génesis misma de la obra o aparecer aisladamente en algunos fragmentos de ésta. Se cree que el Museo de la Novela se inscribe en el primer caso. Lo paródico se formaliza en la obra principalmente a través del humor metafísico y de la fantasía irónica.

Detrás de los juegos verbales macedonianos, se esconde su teorización personal de un mundo del no-ser construido por medio de la concreción de abstracciones en objetos (p.e.: eternidad encarnada en la Eterna), del manejo supra-realista del disparate y de la ironía indulgente. Estos procedimientos se expresan en un lenguaje donde el humor juega un importante papel (se acota que el humor era su estilo de vida; su manera de fustigar la realidad de la que se burló o no quiso entender). Muchas veces el humor deja paso al "lugar común", que se inserta en sus disquisiciones metafísicas. Por lo cual, no podemos decir que su lenguaje sea solamente producto de una metafísica, sino el resultado de una expresión paródica de la metafísica, que se manifiesta en -

distintas "voces", la del autor, del narrador, de los personajes. El propio Macedonio señala que su metafísica es "poco académica" y que sólo es el producto de su exposición personal. El lenguaje "serio-humorístico" que la sostiene no corresponde, evidentemente, a un estudio filosófico clásico. Así dice al indagar en el ser:

"Todo esto rectifica que debe suprimirse el rótulo de seres vivientes o vivos y reemplazarse por seres sobrevivientes: debe hablarse de especies o individuos sobrevivientes". ----
(p. 154 M)

El humor macedoniano juega en el lenguaje, en los significantes, puesto que de la forma depende el éxito o fracaso que se obtiene de la respuesta del lector, en tanto el humor apela al otro.

El humor en la novela media entre opuestos inconciliables sobre la base del juego de inversiones y elipsis que lo llevan al absurdo. Éste es aplicado tanto al tiempo como al espacio y a la causalidad.

El tiempo de la creación, del arte, no es el tiempo cronológico. En él se integran pasado, presente y futuro, en el nivel del lenguaje, del estilo y aún del género.

"Con tres tiempos matemáticos nuevos, exclusivos de ella, de su "tiempo de novela" nunca marcado en narrativas y nove

las hasta hoy, como si no fluyera y huyera tiempo en los sucesos fantásticos. Dichos tiempos son: el de la cortesía porteña que no despacha o dice no a nadie sin darle tiempo "hasta el nuevo tango" para que se busque otro empleo o se enmiende; el intervalo (de suelo) entre dos caídas del príncipe de Gales (...); en fin, el tiempo mínimo: el que queda ahora para ser el primer sobretodo o la primera gripe de este invierno, o midiendo bajo otra unidad este tiempo, el de salvar a un sombrero negro, olvidado en un asiento negro de silla, del visitante recién llegado que se aproxima". - - - (p. 49 M).

Macedonio ordena el tiempo vital (las etapas del hombre) según el recuerdo de la emoción que produjeron sucesos cotidianos mínimos que, irónicamente, significaron un tiempo "eterno" o la emoción que produce en el hombre el paso de los años. Desde una perspectiva que llega al absurdo, el transcurso del tiempo aparece como el recuerdo de insólitos olvidos.

"Con personajes de las tres edades, marcadas por el Olvido: aquélla en que olvidamos el cigarrillo encendido en la boquilla nueva de papá en la pieza de la mucama; aquélla ya avanzada de olvidar un pan sobre un pulido escritorio; y la ya desesperada en que olvidamos todo, incluso la edad, y hasta un sombrero en una sopera, suceso horrible. (Predomi-

nará aquélla en que se sube a saltos las escaleras, se enreda el último barrilete o la última línea de pescar, y aparece el primer billar y la primera noche de olvidar las llaves de volver a casa)" (p. 49).

Estos fragmentos ejemplifican la concepción macedoniana de la nihilidad del tiempo (como también la del espacio), correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal); concepción que sustenta su metafísica de la eternidad, a la que pretende formalizar en la estructura de la novela y en un lenguaje capaz de transmitir el sentido del no-ser, de lo eterno. De ahí que tiempo y espacio aparezcan como categorías fusionadas, en tanto son producto de la percepción humana: son "efectos".

"... lo único que es efectivo del Espacio es el efecto: distancia, o sea que dada la percepción de un objeto, de un sonido o perfume, podemos aumentar de tamaño, detalle o intensidad según el caso mediante un trabajo nuestro que denominamos acercarnos.

Asimismo, en cuanto al Tiempo, su realidad reside en su efecto: que se requiera una espera, es decir, una suma de sucesos (...) que unas veces suscita afección de temor y otras afección grata". (p. 64 M).

Estos conceptos coincidentes con el vanguardismo- explican que el tiempo de una escena en la novela sea "el de abrirse

una flor", que el presente de una escena sea el presente -- del lector que la está leyendo y que el olvido no se deba - al tiempo, "que nada es".

Las burlas de Macedonio buscan romper con las leyes de la causalidad, (premisa de creacionismo). A ello contribuye - el absurdo: lo ilógico surge de encadenamientos deductivos propios del mundo del ser aplicados al mundo "inexistente"- de la novela.

"Pues se trata de un llega-tarde como autor- lo que es temprano donde no se lo espera- que, con inocencias de gran novelista psicológico, se deshace en excusas dirigidas a un público que más bien se aliviaría con un entero no llegar". (p. 104 M).

El método del absurdo es el que usa el Presidente (el autor) para conquistar Buenos Aires para la Belleza y el Misterio, erradicando así el enfrentamiento, en la ciudad, de bandos antagónicos.

¿"Como ocurrió? !Por milagro de novela! (...) y por diversos recursos sutiles y amenos de desesperación o encantamiento de la población de Buenos Aires" (p. 179 M).

Uno de ellos aña el absurdo y el humor negro.

"... lanzó (Quizagenio) a través de la ciudad un trombonista que por una parte tenía paralizada la respiración y por

la otra, en una-mano paralítica también, llevaba encendida y apretada entre los dedos una vela que no podía apagar soplando, ni soltarla; y que con súplica gesticulaba que alguien la extinguiera". (p. 180 M).

Nadie lo hizo por el temor porteño a la "cachada", superior a la solidaridad. De este modo, Macedonio introduce críticas a la sociedad.

"Un hecho que no ocurrió, por magia de novela se tornó existente: la presidencia argentina ejercida por Carlos Pellegrini, el más interesante tipo de presidente, ya que sin presidente parece que no sabemos respirar. Interesante porque - al menos era hombre sin comedia, y habríamos experimentado si sin comedia se puede gobernar" (p. 181 M).

Más irónica aún es su posición frente a la religión, a la cual golpea una y otra vez con humor punzante. Al referirse a los "milagros de novela" dice: "(Milagros más abstrusos, como el de concepciones virginales, han hecho vivir de lo incomprendido a la humanidad, por siglos." (p. 179).

En otra oportunidad, se refiere a Dios colocándolo al mismo nivel del hombre común, a quien se le puede enviar una carta.

