

7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BIOGRAFÍA DEL LECTOR:
PERSONAJE Y TEXTO EN *MUSEO DE LA NOVELA*
DE LA ETERNA DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A :
GENEY BELTRÁN FÉLIX



MÉXICO, D. F.

2000.

276102



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 esta 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.

La realización de la presente tesis tuvo un estimulante comienzo gracias al apoyo de Fundación UNAM, mediante una beca recibida por parte del Programa de Becas para Tesis de Licenciatura en Proyectos de Investigación (Probetel), a través del proyecto del doctor Ignacio Díaz Ruiz titulado "Historia Contemporánea de América Latina", de julio de 1996 a junio de 1997. Posteriormente, a la par que asistía a cursos de literatura inglesa, pude enriquecer mi búsqueda bibliográfica en los inagotables pasillos de la Biblioteca Robarts de la Universidad de Toronto gracias a la beca obtenida dentro del Programa de Fundación UNAM de Becas-Reconocimiento para Estudiantes Distinguidos con Estancias en el Extranjero, en el periodo de septiembre de 1997 a mayo de 1998. Mi inexorable agradecimiento a Fundación UNAM y al doctor Ignacio Díaz.

Página que sólo leen los amigos

Este trabajo me ha endeudado amable e impagablemente con numerosas personas. Primero que nada, deseo manifestar mi agradecimiento al maestro Rodolfo Mata Sandoval, mi director de tesis, cuyos apoyo continuo y revisión rigurosa han conducido a mi entusiasmo por Macedonio Fernández hacia una perspectiva más imparcial y crítica.

A mis sinodales esta tesis también debe mucho. A la doctora Sandra Lorenzano debo el descubrimiento de Ricardo Piglia y su persistente aliento en mis inquietudes por la literatura argentina. De nuevo, al doctor Ignacio Díaz Ruiz, su magna confianza y estímulo generoso. A la doctora Graciela Martínez-Zalce y al maestro Eduardo Serrato, agradezco su lectura cuidada y su perenne entusiasmo.

A la Fundación Lorena Alejandra Gallardo, por haber alentado mis estudios universitarios a través de la beca recibida en el periodo de febrero de 1996 a julio de 1997, va mi gratitud permanente. Gracias, Julienne, Mónica y Ana María.

Agradezco a mi familia por haber apoyado mi ambición de estudiar en la ciudad de México, a pesar de sus comprensibles dudas respecto a la redituabilidad del estudio de las Letras. A mi madre, María Félix Mariño, no hay manera de expresar mi intensa gratitud. Mis hermanos Lizandro, Mizael, Antero y Aleydro, siempre entre burlas y veras, han animado la continuación de mis estudios. A mi hermana Luquey agradezco su confianza y su estímulo inquebrantables y pido disculpe mi (ocasional e inexcusable) carácter irascible.

A mis amigas y amigos debo también su preocupación y aliento, sus porras, consejos y orientaciones: a Cecilia Báez, María Campos, Magda Crisantes, Carlos Cuendia, Helen Elliott, Hugo Espinoza, Rodolfo González, Elena Jiménez, Aidan Johnson, Margaret Loney, Pablo Martínez, Alma Miranda, Horacio Molano, Roberto Núñez, Mariana Pineda, Marcela Quintero, Antonio Ramos y José Luis Verdugo.

Y a Patricia Lecona, un agradecimiento muy especial.

Que en mi niñez nadie supo decirme que tenía talento y sin embargo después de probar de todo con el presente sistema literario he aquí mi libro. Como rezan las propagandas de drogas y sistemas longevísticos: "yo era delicado, inapetente, irascible, pálido, nadie confiaba en que viviría", pero usé el sistema Kühne (o el vegetalismo) y hoy resisto tareas notables: "leo el Paraíso de Dante, las sabidurías de Baltasar Gracián, sin pensar en nada, sin fatiga alguna".

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Museo de la novela de la Eterna

Introducción

He fracasado como escritor --quisiera acordarme de algo en que no haya fracasado para mostrar que hay variedad en mis andanzas.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Una novela que comienza

Macedonio Fernández (1874-1952) resulta un caso interesante y contradictorio de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Prácticamente desconocido entre el gran público, Macedonio Fernández construyó de una manera perseverante, en la semi-oscuridad de una vida desarreglada y bohemia, una literatura que abarca varios géneros: la novela, la poesía y la narración humorística. Además, mantuvo una inclinación teórica por diversos temas: filosofía, política, sociología, hasta medicina. No obstante, es importante señalar que las dos curiosidades más relevantes y continuadas de su vida intelectual fueron la metafísica y la teoría de la novela.

Espíritu original e inclasificable, Macedonio Fernández debería pertenecer, según la cronología, al movimiento modernista. Sin embargo, sus intereses literarios no salieron abiertamente al conocimiento público sino hasta la década de los años veinte, cuando surgió su provechosa amistad con el joven Jorge Luis Borges y el grupo de inquietos artistas de la vanguardia argentina. Gracias a la vastedad de sus conocimientos, a la originalidad y agudeza de su criterio, a la juvenil irreverencia de sus ideas, Macedonio Fernández, guía intelectual de una generación, se convirtió sencillamente en "Macedonio", figura mítica de la bohemia literaria rioplatense.

Durante esa década Macedonio ejerció un sigiloso y determinante magisterio intelectual en jóvenes escritores como Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. El autor de *El Aleph* expresó sobre él:

En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral.¹

¹ Jorge Luis Borges, "Prólogo", p. 9.