"Dios inventado para que nos hiciese nacer se preocupó de quedar bien enseguida y creó el Mundo para "hacer creer" --

(esto no es religioso pero es lo primero de la religión) -- que se había preocupado antes de nosotros; le puso numeración de 3° y creyó que le pediríamos los otros (...) Si se le ocurre ponerle al dorso la dirección del remitente, - lo devolvemos". (p. 74).

El traslado de lo divino al nivel de lo terrenal se da por medio de la elipsis sugerente; así, en vez de nombrar al -- hombre (tercera creación divina) usa la tercera persona del singular (sin antecedente referencial); no obstante, determinadas sugerencias remiten al mito de la creación, parodiado al comparar a Adán con una carta que puede ser devuelta por indeseada.

En el mismo tono se burla de las "promesas" a Dios, que --- transforma en "negocios" con Dios, "que se olvida de querer unos treinta mil lavados de pisos postergados en el mundo" (referencia a la expresión "mañana si Dios quiere..."). O -- agrega palabras a un refrán, cambiando de esta manera el -- significado del mismo; "más sabe el Diablo o Dios, que es -- lo mismo, por viejo que por diablo". (p. 75 E).

A los recursos propios del género humorístico -juegos de palabras, modificación de modismos, expectativa defraudada-, Macedonio agrega un uso singular de lo habitual, de lo cotidiano. Así como entrecruza el plano de la realidad con la ficción, como se observa en las intercalaciones que hace en

la novela: opiniones del autor, diálogos autor-lector, ambigüedad del narrador (a veces no sabemos si habla el autor o el Presidente, el autor o Quizagenio), también introduce detalles de la vida cotidiana (realidad) en sus teorizaciones literarias y metafísicas (ficción). Las descripciones de los personajes -personas de arte, no de vida-, expresiones de su teoría al respecto, son ricas en ejemplos.

"Hfgf (el hombre que no existía) está ocupado en la única cosa que queda hoy en el mundo que avergüence e induzca a ocultarse; está rompiendo la figurita de una caja de fósforos en busca del oculto bono de ahorro que promete la Cía. de Fósforos Victoria". (p. 68).

O mezcla la realidad del autor con la realidad de la ficción: "ahí está Juancito a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción) que ocuparía su porrazo. (...) Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a Don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres (...) Más se quejó el Presidente, pues interrumpí redactarlo cuando iba a soplar el fósforo con que acababa de encender su cigarrillo y ha pasado la tarde sin fumar y quemándose" (p. 69).

Esta interrelación realidad-ficción se manifiesta también -

cuando el escritor rechaza personajes que quieren salirse - de la novela.

"... ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que acepta figurar - con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba la leche que - dejó a hervir y un dulce de zapallo que dejó a tercer her-- vor..." (p. 78).

Sin embargo, fiel a las contradicciones, Macedonio incluye en la obra a la voluminosa cocinera Nicolasa, quien no participa en la novela en invierno, porque en esa época vende empanadas en las calles del Buenos Aires real, "para atajar el viento y el frío a los transeúntes, que se refugiaban al amparo de su persona hasta agotar localidades" (p. 86).

A partir de la parodia a la novela realista, Macedonio trabaja determinados temas que repite, matiza, cambia, siguiendo diferentes caminos, en forma análoga a las variaciones musicales sobre un mismo tema, que reflejan el carácter --- "polifónico" propio de la parodia.

3.3 La intertextualidad.

En la obra dialógica, cada lectura da un nuevo significado a la escritura. "Un libro -dice Borges- es la inminencia de una revelación que no se produce". (13) Cada lectura es una escritura. La palabra polisémica puede volverse paródica -

al participar en un diálogo intertextual. En consecuencia la intertextualidad es generalmente paródica.

En la intertextualidad, varios enunciados o ideas tomados de otros textos se relativizan desde el punto de vista significativo. De ahí que todo texto sea la absorción y transformación de otros textos (continuidad y renovación).

El procedimiento intertextual supone la incorporación a la obra de un texto ajeno a la misma. Esta incorporación puede darse de dos formas: por medio de la cita y de la reminiscencia (14). En el primer caso, el texto ajeno se superpone a la superficie del texto original (del autor), sin que se modifiquen sus elementos y el sentido global que de ellos surge. El texto que se niega a sí mismo, caso del Museo de la Novela, valoriza, al mismo tiempo, las relaciones combinatorias entre la totalidad de los significantes de la obra. En el segundo caso, el texto ajeno está imbuido en el texto original, forma parte integralmente del mismo, modificando sutilmente su génesis, sin marcas visibles.

En el cuento "La otra muerte" de J. L. Borges, la intertextualidad se manifiesta como reminiscencia (evocación de Martín Fierro) y como aplicación (transformación de la escritura); no obstante, el texto elabora una significación propia, en ello radica la originalidad del autor.

Lo esencial de la "mise en abîme" ó "historia en la historia" es que también es una lectura en la lectura, puesto -- que muchas veces los personajes son lectores. Así teoriza -- Macedonio, por medio de Quizagenio: "...he hallado un método mágico para que tú (Dulce-Persona) y yo tengamos vida, -- seamos personas: pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo -- asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de -- la novela narrada; quiéranlo o no el lector" (p. 163).

En el Capítulo VII, Quizagenio narra el cuento de "Suicidio" (con el tema obvio de suicidio). Éste se inicia con el diálogo de Quizagenio y Dulce-Persona, aquél le propone que -- aparezcan como autor y lector. En el espacio intertextual, Macedonio inserta una reflexión sobre la ciencia y el cuento en un largo párrafo entre paréntesis que incluye un diálogo entre el autor y el lector; es éste quien opina:

"-Aunque la Ciencia me parece cada vez más pedante y estéril, como lo muestra el terrible estado de la humanidad, -- tampoco el Cuento me parece cosa muy seria como género literario; tiene mucho de chiquillería y de receta. Pero venga el cuento; venga lo que venga" (p. 166) El cuento en sí -- rompe con las reglas tradicionales y toma la forma de un ensayo psicológico, en el cual desarrolla la teoría del Automatismo Integral, basándose en Hodgson, a quien cita y, a --

la vez, critica.

"Creo que la percepción de Hogdson, su pesquisa del automatismo fue uno de los instantes de máxima lucidez de la inteligencia de la humanidad. Pero bajo el estímulo de esa lección magna, yo llegué creo a integrar la verdad originada - en él..." (p. 171).

El tono científico es también parodiado, subvertido, por medio de un humorismo irónico: "¿Cómo sin haber visto el gato que nos arañó, eludiremos, sin verlo tampoco ahora, el arañazo de otro gato? (...) a la presencia y ataque y gruñidos de gato (presencia, ataque y gruñidos físicos, no psíquicos). La alteración en el campo óptico y fónico por la presencia del nuevo pero igual gato provocará la actitud física de evasión". (p. 171).

Y agrega:

"(...) en suma, el querido Hogdson sintió como que fuera mucho afirmar el total automatismo del Conocimiento o Saber."

La ironía del autor continúa en el diálogo de los personajes. El cuento finaliza con Dulce-Persona dormida, quien al despertar dice infantilmente: "-Parece que tienes un mal amigo en ese querido Hogdson que nombraste. No te has de juntar con él si es el malo que engañó a Suicidia". (p. 173)

También como reminiscencia intertextual aparece en el cuento el tema, elaborado por la tradición literaria, del personaje autónomo que se rebela contra el autor, pero aquí el papel lo cumple el lector como personaje (de igual manera que hace de Hogdson un personaje).

"-Entonces no aguardo más y me voy.

- No, no, ahí va todo seguido. Un lector es un lector. Aunque me ha salido un respondón..." (p. 166).

Finalmente, Macedonio deja el cuento abierto al lector: - - "Suicidia no quedara sin quien la busque, consuele y le concluya su cuento...", palabras que manifiestan la mezcla, en la narrativa, de la realidad y la ficción.

Las citas en el Museo contribuyen a reforzar determinadas ideas, fundamentalmente las que se refieren a sus opiniones literarias y metafísicas. Las aborda con un tono humorístico e irónico la mayoría de las veces, hecho que demuestra el carácter paródico de la escritura. La parodia implica -- una escritura en dos niveles: el nivel de la parodización -- el texto en tanto proceso de significación -- y el nivel de lo parodiado, que es el objeto referido por el primero.

En el núcleo de ideas literarias, encontramos la importancia del arte en sí mismo, con valor cualitativo y no cuantitativo, el papel que juega el juicio de la posteridad en el escritor y el rechazo al realismo cientifista y a la poesía

"musicalizada". Las citas en estos tópicos ayudan a expresar y reforzar sus opiniones.

"... con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor a si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir (...). El horrible arte y las acumulaciones de gloria del pasado, que existirán siempre, se deben: al sonido de los idiomas y a la existencia del público; sin ese sonido a veces, de los "estos Fabio, ¡ay dolor!", tendríamos tres Heines del sarcasmo y las tristezas, o D'Annuncios de la poetización sin límites de la pasión. Tendríamos felizmente solo el primer acto de Fausto y, en compensación varios Poe, varias Bovary (...) Libres del realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola (...) Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada (metro, rima sonoridad) ni de pintura escrita; descripciones." (p. 45)

Este fragmento ejemplifica además la contaminación de la novela por el ensayo crítico desde una perspectiva paródica e inmediata, en tanto hace referencias pero no profundiza en la obra de los autores citados. De esta manera, afirma su teoría de la incongruencia:

"Es mistificación de Cervantes, de Goethe, aparentar una incongruidad, un plan en sus obras (...). Completo de mistificación de unidad, Schopenhauer nos presenta en tres tomos El mundo como voluntad y representación, con capítulos nume

rosos, numerados, en aparente simetría. (...) La distribución de Kant en la compleja Crítica de la razón pura es un batido de números dentro de una bolsa (...)

Por lo que digo (el desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas), no tengo nada de -- que disculparme" (p. 93).

En el "Prólogo modelo", Macedonio se burla de la indulgen-- cia que piden los escritores frente a las supuestas imperfec-- ciones de sus obras e introduce citas textuales de algunos clásicos, cuyas obras hubieran sido perfectas, según los -- autores, si no fuera "por las miserias y desamparos de la -- prisión" (Cervantes) o porque "con lungo studio e grande -- amore" (Dante) habían sido hechas mal, o porque los contem-- poráneos no saben juzgar: "ai posteri l' ardua sentenza" -- (Manzoni). (p. 106).

Popone entonces, al que quiera escribir una obra "perfecta-- mente mala", leer a Gracián.

"Recordar frecuentemente mientras escribe:

"¡Estos, Fabio, ay dolor, que véis ahora" (p. 107)

Los textos "en filigrana" aparecen en el Museo, en las formas más variadas. En el Capítulo IX, Macedonio narra, meta-- fóricamente, el enfrentamiento de dos bandos en Buenos Aires los enternecientes (románticos) y los hilarantes (realistas).

Estos últimos "impusieron manu militari de hinchar y retorcer los espejos de la ciudad", mientras que los primeros -- "buscaban dominar con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes" (p. 177). Aquí el autor inserta un relato en la novela, bajo el cual subyace el texto de Marianela de Galdós.

"... mujer que no resistió verse contemplada con horror por el amado que creía en ella y la imaginaría tan bella: tal horror no habría sentido él nunca ni en ese primer momento porque un nacido ciego nada visual imagina y cuando ve no discierne belleza y fealdad quizá nunca, aparte del acostumbrarse". (p. 178).

En el Museo, como el carácter paródico es central, en tanto forma que permite delinear su novela futura, las citas = llegan a ser falsas, apócrifas, como las del singular Xul Solar, quien en su taller lingüístico hizo de toda la novela una palabra compuesta. Original manera de transformar la novela en un solo signo cuyo referente último es otro signo, componente de esa palabra compuesta: La Eterna, es decir, la eternidad. De ahí que la novela se niegue a sí misma y que el lenguaje sea la expresión formal de esa eternidad, a la manera mallarmeana: la poesía como formalización de lo absoluto.

Las citas contribuyen también a mostrar la productividad de la obra. Así, los personajes citan al propio autor.

"Como dijo una vez el autor de esta novela:

Ni grato ni quejoso

Voy respirando el aire de la Vida.

(El autor, corrigiendo: ¡con mayúscula también -- "Aire"! Pues sí, señor, que mis personajes ¡Tenía que ser Dulce-Persona! me están citando, me hacen célebre)".

De esta manera, el autor usa la cita pero, a la vez, se burla de dicho uso. Afirmar y oponer, lenguaje en tensión, es otra propuesta macedoniana para la nueva novela.

En cuanto a su metafísica, bajo la escritura subyacen textos de Schopenhauer, y W. James, como también de Taine, --- Bergson y Hume, en algunos de cuyos conceptos se apoya, puesto que no pretende hacer aportes "filosóficos", sino expresar en lo posible en el lenguaje el estado de "Ensueño" que permite vivir en la Pasión. Pero como la Pasión trasciende a la Eternidad, la única forma de vivirla es en el Arte: -- "El Arte es otro modo de ser" (p. 64). En consecuencia, la metafísica macedoniana se formaliza en el metalenguaje de la novela.

"La influencia de Schopenhauer -dice Germán L. García-, manifiesta en Macedonio, sufre sin embargo una extraña transformación: confrontada con William James, se producirá un efecto de doble inversión. La prueba de realidad de W. James -

se eclipsa en la "representación" de Schopenhauer, pero las "ideas" de Schopenhauer son negadas en una confrontación -- con el pragmatismo. En su "fracaso" filosófico se libera - de la letra de la filosofía" (15). Precisamente, la negación de la novela implica una presentación paródica del código filosófico -la coronación y el destronamiento de -- Bajtín- en el interior del lenguaje mismo. Así, la obra de W. James Los Tigres de la India deja sus huellas en la es- critura macedoniana (tigres que reapareceran posteriormente en Borges), pero solo conserva el nombre; el significante - "tigre" es el mismo, pero con un nuevo significado.