Macedonio se unió a los jóvenes vanguardistas en el lanzamiento de revistas literarias como *Prisma* y *Proa*, asimismo, colaboró para *Martín Fierro* y la *Revista Oral*.² Incluso, en 1927, al lado de sus jóvenes amigos, Macedonio proyectó la idea de realizar una insólita campaña literario-política que lo propusiera como candidato a la presidencia.³

No obstante, frente a la influencia viva de su conversación y carisma, la obra literaria de Macedonio siempre ha parecido secundaria y prescindible. Borges, su genial discípulo, llegó a afirmar que “como escritor él no era bueno. En el diálogo, él era genial. Cuando escribía estaba rehashing old jokes [sic], y eso lo hacía de un modo un poco torpe.”⁴ De hecho, Macedonio mismo tenía poco interés por la gloria y el prestigio literarios. Escribía por escribir, no por publicar. Muchos de sus manuscritos se extraviaron en sus reiteradas mudanzas y prácticamente toda su obra llegó a conocer la imprenta sólo debido a las presiones de sus amigos o a la diligencia de su hijo, Adolfo de Obieta. No es de extrañar, entonces, que debido a la gran cantidad de textos suyos sueltos y dispersos, su obra presente enormes problemas de edición.

A cuenta gotas, Macedonio entregó originales artículos, poemas y textos humorísticos a revistas literarias. Su primer libro, un tratado de metafísica titulado *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, se publicó en 1928, cuando el novel autor tenía cincuenta y cuatro años. Al año siguiente apareció *Papeles de Recienvenido*, libro de humorística. Macedonio prometió en muchas ocasiones la inminente edición de su *Novela de la Eterna...*, que, sin embargo, no vería la luz sino hasta 1967, ya fallecido su autor. En 1941, se publicó en Chile *Una novela que comienza* y, tres años más tarde, Ramón Gómez de la Serna prologó la segunda edición de *Papeles de Recienvenido*, aumentada con *Continuación de la Nada* y con “Para una teoría de la Humorística”. Un año después de su muerte se lanzó en México una recopilación de sus *Poemas*.⁵ A pesar de su reluctancia a las letras de molde, Macedonio delata, sin duda, en estas dispersas ediciones la amplia complejidad de sus inquietudes intelectuales --metafísica, novela, humorismo, poesía.

Toda la obra literaria de Macedonio tiene como justificación ilustrar el idealismo absoluto de su autor. Precisamente de aquí parte su dificultad mayor. El conocimiento de la metafísica de Macedonio ilumina ventajosamente la comprensión de su exigente literatura.

² Vid. Eduardo González Lanuza, *Los Martínferistas*, pp. 11-25, 69-79; Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, pp. 153-176, y “Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo”, pp. 171-173.

³ Vid. Néida Salvador, “Cronología”, en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (Colección Archivos), p. 343, y Noemi Ulla, “Macedonio Fernández”, p. 54.

⁴ Jorge Luis Borges, “Entrevista” con Saúl Sosnowski, p. 60

Debido a esto, el primer capítulo de este trabajo tiene como misión exponer someramente los hitos más importantes de la reflexión filosófica del escritor argentino.

Una vez explicadas las ideas metafísicas de Macedonio, es posible analizar los aspectos más sobresalientes de su teoría del arte, llamada Belarte. Tal es la tarea del Capítulo 2, en el cual se hace una breve revisión de las principales características y modalidades de la Belarte: la poesía, el humorismo y la novela. Con el bosquejo de las ideas filosóficas y estéticas macedonianas como antecedente, el resto de este trabajo, Capítulos 3 y 4, se dedica al análisis estricto de los personajes y los textos de *Museo de la novela de la Eterna*.

La teoría de la novela atrajo la atención de Macedonio Fernández de un modo tenaz y peculiar. Inconforme con el realismo y el naturalismo literarios, Macedonio concibió una novela que se afirmara en la autorreferencialidad, el afán metafísico y metaliterario y en la creación de personajes premeditadamente irreales. Macedonio partió de este proyecto para escribir *Museo de la novela de la Eterna*, la “primera novela buena”. Su contraparte, la novela realista que se sustenta en el supuesto retrato fidedigno de dramas humanos, es parodiada con placentera malicia en *Adriana Buenos Aires*, la “última novela mala”.

Museo de la novela de la Eterna ofrece muchas dificultades no sólo al simple lector, sino también al crítico. La obra podría ser dividida en dos partes: los prólogos y los capítulos. Los primeros son textos variados en temática y tono en los cuales se exponen las ideas filosóficas y estéticas que pretenden ser el claro sustento teórico de *Museo*. En esos textos también se presentan a los personajes y se traza un retrato contradictorio y humorístico del “autor”, así como de los “lectores”. En total, la edición de *Museo* para la Colección Archivos --la más reciente y cuidada, empleada en este trabajo como texto base-- presenta 56 prólogos, además de varios más incluidos en el apéndice.

Los capítulos, por su parte, ponen en práctica las ideas esbozadas en los prólogos a través de la creación de un mundo irreal y absurdo, la Estancia “La Novela”, en la cual habitan los imposibles personajes de *Museo*. La trama no tiene continuidad lógica ni cronológica; los personajes principales --Eterna, Presidente, Quizagenio y Dulce-Persona-- se dedican más que nada a la conversación, la escritura y la lectura, además de que dialogan y discuten con el “autor” y el “lector”. El objetivo de estos juegos metaliterarios consiste en lograr en el lector verdadero de *Museo* un efecto llamado “conciencial”, que parte de las ideas metafísicas del “autor”: hacerlo sentir personaje y demostrarle la inmortalidad del Ser. Así, *Museo* se revela

⁵ *Vid.* Nélica Salvador, *op. cit.*, pp. 343-344.

como una novela en la cual el lector cumple un desempeño fundamental, ya que a través de su lectura atenta puede experimentar la revelación de una verdad filosófica cara al autor. Mas, al mismo tiempo (como se verá al final del Capítulo 4), el papel del lector no acaba ahí, puesto que él es invitado a llevar a la práctica, por su propia cuenta y una vez terminada la lectura de *Museo*, los dictados y hallazgos estéticos presentados en el texto macedoniano, de tal manera que la “Primera Novela Buena” se esboza como una obra adoctrinadora y superable.