"Los tigres que causan miedos y los miedos que causan ti--- gres -Realidad, Ensueño- son dos parejos modos de la Pretex tación" (p. 196)

Los tigres de Macedonio son un pretexto de la eternidad. Pa ra éste, no existe la relación causa-efecto, las ideas se - suceden, y la verdad es la búsqueda de la inmortalidad, --- mientras que, para James, la verdad es lo que le sucede a - una idea". (16)

En el Capítulo XIII, el autor analiza la novela que piensa _ escribir el Presidente, personaje como autor-organizador, - cuya concepción es el "novelismo de la conciencia" o "nove- la sin mundo", o sea, la concepción del propio Macedonio. - Negada la realidad, la propuesta es la realización de la no

vela en sí misma, correlativa al concepto metafísico de conciencia en sí misma. En consecuencia, la formulación de la novela se expresará en el lenguaje en sí: la reflexión metalingüística, que se libera de este modo de la referencialidad a una realidad exterior.

La "novela sin mundo", dice Macedonio, "tiende a disolver la supuesta causación del cosmos sobre la conciencia: si sin tigres nos sentimos heridos y ahorcados por un tigre, sin cosmos podemos sentir lo que sentimos, colores, sonidos, olores (...)." (p. 197).

La parodia del ensayo de James se da en el propio lenguaje cuando transforma, en tono peyorativo, el significante "tigres" por el significante "gatos": "¿Cómo sin haber visto el gato que nos araño, eludiremos, sin verlo tampoco ahora, el arañazo de otro gato?" (p. 171).

Las teorizaciones filosóficas macedonianas van demoliendo - pensamientos que se han transformado en "clisés" filosófi--cos: "pienso, luego existo", "sólo sé que no sé nada", no - son, para Macedonio, más que una mera yustaposición de palabras.

"El "yo no existo" del cual debió partir la metafísica de - Descartes en sustitución de su lamentable "yo existo", no - se puede creer que no se existe, sin existir..." (p. 39).

Al hablar del saber, la parodia inter e intratextual (que se analizará posteriormente) alcanza su apoteosis al destruir la aserción socrática por medio del juego de palabras (intertextualidad) y del tono propio de la literatura gauchesca, al comienzo, a la manera de los consejos de Martín Fierro (intratextualidad).

"El saber es cosa de hondura y complejidad, nada parecido al triste saber de palabras (...) Yo digo que vivimos con muy poco saber: si no sabemos profundamente casi nada es probable que en tan vasta ignorancia quepa el no saber que sea cierto que no sabemos nada" (p. 52).

Más adelante, reitera la misma crítica: "...como todos saben- aún el mismo Sócrates que nada sabía y también los que sólo saben que él lo dijo-" (p. 54).

La novela manifiesta además el tono del ensayo crítico acorde a su carácter experimental. Al respecto, es sugerente el uso reiterado de las notas a pie de página, que también usará Borges en el relato "Examen de la obra de Herbert Quain" (Ficciones), formalizado como estudio crítico de la obra de un escritor experimental.

La nota en el Museo es utilizada para explicar sus propuestas.

En el prólogo "El hombre que fingía vivir" la llamada se encuentra en el título y la nota, integrada al texto, está al

comienzo.

"(Único personaje que necesita explicación. Y la tiene do--
ble⁽¹⁾: le faltó existencia pero abundó de aclaraciones).

(1) Puede ser que no le consiga más que una, aunque prometo__
dos..." (p. 66.)

Otra nota aparece al referirse al tema de los personajes--
genios, cuya creación supone que el autor lo sea.

"Advierta el lector que mi protagonista de genio, el Presi--
dente, es tomado en la novela en una época (...) que por --
mala suerte fue justamente una eclipsiva de su inteligencia"
(p. 102).

En otro momento, recurre a la nota para explicar una inter--
vención del autor como personaje. "¿Tiene más realidad que__
ellos? ¿Qué es tener realidad?" (p. 164).

La nota en el Museo no es un elemento ajeno al texto; el es
critor no cambia su función sino la forma de uso habitual.

El procedimiento intertextual en la novela se inscribe en --
el ámbito paródico, en tanto las citas y las reminiscencias
tergiversan el código al que pertenecen y remiten a su pro--
pia realidad artística, base de la nueva novela que propone
Macedonio.

3.4 La intratextualidad.

Según Severo Sarduy, se agrupa bajo esta designación a "los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos- citas y reminiscencias-, sino que, intrínsecos a la producción -- escriptural, a la operación de cifraje -de tatuaje- en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, - del acto mismo de la creación" (17). Es decir que en el -- texto aparecen huellas visibles de otros códigos que posibi litan otras connotaciones significativas.

La "polifonía" del lenguaje en la novela no sólo responde a un ejercicio intertextual sino también intratextual. La intratextualidad se manifiesta en los variados tonos que adquiere el lenguaje: arcaico, periodístico, predicador, popular, etc., que reflejan la actitud crítica del autor inscrip ta en el lenguaje, es decir, sus signos se presentan como modelos que son recuperados precisamente mediante esa críti ca.

Así, el tono arcaico, retórico y grandilocuente aparece en las cartas del Presidente, como también en aquellos fragmen tos en los que el discurso toma un carácter profético.

"Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pa sado que améis . Y aún también os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis." (p. 84).

La exposición de su teoría metafísica adquiere, a veces, el tono del discurso político, subvirtiendo así ambas formas.

"... emancipémonos de la noción absurda de lo Inconocible... emancipémonos de lo Imposible... Nada entonces debe detenernos en la búsqueda de una solución plena, sin restricción, sin residuo irreductible" (p. 82).

El código que subyace se refleja en determinados signos como "emancipémonos" y "solución plena", también en las pausas -propias de la ortatoria- y en la aliteración de la erre al final. Incluso, hace uso de ejemplos que contaminan --- ambos códigos (político y metafísico) en cuanto al sentido.

"... un obrero que invierte ocho horas diarias en desmenuzar vidrio aplica mil martillazos con la certeza de que el martillazo romperá el vidrio: 1000 instantes de Certeza en una hora. Y si ponemos en su lugar un metafísico ultrapasado de metafísica, le sucederá lo mismo" (p. 83).

Con tono proverbial sentencia su desventura ante la dificultad de presentar una novela experimental "con laboratorio y técnicos adscriptos":

"Lo malo es haber pensado

Después de haber hecho el mal".

De la misma manera, se burla de la oratoria: "los que quisieron vivir te saludan" (p. 191), de la lírica: "Ahí esta

Juancito en el aire sin piso del espacio" (p. 69), de la -
 poesía quevedesca: "De tales siete aplausos que en el mun-
 do son" (p. 104); de la épica greco-latina: "tú que tienes
 los pies ligeros, ve por todo el mundo..." (p. 127); del -
 lenguaje periodístico: "El Presidente, reporteado en vista
 de los rumores circulantes entre numerosos lectores..." --
 (p. 43).

Macedonio se solaza en dejar huellas de refranes en el tex-
 to; juega con ellos, los recorta, los transforma, en defini-
 tiva, los "vacía" de contenido, hecho que pone en evidencia
 el "lugar común": "quien piensa en empanadas no es malo en-
 lo que piensa" (p. 88); "obra de arte en que se espera el -
 fin ni es arte ni hay emoción" (p. 227); "a cada prólogo, su
 afán" (p. 83).

La intratextualidad como procedimiento metalingüístico, cri-
 tica el lenguaje-objeto por medio del lenguaje y en él; en
 cuanto nombra sin designar -como toda producción simbólica-,
 da un significado a lo ausente. De ahí que la ausencia de-
 un signo o de un personaje supone múltiples combinaciones -
 para llenar ese vacío. La escritura que Macedonio propone
 se vuelve así la señal de una ausencia..

"Abundan en los relatos y poemas -dice el autor- cosas mu-
 cho menos explicadas que, aquí, la influyente actuación de-
 un personaje por ausencia, utilizando una singularidad tipo
 gráfica (subtítulo entre paréntesis y nota al pie) como ---

prueba de eficiencia y sustancialidad de un personaje inexistente" (p. 67).

Esta concepción macedoniana se expresa en el lenguaje en -- las elipsis "manieristas". Entendido este término en tanto estilo que caracteriza una posición frente al lenguaje: "la coraza" en lugar del cuerpo, la "máscara" en lugar del --- "rostro" (18). La máscara de la nueva novela es el lenguaje, en él se da el juego de la presencia y de la ausencia - que sustenta su metafísica. Dicho juego se expresa en la - alternancia dialéctica entre el silencio y la palabra y en las múltiples combinaciones referenciales sígnicas que remiten a las ideas de eternidad, de inexistencia, de pasión, - de ensueño. El autor busca restituir lo ausente en el lenguaje y así el texto se transforma en metáfora, como sustitución del objeto ausente. El texto entonces se constituye en objeto que aspira a la eternidad. De ahí la concepción de la novela como obra abierta y del texto como Belarte, o sea, la realidad de la ficción. Resolución de esta problemática es el lenguaje como metalenguaje de su propio lenguaje-objeto, concepción en la cual se inscriben los procedimientos macedonianos analizados, a través de los cuales presenta una nueva forma de novela, a partir de la negación -- de la novela realista.

Conclusiones.

En la actualidad, tal como ha sucedido en los momentos de grandes cambios históricos, un nuevo proceso de creatividad intelectual y de toma de conciencia posible se expresa críticamente en Latinoamérica. En consecuencia, el lenguaje multifacético hispanoamericano deviene una liteartura más crítica, más madura y más universal. Ésta comienza a renovarse mediante la reelaboración de las actitudes tradicionales o de la invención de otras nuevas.

Se asiste a la renovación de una litearatura que se lanza a experimentar por medio del cuestionamiento de las estructuras vigentes y de las de la propia literatura, para alcanzar su propia expresión. Dicha actitud crítica se expresa en la integración del lenguaje del ensayo y de la especulación teórico-filosófica a la narrativa, en la que se inscribe la reflexión sobre el arte. Esta contaminación supone un lenguaje nuevo, por lo cual el interés recae en el plano lingüístico: la reflexión crítica se inscribe en el mismo lenguaje.

Este particular enfoque de la literatura motivó el presente estudio, con el propósito de establecer el posible carácter metalingüístico de la narrativa inscripta en esa tendencia literaria.

El interés en la gestación de esta nueva realidad en el campo de la narrativa ha permitido redescubrir la obra de algunos escritores del pasado inmediato que, indudablemente, hicieron aportes importantes para el cambio, razón por la cual este estudio parte del análisis de la novelística de Macedonio Fernández, considerado como precursor de la nueva narrativa en el Río de la Plata. El análisis de Museo de la novela de la Eterna ha corroborado esta afirmación, en tanto en ella se perfilan algunos procedimientos literarios que hoy caracterizan la narrativa de escritores como Borges y Cortázar.

La aplicación de presupuestos lingüísticos en el estudio literario ha demostrado, en esta oportunidad, su validez, aunque no siempre las confrontaciones resultaran exactas. Se señalan, al respecto, algunas conclusiones:

1. El carácter sistémico y polisémico del lenguaje posibilita el análisis de la reflexión metalingüística en la literatura de imaginación, a partir de la concepción -- del arte como lenguaje específico o sistema particular de signos.
2. Así como la lingüística puede ser una metalengua en tanto tiene una lengua como lengua-objeto, también el lenguaje literario puede ser entendido como metalengua, en tanto tiene como lengua-objeto el plano del contenido,-

que constituye un lenguaje.

3. El lenguaje literario adquiere carácter metalingüístico cuando la praxis literaria y la misma literatura se toman como lenguaje-objeto.
4. El carácter metalingüístico en la literatura de imaginación implica la crítica a la normatividad en el lenguaje mismo mediante su re-creación.
5. La noción de reflexividad completa el concepto de metalenguaje. La reflexividad es la capacidad del lenguaje de desdoblarse y referirse a sí mismo. Cuando el mensaje evidencia la materialidad de sus signos, éstos se constituyen en entidades autónomas: su referente no es un objeto extralingüístico sino otro signo. Por medio de la reflexividad, el lenguaje literario cuestiona la sintaxis lógico-discursiva, que hace depender el valor "connotativo" de la palabra de la referencialidad objetiva.
6. En el lenguaje literario, la reflexividad puede darse en dos niveles: en el nivel de la lengua y en el nivel del discurso, de acuerdo con la perspectiva de definición del lenguaje-objeto, según sea éste referente del metalenguaje o según el tipo de referente que el mismo tiene.

7. La reflexividad secundaria o conciencia lingüística implica un conocimiento del lenguaje y su funcionamiento, que es cambiante de acuerdo con las experiencias discursivas del sujeto. En este nivel se considera el carácter metacomunicativo del lenguaje literario, es decir, el carácter ilocutivo de las proposiciones: la manera en que debe ser entendida la proposición según sea la intención del escritor. Este aspecto ha sido fundamental para comprender el sentido de obra abierta, pues si bien el escritor ofrece una pluralidad de lecturas, condiciona cada una de ellas, por medio de la recursividad signica, con una intención determinada. De la actitud ilocutiva depende la correlación de las distintas partes del texto.
8. La recursividad referencial significa que un signo tiene por referente otro signo lingüístico. En el lenguaje literario la recursividad o "función reflexiva" se presenta en el plano lingüístico, en la misma lengua, y también en el plano del discurso, en los elementos formales que lo integran (temas, personajes, etc).

El análisis del Museo de la Novela muestra diversas formas de expresión de la reflexión metalingüística. Se señalan las más generales:

1. Se plantea en dos planos formales:

a) En la estructura lingüística.

b) En la estructura textual.

En el primer caso, mediante la recursividad signica o "función reflexiva" y en la formalización de la crítica que posibilitan los procedimientos metalingüísticos, como la parodia, que no solo deforma elementos de la narración, sino -- que también disloca el lenguaje mismo (juegos de palabras -- neologismos, transgresiones sintácticas). En el segundo caso, la crítica se integra en los elementos del texto: narrador, temas, personajes, y en su propia estructura. Así, el Museo se formaliza como posible novela mediante cincuenta y seis prólogos y veinte capítulos que incluyen formas poéticas, poemáticas y teatrales.