La principal justificación para realizar el estudio de una obra de Macedonio Fernández se halla en el deseo de revalorar a un escritor perteneciente a la rica tradición novelística rioplatense. Las preguntas más importantes que se deslizan en estas páginas son: ¿Cuál es la falla de Macedonio como escritor? ¿Por qué *Museo* es considerada, por la mayoría de los críticos literarios, una novela fallida?

La obra de Macedonio, escritor considerado por Cortázar como uno los “outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario”,⁶ podría ser vista por los estudiosos, en muchos aspectos, como un original, balbuciente adelanto de la novela hispanoamericana del *boom*. No obstante, para quienes quisieran (quisiéramos) enfatizar el carácter de Macedonio Fernández de precursor genial e ineludible de la narrativa del *boom*, la fecha final de la publicación de *Museo* es una molesta piedra en el teclado: para 1967 ya habían salido a la luz *Rajuela*, *Pedro Páramo*, *El astillero* o *Paradiso*.

En cualquier caso, aunque se trate de un teórico revolucionario, Macedonio no logra en su creación literaria la concretización perfecta, acabada, de sus ideas estéticas. En pocas palabras, se puede definir a Macedonio, más que como un escritor que piensa, como un pensador que escribe. La reflexión y el pensamiento postergan y estorban la realización brillante de la obra.

Este trabajo pretende desembrollar los aspectos más oscuros y contradictorios de *Museo*. Como se verá en el Capítulo 4, la imposibilidad de hacer de *Museo* una novela acabada e inteligible se deriva de su dificultad para encontrar el lector adecuado que comprenda y asimile las originales propuestas estéticas que contiene. Esta dificultad ya se hacía patente en 1941, con la publicación de *Una novela que comienza*, libro que anticipa la complejidad problemática de *Museo*. De cualquier modo, esta tesis es un intento por elucidar los rasgos complicados que presenta el texto de *Museo*.

⁶ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. I, p. 56.

Las paradojas y obstáculos de la novela de Macedonio no son ni invencibles ni desentrañables; más bien, tienen relación con la capacidad del lector para entenderlas y para participar dentro del proceso de creación que Macedonio propone. *Museo* se presenta como una *Biografía del lector*, porque el proceso de la lectura, sugerido y manipulado desde dentro del texto por la voz narrativa a través de un sutil juego metaliterario y metafísico, inscribe al lector y a su lectura en el mundo pleno de la ficción macedoniana. Por ello, el lector es el factor fundamental en *Museo*: según sean su paciencia, curiosidad y agudeza, será más rica su comprensión de la inquietante y poco común aventura intelectual que le ofrece Macedonio.

Museo es una novela divertida, compleja, digresiva, exasperante, desusada. Más que nada, su lectura, aunque al principio farragosa y difícil, finalmente se revela como un ejercicio lúdico: el humor y la ironía de Macedonio están presentes constantemente en *Museo*. Y, además, se observa que, por encima de la radicalidad novedosa de su propuesta literaria, los temas de Macedonio son los mismos que inquietan a todos los hombres en todas las épocas: el amor, el pasado, la muerte.

Lista de abreviaturas empleadas

<i>A</i>	<i>Adriana Buenos Aires</i>
<i>E</i>	<i>Epistolario</i>
<i>M</i>	<i>Museo de la novela de la Eterna</i> (edición de Archivos)
<i>MNE-C</i>	<i>Museo de la novela de la Eterna</i> (edición de Corregidor)
<i>PC</i>	<i>Poesías completas</i>
<i>PR</i>	<i>Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada</i>
<i>V</i>	<i>No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos</i>

Capítulo 1

Un imaginarse de la corteza gris a sí misma:

La metafísica de Macedonio Fernández

Pues esto que estamos discutiendo es precisamente un pensar la corteza gris en ella misma, un imaginarse de la corteza gris a sí misma. Eso somos, con la nitidez de un círculo, un pensar la corteza gris en ella misma.

MACEDONIO FERNÁNDEZ
*Museo de la novela de La Eterna*¹

Exponer (más que discutir) la reflexión metafísica de Macedonio Fernández es el propósito de este capítulo, ya que para comprender *Museo de la novela de La Eterna* es muy prudente tener cierto conocimiento de las ideas filosóficas del escritor argentino. De antemano resulta ineludible señalar dos puntos importantes respecto a las inquietudes reflexivas de Macedonio Fernández. Primero: el tema metafísico ocupó la mente del autor durante casi toda su vida, pero en vez de examinar las líneas de indagación seguidas por el autor sudamericano en los diferentes periodos de su existencia (mas los términos “casi toda su vida” o “los diferentes periodos de su existencia” son frases incomprensibles, según su metafísica, como luego se verá), en las siguientes páginas desarrollaré casi exclusivamente las ideas de su tratado *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, publicado en 1928. La razón se halla en el hecho de que este libro es el único de la obra macedoniana dedicado por entero al tema metafísico, además de que fue la primera obra dada a la imprenta, más que por el autor, por amigos suyos muy cercanos.²

En segundo lugar, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* debe ser definido como un tratado de metafísica, pero con la siguiente acotación: “Es un tratado burlón y de manera deliberada nada convencional”. El método expositivo elegido por el autor parece tener como característica principal el desorden, a pesar de que el tema de su obra (el Ser) debería

¹ El presente epígrafe se encuentra incompleto en la mejor edición de la obra, la de A. M. Camblong para la colección Archivos (la cual es la edición que uso como texto base y a la que remito con la abreviatura *M*); por ello, sólo en esta ocasión cito a Macedonio a partir de la edición ordenada por Adolfo de Obieta, hijo del autor, para Ediciones Corregidor (*MNE-C*).