La reflexión metalingüística se formaliza a través de procedimientos específicos, algunos de los cuales propone Macedonio en el Museo: parodia, intertextualidad, fragmentación, intratextualidad, etc. El análisis muestra que su aplicación no pasa a ser experimental, con excepción del descubrimiento de la estructura de la obra y del uso de la parodia, principalmente desde una perspectiva humorística (uno de -- sus mayores aportes). La aplicación de los otros recursos mencionados requiere, muchas veces, la explicitación teórica del autor, lo que manifiesta la imposibilidad de integrar

los a la estructura narrativa.

A partir del análisis se ha profundizado en el estudio de dichos procedimientos, en tanto son nociones indispensables para posibles análisis de la dimensión metalingüística en literatura.

También se ha profundizado en la parte teórica, a tal grado que puede no resultar pertinente en función de este análisis, no obstante, el propósito ha sido doble: descartar ambigüedades terminológicas y presentar un corpus teórico sólido para futuros trabajos, en tanto ha resultado muy útil para este estudio.

El análisis de la "poética" macedoniana, entendida ésta como programa operativo que se propone el escritor, se basa tanto en las declaraciones expresas del autor como en el estudio de las estructuras de la novela, lo que permite deducir, según la manera como esta hecha la obra, cómo quería hacerse. Esto pone de manifiesto las disparidades entre el proyecto y el resultado.

El proyecto supone la concreción de la "nueva novela" basada en la realidad de la ficción, mediante el lenguaje y --- aquellos procedimientos capaces de construir una realidad artística autónoma. Obviamente, el proyecto responde a un objetivo: escribir una novela que amalgamara estética y metafísica, inscribiendo el pensamiento en el lenguaje. Macedo-

nio busca resolver el problema a través de su metafísica: - si la vigilia y el ensueño son iguales se puede afirmar que no siempre la imagen es posterior a la percepción o a la -- sensación y que la invención absoluta de la imaginación es posible, en tanto la realidad está en la propia sensibili-- dad del escritor; - de lo que se desprende que la creación li-- teraria no admite otras leyes que las dadas por el arbitrio del propio autor. Éste sería el único camino posible para todo tipo de creacionismo: inventar una realidad dentro del campo lingüístico. Sobre esta base el problema, tal vez re-- soluble, radica en dar forma escrita a la "invención"; el -- Museo demuestra la imposibilidad de tener acceso todavía a un lenguaje estrictamente idealista. No obstante, el escri-- tor lo intenta al escindir el signo y el referente, cuya re-- lación unilateral sostenía la literatura mimética. Macedo-- nio pretende crear una ficción basada en la producción de -- múltiples sentidos a partir del significante para lograr un efecto en la lectura. Así, es la praxis escritural del -- texto la que intenta elaborar otro sistema significante no -- cimentado en la representación. Las teorías de Macedonio -- son el registro de ciertas impresiones y reflexiones alimen-- tadas en las teorías más dispares. La escritura busca fi-- jar las combinaciones que, al ser leídas, puedan revivir la "emoción" que se ligó a ellas y que determinó esa combina-- ción precisa. En consecuencia, la escritura se vale de --- cualquier procedimiento (poético, humorístico, etc) para --

"desacomodar" el Yo: el objeto texto intenta provocar el estado de ensueño. Pero es probable que el estado de ensueño se logre escribiendo, mientras que el objeto escrito no lo suscite. De ahí la imposibilidad de un lenguaje idealista, este puede ser la "condición" del ensueño, pero no puede -- sustituir sus poderes, aunque quizás pueda convocarlos.

En general, el proyecto se cristaliza en propuestas importantes a futuro, es decir, procedimientos literarios significativos, cuya aplicación en la narrativa posterior resultaría exitosa. En cuanto al resultado, frente a las dimensiones del proyecto, se traduce en esbozos de formas organizativas novelescas que, si bien poseen una coherencia, no conforman la estructura total de una novela. Esto se debe a que no se formaliza plenamente el ensayo crítico en la estructura novelesca. No atenta contra ella el carácter prologal de la escritura, ni siquiera las formas poéticas y teatrales, sino las disquisiciones teóricas que se desprenden del sistema. Puede argüirse también que el texto carece del sentido del ritmo, en tanto se capta la "afasia" de la contigüidad, que deviene frecuentes agramatismos que, aunque responden a su teoría del arte como "metáfora sin contexto" (magen), a veces cae en el exceso, principalmente cuando omite el sujeto en casos de concordancia gramatical ambiguos o cuando la ausencia de nexos gramaticales, transforman la frase en una mera sucesión de palabras sin valor con

textual.

No se ha tratado de idealizar la obra de Macedonio como recurso que supone su posterior degradación, sino hacer algunas valoraciones que contribuyan a su definición: la más -- apropiada es la de novela experimental, en tanto se critica lo que el escritor no se propone: "El "asunto" de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte". (p. 107 M) Macedonio prioriza la técnica y es consciente que su obra como novela pueda no resultar. De ahí su justificación: "Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela" (p. 40 M).

La transcripción del fragmento es su mejor comentario. Toda interpretación debe respetar el texto; no hay crítica inmanente. No ha sido la intención sólo hacer una exégesis de la obra macedoniana, sino sobre todo señalar aquellos aportes que se inscriben hoy en la literatura latinoamericana -- en una tendencia literaria que hace hincapié en la función creadora del lenguaje y en el carácter metalingüístico de una escritura que busca su propia identidad. Dichos aportes se inscriben en una novela experimental, "novela suplente", el escritor no se propone otra cosa; en todo caso, busca "un resbalar de sí mismo el lector" (p. 35). Intenta

producir ese efecto mediante el juego de los significantes en un texto pensado como "metáfora sin contexto". La respuesta, si la hay, la tendrá cada lector.-

Notas.

Introducción.

1. Son ejemplos las Ficciones de Borges, Rayuela de Cortázar, Tres tristes tigres de Lezama Lima y De dónde son los cantantes de Severo Sarduy, que muestran una tendencia de la literatura actual en obras en las que la ficción y el ensayo crítico se amalgaman.
- 2.- Modernidad: "La revolución industrial como coordenada histórica define la idea de modernidad y determina un cambio sustancial en la concepción de la cultura. A --- grandes rasgos, puede marcarse ese cambio por la aparición de la conciencia crítica, que en el terreno de la escritura, produce una escisión entre el lenguaje y los valores que le sirven de apoyo" (E. Milán y R. Apprato, "Lectura de Huidobro, Girondo, Borges y Paz", p. 13) -- Lingüísticamente, se da la escisión entre signo y referente: se considera la palabra en su materialidad.
3. Cfr. H. de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", en América Latina y su literatura, p. 293.
4. C. Fernández Moreno, "El Ultraísmo", en Los Vanguardismos en América Latina, p. 35
5. C. Fernández Moreno, *ibid.* p. 35.