² Raúl Scalabrini Ortiz, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal. *Id.* “Datos para una biografía”, en Macedonio Fernández, *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*, p. 87.

requerir, aparentemente, una clara voluntad de organización y seriedad filosófica. A cambio, ¿qué sucede?

¿“Un alegato pro-pasión contra el intelectualismo extenuante”?

En la tercera página de *No toda es vigilia* el escritor adelanta: “Si estos papeles se publican, seré el afortunado autor que presentará el libro más ordenado; pues en la palabra orden la idea es: ‘como la Realidad’, y ésta, el Ser, libre, sin ley.” (V, 231) Macedonio señala en este lugar que el Ser, el tema de su libro, es libre y sin ley; por lo tanto, el libro debe tener un desarrollo expositivo semejante: debe ser desordenado y libre, ignorando la tradición que exige de las obras filosóficas un desarrollo metódico y sistemático.

Por esto explica que así como “los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc.” a los que no son otra cosa que “satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renunciós”, él, “con igual rigor”, los llama: “Otro tratamiento”, “Lo mismo”, “Nuevamente”, etcétera. Así indica que la “Conclusión” era, originalmente, “Nota prefacial, mas tan nutrida, que el tipógrafo vio que no podía quedarme ninguna idea; y como las páginas de hablar sin saber ya se las había dado completas, y muy en carácter, verificó el cambio de nombre y colocación, con gran experiencia” (V, 231). Como se ve, Macedonio pone mucho interés en descartar desde el inicio la supuesta obligatoriedad de un tono serio y severo para redactar sus explicaciones sobre un tema filosófico.

Macedonio Fernández se aleja todavía un punto más del ambiente académico en que (podría pensarse) su obra sólo sería recibida, al dedicar sus esfuerzos al lector joven: “Pero al lector joven le debo unas palabras. No es sin Esperanza que escribo porque alguna vez intente lo festivo y el descreimiento en obra de doctrina. No tengo ninguna duda de la conocibilidad perfecta del Ser ni de la eternidad de la existencia y auto-reconocimiento de cada uno de nosotros.” (V, 231-2) El autor se dirige al lector joven porque, afirma, “sólo reverencio la Pasión, y tú, joven, eres ella; he cuidado mucho lo que afirmo, y mi convicción es absoluta, aunque mal defendida y expuesta.” (V, 232)³

³ “Lector joven” no es lo mismo que “joven lector”, como tampoco para Macedonio es lo mismo “novela mala” que “mala novela” o “novela buena” que “buena novela” ni (por extensión) “literatura mala” que “mala

A pesar de que *No toda es vigilia* constituye una obra de reflexión, el autor en numerosas ocasiones se refiere a la Pasión, antes que a la meditación o al razonamiento. Su descuido expositivo y su tono paternal de maestro o guía tienen que ver con un aspecto esencial del libro: más que una explicación intelectual y razonada *sobre el Ser*, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* pretende ser una experiencia inmediata, vivencial y directa *del Ser*.

“Considera a mi libro un alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante”, dice Macedonio al lector joven (V, 232).⁴ Por esta vía, al reparar en la vitalidad y la energía de las ideas expuestas en *No toda es vigilia*, Jo Anne Engelbert indica: “it is a passionate, total effort to regain a primordial ‘pure vision’: what is sought is not an explanation of ultimate reality, but an experience of it.”⁵

El objetivo inicial del autor consiste en plantear un método expositivo que exija la activa participación del lector. Macedonio afirma que el lenguaje a su disposición para comunicar el tema metafísico es insuficiente e infiel; sin embargo, lo esencial no es tanto explicar al lector los descubrimientos culminados e infalibles de la apasionada reflexión previa del autor, cuanto alcanzar juntos, lector y autor --con la intensidad de una experiencia reveladora y súbita--, la solución del problema. Por ello en su capítulo “Crítico-mística y Pasión” Macedonio Fernández señala:

Adopto, por hallar en ello un estímulo a mi esfuerzo de exposición, la figuración de ser el lector y yo los únicos preocupados del tema. Consíentase esta necesidad de intimidad y de lírica en una obra de pura doctrina. Innumerables citas de tantos estudiosos que investigaron donde yo lo hago ahora, nos distraerían, lector; entorpecerían la escasa energía y concentración en mi tarea. (V, 241).

La aparente modestia de un Macedonio torpe y poco hábil para desarrollar el tema constituyen un llamado al lector para colaborar en el caminar reflexivo del libro. ¿Qué otra intención puede hallarse detrás de la mención de su “escasa energía y concentración” sino hacer sentir cómoda al lector, crearle un ambiente amistoso, como si estuviera frente a un

literatura”. El “lector joven” no debe llenar un requerimiento estricto de edad: más bien, es aquel lector fresco y abierto a las ideas, apasionado por el conocimiento del Ser.

⁴ En el prólogo “A los no penitos en Metafísica” de *Museo de la novela de la Eterna* afirma Macedonio: “Yo no podré dar al ansioso, al joven que ansie cierto conocimiento o cierto poder que procure alguna ambición o algún sólido rumbo de seguridad en la tiniebla del Ser, [...] pero puedo encaminarlo a pensamientos tan posibilitantes, tan insinuantes de la todoposibilidad, la eternidad, tan embriagadores de Misterio, que le creen un interior tan fuerte que ninguna Realidad pueda tener sobre él el poder de dolor y de imposible, de limitación” (M, 282).

⁵ Jo Anne Engelbert, *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, p. 63.

maestro que tiene más entusiasmo que experiencia? Por supuesto que para Macedonio la meditación metafísica de ninguna manera es un terreno desconocido y difícil. El autor quiere presentarse al lector como un expositor débil y vacilante en un campo de estudio tan complejo para obtener, de esta forma, que el lector se inmiscuya en el avance del libro y discuta sus propuestas y afirmaciones.

A través de una real o imaginaria (aunque no del todo improbable) intervención de Raúl Scalabrini Ortiz al inicio de *No toda es vigilia*, Macedonio Fernández afirma de una manera sutil su real dimensión y su dominio del tema. "Scalabrini" le pregunta a su amigo autor: "¿Diré que este libro, cuya hondura y rigurosidad usted pretende disimular con una factura aparente y voluntariamente inconexa, es el fruto de una meditación disciplinada y sostenida durante treinta y cuatro años?" (V, 234)⁶

El caótico desarreglo expositivo de *No toda es vigilia* y la supuesta incapacidad de Macedonio para desarrollar, por su propia cuenta, el tema filosófico, tienen que ver en gran medida con el objetivo explícito de ganar al lector no como el sujeto que comprende de manera pasiva una doctrina acabada e incontestable, sino como un imprescindible colaborador en la solución del problema.

Al respecto, Macedonio Fernández afirma: "si he empezado a estudiar el problema antes que el lector, llegaré en cambio a la solución junto con él, pues escribo asociado al lector en una busca común y cordial preocupándome de que todos los datos estén cuando nos planteemos la Respuesta." (V, 284) El lector debe estar presente y participar en el andar del libro porque la finalidad de la obra es sumergirlo en la experiencia metafísica que el autor intenta sugerir o incitar, más que traducir discursivamente al lenguaje. Adolfo de Obieta dice de *No toda es vigilia*.

No es tanto un libro hecho, un dogma o lápida que se impone al lector, un código de verdades últimas (a pesar de la fuerza de convicción que mana permanentemente), como un libro que van haciendo juntos autor y lector, sin cuyo diálogo invisible el autor acaso no habría escrito y habría abandonado para el lector y aun para sí mismo el trabajo de pensar.

⁶ El primer escrito sobre metafísica publicado por Macedonio Fernández es "Psicología atomística (Quasi-fantasia)", que apareció en el folletín del diario *El Tiempo* el 3 de junio de 1896, treinta y dos años antes de la publicación del tratado metafísico. Fue recogido por Adolfo de Obieta en la edición de *No toda es vigilia* ya señalada, pp. 23-32 (y también en el volumen 1 de las Obras Completas de Macedonio, *Papeles antiguos...*, pp. 39-49). Por otro lado, Adolfo de Obieta indica en una entrevista que "en escritos ya de los 18 años [...], anotaciones, en fin desde allá, puede verse una actividad de tipo filosófico." (Germán Leopoldo García, *Hablan de Macedonio Fernández*, pp. 15-16). La afirmación de "Scalabrini", pues, no carece de veracidad.

⁷ Adolfo de Obieta, "Advertencia a la edición de 1967", en Macedonio Fernández, *No toda es vigilia...*, p. 9.

Ciertamente, la experiencia reflexiva de *No toda es vigilia* resulta “común y cordial” a autor y lector. Y, aunque Macedonio Fernández ya tenga su solución al problema (aunque ya conozca la conclusión de su entramado filosófico), el lector es invitado a colaborar en el transcurso y tarea de su descubrimiento, lo cual significa adentrarse en la experiencia metafísica de constatar la plenitud del Ser. Macedonio insistiría: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* no es un tratado: el libro mismo es Metafísica.⁸

El Ensueño y la Realidad

Lo peor de los sueños es que plagian mal la vida.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Por entero en desacuerdo con la greguería de su amigo Ramón, Macedonio no distinguía el ensueño de la realidad; como señala su hijo Adolfo: “No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien una profundización. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad, que hacía tantas experiencias, o más que con los ojos abiertos durante la vigilia.”⁹

El título del libro de metafísica subraya de entrada la importancia de los temas de ensueño y realidad en la meditación de Macedonio Fernández: “No toda es vigilia la de los ojos abiertos” es una oración que afirma la existencia de un estado similar al de la vigilia en el cual se pueden tener los ojos cerrados; lo cual implica que el ensueño puede ser tan poderoso como la realidad.

El autor explica en el prólogo de la obra (“Ediciones pro fantasía y expectación”) el significado del título de la siguiente manera: “*Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia*”. (V, 229) La vigilia, de esta manera, no se define *únicamente* por el hecho de mantener los ojos abiertos; así se sugiere la existencia de un estado de ojos cerrados que tenga tanta intensidad o validez como la vigilia normal de ojos abiertos.

A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños. Pero hay de ésta [de la vigilia] también un despertar que la hace ensueño: la crítica del Yo, la Mística. (V, 229)

⁸ Jo Anne Engelbert lo indica con poco macedoniana claridad: “The value of a metaphysical text is its usefulness as a springboard, as incitement to intuit that which, by Macedonio’s definition, cannot be said in words.” (Engelbert, *op. cit.*, p. 67).