6. C. Fernández Moreno, *ibid.* p. 42
7. V. Huidobro, "El creacionismo", en Los vanguardismos en América Latina, p. 186.
8. Se denomina metalenguaje, en primera instancia, al lenguaje que se toma a sí mismo como lenguaje-objeto, o sea que sus términos son los de la lengua objeto de análisis y las reglas sintácticas son también las de la lengua analizada.
9. Esta afirmación responde a una de las ocurrencias de Macedonio Fernández. A manera autobiográfica, dijo: "Yo nací en Buenos Aires en una época muy 1874. No fue en ese preciso momento, claro, sino cuando Jorge Luis Borges resolvió "citarme" y lo hizo con tan pocas reservas en su elogio que a causa del riesgo terrible al que se exponía (...), yo aparecía como el autor de todo lo bueno que él había escrito." (Macedonio Fernández Manera de una psique..., p. 13.
10. "Entre lengua y estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura (...). La identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística -- perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un sig

no total (...) La escritura es un modo de pensar la literatura, no de extenderla. "(Roland Barthes, El grado cero de la escritura, págs. 21 - 24).

Capítulo 1

1. Galvano Della Volpe, "El arte como lenguaje" en Estética y Marxismo, p. 197.
2. G. Della Volpe, ibid., p. 197.
3. G. Della Volpe, ibid., p. 199.
4. G. Della Volpe, ibid., p. 200.
5. R. Barthes, SZ, p. 3.
6. L. Hjelmslev, Prolegómenos . . ., p. 161.
7. L. Hjelmslev, ibid., p. 162.
8. L. Hjelmslev, ibid., p. 181.
9. L. Hjelmslev, ibid. p. 166 .
10. Semiótica denotativa: "Semiótica en la que ninguno de sus planos es una semiótica".
Semiótica connotativa: "Semiótica no científica (no es una descripción), uno o más de sus planos son semióticas". (Hjelmslev, ob cit., p. 184).

11. Semiótica-objeto es una "semiótica que entra en una semiótica como un plano de la misma".
(Hjelmslev, ob cit., p. 184).
12. R. Jakobson. Lingüística y Poética, p. 12.
13. Hans Saettele, "Reflexividad del lenguaje e ideología lingüística, en Arte, Sociedad, Ideología, No. 6, - - p. 55 - 56.
14. Boris Fridman, "A qué nos referimos con la palabra "palabra", en Cuicuilco 11, p. 13.
15. H. Saettele, ob cit., p. 15.
16. H. Saettele, ob cit., p. 60.
17. Término acuñado por Boris Fridman, ob cit., p. 16
18. B. Fridman, ob cit., p. 16
19. Entiéndese por signo la unión de un concepto y de una imagen acústica, según la definición saussureana en --- Curso de Lingüística General.
20. B. Fridman, ob cit., p. 19
21. J. Dubois, et al., Diccionario de Lingüística, p. 423
22. No obstante, hecha esta precisión, se evitarán, en este caso, particularizaciones terminológicas, por lo que se considerará el metadiscurso como metalenguaje.

23. S. Todorov, Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, p. 25.
24. R. Jakobson, Lingüística y poética, p. 26.
25. G. Sucre, "La nueva crítica" en América Latina y su literatura, p. 259.
26. Cabe señalar que otra tendencia crítica realiza un análisis inmanente y apegado fundamentalmente a los textos, es el caso, en Latinoamérica, de la obra de E. Rodríguez Monegal o la crítica historicista de Rama, --- quienes, aunque críticos, no son teóricos como los estructuralistas europeos, por ejemplo.
27. G. Sucre, "La nueva crítica" en América Latina en su literatura, p. 264.
28. La reflexión metalingüística aparece en muchas obras de la literatura universal, un ejemplo sobresaliente es el Quijote, no obstante, en estas obras no se presenta tematizada con propósito expreso, como es el caso del citado poema de Mallarmé.
29. O. Paz, El arco y la lira, p. 27.
30. O. Paz, ibid., p. 273.
31. Expresión usada por E. Milán en su ensayo sobre Huidobro, Girondo, Borges y Paz, ob cit., p. 15.

32. Haroldo de Campos y Décio Pignatari, Teoria da poesia concreta, São Paulo, Invenção, 1961.
33. R. Barthes, ob cit., p. 3.
34. Los "martinfierristas" o Grupo Florida es el nombre -- adjudicado a los escritores que colaboraron en el pe-- riódico "Martín Fierro", expresión del arte y de la li-- teratura de vanguardia argentina (Ver Introducción).
35. E. R. Monegal, Borges por el mismo., p. 184.
36. H. de Campos, ob cit., p. 291.
37. R. Jakobson, ob. cit., p. 19.
38. E. Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", en Amé-- rica Latina en su literatura, p. 163.
39. E. Rodríguez Monegal, ibid, p. 163.
40. Macedonio Fernández, Papeles de Recienvenido, p. 35.
41. T.G. Ivalle, en Prólogo a Manera de una psique sin -- cuerpo, p. 16.
42. G. García. Macedonio Fernández: la escritura en objeto, p. 28.

Capítulo 2.

1. Tomás G. Lavalle, en Prólogo a Manera de una psique sin cuerpo, p. 12.
2. G. García. Macedonio Fernández: La escritura en objeto, p. 52.
3. R. Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types -- d'aphasie" en Les Temps Modernes, enero de 1962.
4. R. Xirau, "Crisis del realismo" en América Latina en su Literatura, p. 193.
5. C. fr. Saúl Yurkievich, "Realidad y Poesía" en Los vanguardismos en América Latina, p. 226
6. Gaston Bachelard, La poética del espacio, p. 8.
7. E. Rodríguez Monegal, Borges por el mismo, p. 183.
8. Ramón Gómez de la Serna, Retratos Contemporáneos, -- p. 385.
9. R.G. de la Serna, ibid., p. 387.
10. Macedonio Fernández, Museo de la novela de la Eterna, p. 30. Las próximas referencias a la misma aparecerán indicadas en el mismo texto con el número de página y la letra M (Museo).

11. Según Barthes la "escritura es un modo de pensar la literatura, no de extenderla (...). La escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido". (Roland Barthes, El grado cero de la escritura, págs. 23 - 24).
12. En Pédro Paramo, por ejemplo, aparecen dos narradores en primera persona, Juan Preciado y Ecuviçes, el primero, vivo, introduce el relato de la segunda, muerta, pero cuando muere el primer narrador, el relato igualmente continúa. En Tres tristes tigres, la yuxtaposición de relatos implica el mismo procedimiento con los narradores; además, la función del narrador se intercambia con la de personaje. Como en el Museo, el narrador aparece como un elemento más del sistema formal de la obra.
13. Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", en América Latina y su literatura, p. 139.