⁹ Adolfo de Obieta, entrevista con G.L. García, *op. cit.*, p. 21.

En esas tres líneas se propone como errónea la definición dada por y desde el estado de vigilia a los demás estados o "cosas de nuestra alma". Si el ensueño, al despertar, se convierte en vigilia, entonces el estado de vigilia, de igual forma, puede tener un despertar que la equipararía al ensueño: este nuevo estado se llamaría "crítica del yo o mística". Así, el autor sugiere que la misma vigilia puede tener un despertar más esclarecedor, a través de la mística, que la convierte en sueño.

"La presente publicación se inspira principalmente en el deseo de dejar argumentada una protesta contra el 'noumenismo'", asevera Macedonio en su capítulo "Crítico-mística y Pasión". El autor argentino se opone a la filosofía de Kant porque considera que el filósofo alemán usó "un poder intelectual privilegiado en negar la sustancialidad del vivir y la adecuación de la inteligencia al Ser, la Conocibilidad." (V, 241)

Esto quiere decir en español que Kant (a diferencia de Macedonio) no creía que la inteligencia podía explorar y conocer al Ser. Toda la reflexión macedoniana, al contrario, quiere conducir a la certeza de que el Ser es perfectamente conocible.

Debido a tal premisa, Macedonio valora al Ensueño como un estado pleno e inmediato, con el cual se tiene una experiencia directa del Ser. Dice: "La Sensibilidad, el Ser, es única, continua, eterna, ayóica y substancial y de conocibilidad absoluta: el Ser es porque es un Sueño, es decir, una plenitud inmediata." (p. 244) Por ello, Macedonio Fernández afirma que el Ensueño es un estado pleno de la Sensibilidad, no una sombra o copia del estado de vigilia.

De esta manera, al proclamar que el ensueño tiene la misma intensidad que la vigilia, el escritor argentino puede confirmar el hecho de que la Realidad externa no existe por sí sola: si dormidos o despiertos podemos tener percepciones de la misma brillantez y fuerza, la negación de la "autoexistencia" de la Realidad resulta natural; este punto de vista se encuentra en el siguiente párrafo del capítulo "¿Hay una Realidad?". Sus líneas son un excelente ejemplo de la retorcida y enmarañada exposición macedoniana:

No es la insistente, mas impretenciosa visita del nítido, entero y sin doblez, del irreprimible y no anunciado Ensueño --de venida no rumoreada y no obstante, sutil e irrecobrable su partida, absoluto en su cesar como fatal en su advenimiento, exento de precursiones y de rastros, absoluto, total siempre, como el Ser del cual es la más clara noción, y siempre afectante, nunca insignificante-- la que nos ha buscado preocupación, perplejidad, sino la

Realidad que pretendiendo ser algo además de lo que es y más que el Ensueño, que es entero y concluido en él cual quiere ser, se hizo problemática y necesitada de documento. (V, 247)

Macedonio Fernández quiere decir que, a final de cuentas, el verdadero problema en metafísica no es el Ensueño, que es pleno como el Ser, sino la Realidad, a la que se le ha considerado muy por encima de lo que *realmente* (¿realmente?) es. Se le ha adjudicado “substantialidad, es decir, autonomía respecto a la eventualidad de ser o no sentida, es decir, autoexistencia frente a la Sensibilidad.” (V, 247)

El autor asevera de esta forma que la realidad sólo existe en cuanto es sentida. El árbol que cae en el bosque sin ojo humano que lo registre no existe más que en nuestra imaginación, que es la misma que origina y propone el problema.

De esta manera, es posible encontrar la raíz del ataque macedoniano al *nominalismo* kantiano. El metafísico bonaerense se opone a la idea de la “trascendencia de la externalidad”, porque no cree en la posibilidad de que exista cualquier cosa por sí misma, independiente de la eventualidad de ser sentida o no. Existe únicamente lo que se siente, insiste Macedonio.

El pensador y novelista asegura estar sorprendido (en el “Prólogo metafísico” de *Museo de la novela de la Eterna*) de la facilidad con que los físicos “inventan la aparición de la conciencia del seno de las preciosas re combinaciones de lo insensible, lo inconsciente: la Materia”. Frente a esta postura materialista, opone Macedonio la visión idealista que niega tiempo, espacio, yo, materia y que afirma “como única concebibilidad, único objeto para la Inteligencia: el estado sentido, mío y actual; así nombro, defino el ser: lo autoexistente eternamente”. (M, 272)

De esta manera, el idealismo de Macedonio Fernández no acepta la *autoexistencia* del mundo, realidad o materia, esto es, de una causa externa que provoque o genere a la Sensibilidad. Macedonio explica: “El sentir y el imaginar es lo único existente: nada existe que lo cause; no existe en la vigilia, ni en el ensueño algo sentido o imaginado, sino sólo el estado de sentir o imaginar que es la plenitud del Ser, que no es sombra, representación, apariencia o efecto de nada.” (V, 258)

En el capítulo “¿Sueño o Realidad?” de *No toda es vigilia* Macedonio plantea una situación específica que le permite cuestionar la distinción convencional entre ensueño y realidad. Durante una natural visita de Hobbes a Buenos Aires... en 1928, le acontece un

muy extraño incidente que provoca en el filósofo la perplejidad para definir si se trató de un sueño o de un acontecimiento real:

No sabía si en el sofá donde reposó unos cuarenta minutos había estado continuamente despierto o había sido poseído por el sueño algún intervalo corto o largo, No sabía tampoco ahora si una escena que en este instante recordaba detalladamente, fue real o soñada. [...] Y recordaba netamente que una persona regularmente vestida, alta, sombrero de paja, penetró en su pieza, entreabrió la valija, palpó y escudriñó lo que había en ella, la cerró y retiróse prontamente y sin ruido cuando Hobbes se levantaba en persecución de él; buscábase por los corredores, escalera, ascensor, hasta la puerta de calle. No preguntó a nadie por el intruso [...]. Ningún rastro de paso vio, ni era de esperar que quedara alguno perceptible. (V, 251)

De esta manera, Macedonio se permite afirmar, gracias a la anécdota de Hobbes, que en el momento en que se duda si una percepción fue ensueño o realidad, se confirma que “por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia.” (V, 251-2) Partiendo de esta conclusión, el autor argentino observa que “basta la igual vivacidad de las imágenes y emociones del ensueño frente a las de la realidad para que nuestra vida pudiera, sin ceder en importancia y seriedad, ser toda hecha de ensueño” (V, 256).

La única distinción entre ensueño y realidad, piensa Macedonio, se encuentra en sus efectos. Desecha la idea de que el sueño se rija por la ley de asociación y la realidad por la ley de causalidad, pues, asevera: “cuando yo separo lo real y soñado del pasado, no hago sino agregar como reales todo lo que sigue cierta ordenación [...], de modo que lo que de ordenado aparece en los ensueños entrará a mi historia real, y lo desordenado, lo que nunca me explicaré de lo real, incorporárase a la zona o franja de lo soñado” (V, 300).

Así, la única frontera que se puede trazar entre el ensueño y la realidad la marcan sus efectos. Lo soñado no influye sobre lo real (aunque sueñe que me gano la lotería al despertar me encontraré igual de pobre), ni lo real impide soñar luego un suceso por completo diferente y contrario (el hecho de ser pasante no me impide tener un sueño durante el cual me vea obteniendo mi título). Macedonio propone el siguiente ejemplo: un hombre que de un día para otro quiebra en sus negocios, que agoniza en un hospital luego de un accidente

de automóvil, puede caer en un sueño totalmente diverso: que es rico, está sano y que *en realidad* sólo soñó todas las desgracias anteriores.¹⁰

La inmortalidad del Ser

Cuatro años antes de la aparición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio Fernández publicó en la revista *Proa* un breve texto filosófico con el título: "La metafísica, crítica del conocimiento; la mística, crítica del Ser".¹¹ El interés del artículo se halla en el hecho de ser una explicación, aunque apresurada y provisional, de sus ideas metafísicas.

El objetivo inicial del escrito es negar la muerte, pero sus argumentos son poco convincentes y más bien débiles. Primero, Macedonio encuentra que en el hombre se "adunan" dos aspectos: el místico y el práctico. El aspecto místico, con el fin de "enfatar el ser [...] concibe", según Macedonio, "para contrastarlo, la muerte" (V, 193). Esta errónea concepción ha dado pie a través de la historia de la humanidad a suponer la inexistencia o "muerte" en el pasado (inexistencia que termina con el nacimiento de la persona, "llegada" a una realidad preexistente) y en el porvenir (inexistencia que se reasume a la hora de morir, a través del "abandono" de un mundo que continuará existiendo).

Aparte de la causa mística, la impresión que tenemos de que la muerte exista tiene otra causa, ésta de índole estética. Macedonio señala cómo la muerte conlleva una dosis inalienable de belleza: "una obtención momentánea de la Estética a costa de la Mística. Sólo Tragedia es Beldad y sólo Muerte es Tragedia." (V, 193)¹² Por esto, como se considera que morir es trágico y que lo trágico es bello, se ha aceptado sin parpadear que la muerte existe. Piénsese, si no, en la belleza del final de *Romeo y Julieta*: sin la muerte de los amantes la tragedia shakespeariana habría quizá perdido la mitad de su encanto.

¹⁰ Un hombre que tan tenazmente se dedicó a la tarea de reivindicar el estado de ensueño como una experiencia plena de la sensibilidad frente a la aplastante objetividad del estado de vigilia parece que tenía recurrentes problemas con el insomnio. Según recuerda Adolfo de Obieta, su padre "dormía mal, durante largos años de su vida luchó contra el insomnio", aunque ésta era una circunstancia que difícilmente le preocupaba, debido a su vida desligada de horarios y compromisos. Adolfo de Obieta narra que "cuando estaba [Macedonio] en el sueño tenía un papel y un lápiz a mano y para controlar su sueño anotaba lo que creía el último minuto de vigilia, y estaba tan disciplinado en esto que en el último límite se las arreglaba para dejar la hora anotada". (G. L. García, *op. cit.*, pp. 13-14.)

¹¹ *Proa*, núm. 2 (septiembre de 1924), pp. 30-34. (Vid. David Lawrence Oberstar, *An Analysis of 'Proa' (1924-1928): Vanguard Literary Journal of Argentina*, p. 172.) El texto fue recogido por Adolfo de Obieta en su edición de *No toda es vigilia* (pp. 193-7), y de ahí provienen las citas que siguen.

Por otro lado, en vena jocosa se señala en *Adriana Buenos Aires*, la “última novela mala”, cómo la idea de la muerte se afirma en las personas por el hecho de nombrarla: “Qué gusto de comentar la muerte: tanto la comentan y conversan, que la hacen. ¿Qué privilegio creen tener las gentes de poder morirse? ¿Les parece tan fácil eso de ser ahora y un después no ser, para siempre?” (A, 134)

Sin embargo, la única negación convincente de la muerte que proporciona Macedonio Fernández surge de la aseveración principal de su metafísica, y que ya se halla presente en ese breve ensayo de 1924: la plenitud del Ser.