14. El nombre de Quizagenio es interrogativo (¿Quizagenio?) porque Macedonio opina que crear personajes genios implica creerse genio el propio autor. Noé Jítrik hace un buen estudio sobre el tema en "La novela futura de Macedonio Fernández", en Nueva novela latinoamericana - II.
15. Noé Jítrik, *ibid*, págs. 58 - 59.
16. Eduardo Milán, *ob cit.* p. 11
17. Umberto Eco, Obra abierta, 2a. ed., tr. de Roser Bardoqué, Barcelona, Ariel, 1979.
18. Eco, *ibid.*, p. 37.
19. Eco, *ibid.* p. 78.

Capítulo 3.

1. Julia Kristeva, "Problèmes de la Structuration du texte" en "La Nouvelle Critique", número especial "Linguistique et Littérature, París, 1968.
2. T. Todorov, Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, p. 36.
3. T. Todorov, *ibid.*, p. 38.
4. A. Reyes, La experiencia literaria, p. 77.

5. A. Reyes, *ibid.*, p. 94
6. Término usado por Julia Kristeva con base en los estudios de Míjail Bajtín (J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, núm. 239/67, -- París, Minuit.)
7. S. Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura, p. 175.
8. M. Bajtín, La poétique de Dostoievsky, París, Seul, -- 1970, págs. 210 - 237.
9. M. Bajtín, *ibid.*, p. 215.
10. S. Sarduy, *Ob cit.*, p. 175
11. M. Bajtín, *ob cit.*, p. 223
12. S. Sarduy, *ob cit.*, p. 176
13. J. L. Borges, Otras inquisiciones, Bs. As., Emecé, 1956, p. 25.
14. S. Sarduy, *ob cit.*, p. 175.
15. Germán L. García, La escritura en objeto, p. 68.
16. G. L. García, *ibid.*, p. 69
17. S. Sarduy, *ob cit.*, p. 178.

18. G. García, ob cit., p. 178.

Bibliografía.

1. Bachelard, Gastón. La poética del espacio, 2a. ed., -- México, F.C.E., 1975. - 281 p. (Colecc. Breviarios.)
2. Bajtín, Míjail. La poétique de Dostoievsky, Paris, Seul 1970.
3. Barrenechea, Ana María. "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", en Nueva novela latinoamericana II, La narrativa argentina actual, comp. de Jorge Lafforgge, Buenos Aires, Paidós, 1972, pags. 30 - 70.
4. Barthes, Rolland. s/z, México, S XXI, 1980, 221 p.
5. - - - - - , El grado cero de la escritura, 6a. ed. México, S. XXI, 1983. 247 p.
6. Borges, José Luis. Otras inquisiciones, Buenos Aires, - Emecé, 1956.
7. Campos, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos" en América Latina en su Literatura. 8a. ed. - - coord. e introducción por César Fernández Moreno, México, S. XXI., 1982, págs. 279 - 300 (Serie "América Latina en su Cultura").
8. Campos, Haroldo de y Décio Pignatari. Teoria da poesia concreta (Textos críticos é manifestos), São Paulo, - Livraria Duas Cidades, 1975, 297 p.

9. Della Volpe, Galvano "El arte como lenguaje" en Estética y Marxismo V. 1, 4a. ed. presentación y selección - por Adolfo Sánchez Vázquez, México, Era, 1980, 429 p.- (colecc. "El hombre y su tiempo")
10. Dias, Ângela y Pedro Lyra. "Sobre a Parodia", en rev.- Tempo Brasileiro 62, Río de Janeiro, Julio-Septiembre-1980.
11. Dubois, Jean et al. Diccionario de Lingüística, Madrid Alianza Editorial, 1979.
12. Eco, Umberto. Obra abierta, 2a. ed. tr. de Roser Bardoqué, Barcelona, Ariel, 1979.
13. Fernández, Macedonio. Museo de la novela de la Eterna. Buenos Aires, Centro Editor, 1967.
14. - - - - - , Papeles de Recienvenido, Buenos Aires, Proa, 1929.
15. - - - - - , Manera de una psique sin cuerpo. Barcelona, Tusquets Editor, 1973, 142 p. (Cuadernos Ínfimos).
16. - - - - - , Selección de escritos, comp. por C. Mastronardi, Buenos Aires, Centro Editor, 1968, - - 115 p.

17. Fernández Moreno, César, "El ultraísmo" en Los vanguardismos en América Latina, La Habana, Casa de las Américas, 1970, 353 p. (Serie Valoración múltiple).
18. Fridman, Boris, "¿A qué nos referimos con la palabra - palabra?" en Cuicuilco 11, rev. de la Escuela de Antropología e Historia, 2a. Época, año V, No. 11, México, Junio 1983, págs. 13 - 22.
19. García, German Leopoldo. Macedonio Fernández: la escritura en objeto, Buenos Aires, S. XXI, 1975, 180 p.
20. Gómez de la Serna, Ramón. Retratos contemporáneos, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 383 - 401.
21. Hjelmslev, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredós, 1972.
22. Huidobro, Vicente. "El creacionismo", en Los vanguardismos en América Latina, ob cit.
23. Jakobson, Roman. Lingüística y poética.
24. - - - - - , "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" en rev. Les Temps Modernes, París, enero de 1962.
25. Jakobson, Tinianov et al. Teoría literaria de los formalistas rusos, antología preparada y presentada por T. Todorov, México S. XXI, 1980, 235 p.

26. Jítrik, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández", en Nueva novela latinoamericana, ob cit., págs. 151-188.
27. Kristeva, Julia. "Problèmes de la structuration du ---
texte en rev. La Nouvelle Critique, num. especial - --
"Lingüistique et Littérature", París, 1968.
28. - - - - - , "Bakhtine, le mot, le dialogue et
le roman", en rev. Critique, núm. 239, Paris, Minuit, --
1967.
29. Lafforgue, Jorge. Prólogo a Nueva novela latinoamericana II, La narrativa argentina actual, Buenos Aires, ed. Paidós, 1972, págs. 11 - 88.
30. Milán, Eduardo y Roberto Apprato, "Lectura de Huidobro Gironde, Borges y Paz a la luz de la teoría de la poesía concreta" en rev. Poesía, núm. 34 - 35, Vol. 6, --
Valencia-Venezuela, enero - abril 1977.
31. Paz, Octavio. El arco y la lira, 3er. ed., México, ---
F.C.E., 1983. 305 p.
32. Reyes, Alfonso. La experiencia literaria, Ed. Losada, --
Buenos Aires, 1969.
33. Rodríguez Monegal, Emir. Borges por el mismo, (Barcelo
na, Laia, 1984.

34. ----- , "Tradición y renovación", en América Latina en su literatura, ob cit., págs. 133 - 166.
35. Saettele, Hans. "Reflexividad del lenguaje e ideología lingüística", en rev. Arte, Sociedad e Ideología, - - - - -
núm. 6, México, abril-mayo 1978, págs. 55 - 64.
36. Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en América Latina en su literatura, ob cit., págs. 167 - 184.
37. Sucre, Guillermo. "La nueva crítica", en América Latina en su literatura, ob cit., págs. 259 - 275.
38. Xirau, Ramón. "Crisis del realismo", en América Latina en su Literatura, ob cit., págs. 185 - 203.
39. Yurkievich, Saúl. "Realidad y poesía", en Los vanguardismos en América Latina, ob cit.