Toda la mística está en este acerto. [*sic*] Ser y Presente son una sola noción. [...]

El solo pensamiento místico: la identidad Ser-Presente, comporta que ser y no ser es imposible, lo mismo *en distinto tiempo* que al mismo tiempo. [...]

El ser nada contiene ocupable. Y tampoco se presta a las llamadas representaciones; todo es estado sustancial, pleno, presente. Un estado que sea representación de otro es mero verbalismo. (V, 194-196)

La afirmación de la plenitud del Ser es el fundamento para negar la “autoexistencia” de la realidad: tiempo, espacio, materia y yo son meras inexistencias, falsedades sugeridas por el “asombro de ser”. Según el autor sudamericano, durante el estado de vigilia puede surgir el “asombro de ser”, esto es, la pregunta de la realidad, del mundo: “¿Cómo fue causada la realidad? ¿Cómo empezó?” (V, 194)

Al contrario, el sueño, por su inmediatez, por su irreflexividad, es la experiencia más cercana al Ser-pleno: “El mundo, el ser, la realidad, todo, es un sueño sin soñador; un solo sueño, sólo un sueño y el sueño de uno solo, por tanto, el sueño de nadie, tanto más real cuanto más es enteramente sueño.” (V, 194)

Ya en este escrito justifica Macedonio su noción esencial del Ser-Presente, del Ser-Sueño, con su aseveración de que sólo lo sentido existe: “Sólo el ensueño, el estado, lo sentido, es, y es todo sustancia” (V, 195).

Hasta este punto se sitúa la exposición metafísica de Macedonio Fernández en el ensayo de 1924, una de sus cuatro colaboraciones para la segunda época de *Proa*. El breve escrito es de interés por contener en germen las ideas principales del tratado publicado cuatro años después. El artículo constituye ante todo una breve exposición o explicación

¹² Este aspecto se encuentra presente con mayor importancia en su obra y teoría poética, por lo que será analizado más ampliamente en el Capítulo 2.

provisional; por ello, no puede incitar la experiencia metafísica de la plenitud del Ser en el lector como lo intenta lograr Macedonio Fernández en su libro posterior, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

En el mismo año de 1928 apareció publicado en la revista *Pulso* un breve texto del escritor bonaerense titulado "El dato radical de la muerte".¹³ El propósito y, ahora sí, casi innegable logro del ensayo es negar la muerte. La premisa es una sola: tiene existencia sólo lo que es sentido. "Algo que no acontece en la sensibilidad, en el sentir [...], no acontece ni es, de modo alguno." (V, 215)

Como el morir significa no sentir más --la cesación o interrupción de la capacidad de sentir--, esto es, como la muerte es lo no-sentible, entonces no existe para la sensibilidad, no se le puede experimentar como estado: "la cesación de la sensibilidad no sería un hecho de la sensibilidad, pues como todo es sensibilidad lo que no ocurre en ella no ocurre en modo alguno. No hay posibilidad de que notemos un día que no existimos." (V, 215)

La realidad externa ("externalidad") no tiene una existencia independiente porque tal realidad externa depende de la sensibilidad, depende de la contingencia de ser sentida o no por una sensibilidad, pues sólo existe lo que se siente. El teórico y metafísico argentino no puede aceptar la muerte porque tal hecho implica la cesación del Ser, de la sensibilidad.

Macedonio afirma: "Si por un minuto yo no existiera el mundo habría cesado durante él. Sería un minuto sin mundo." (V, 216) Minutos sin mundo, sin sensibilidad no se pueden concebir ni verificar. "Un tiempo sin mundo, el no ser del Ser, es una noción imposible", argumenta Macedonio. (M, 272)

El autor argentino indica que no se puede sentir que no se existe o incluso dudar si se existe o no, porque ese sentir-que-no-se-existe, ese dudar-si-se-existe-o-no, corrobora y afirma la sensibilidad, es decir, ratifica que sí se está existiendo. Así, el Ser es eterno: "Una sensibilidad incesante no comenzada, ni siquiera interrumpida para recomenzar." (V, 216) Esta afirmación se halla como invocación en la primera página de *No toda es vigilia*:

*Más que el Día
es evidente el Ser, la plenitud,
y eternidad nemónica individual
de nuestro ser
nunca comenzado, interrumpible ni cesable.*

¹³ *Pulso*, núm. 3, septiembre-octubre de 1928, p. 1. (Vid. Nélida Salvador, "Bibliografía de Macedonio Fernández", en M. F., *Papeles antiguos...*, p. 117.) El texto figura en *No toda es vigilia*, pp. 215-6, de donde tomo las citas que siguen.

El Ser, el mundo, es la Sensibilidad, afirma Macedonio. Sólo lo que se siente existe, es, y, por esto, los estados de la Sensibilidad, del Ser, son plenos (ya como ensueño o como realidad), puesto que *sólo son*, sólo suceden en un momento presente, ahorita, en una única sensibilidad o “eternidad nemónica individual”, que es eterna porque se extiende interminablemente en la sensación inmediata del presente, a la manera del ensueño: con una intensidad que anula la impresión de pasado y de futuro.

En el capítulo “El asombro de Ser. Idealismo absoluto” de *No toda es vigilia* afirma el autor: “El Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y únicamente lo sentido actualmente.” (V, 243)

De esta manera, la plenitud, eternidad y actualidad del Ser (en suma, su inmortalidad) destruye la noción del Yo. No hay un Yo sintiente, porque Yo implica sujeto, separación de un Otro obviamente ajeno, y, como se ha concluido, sólo hay una única sensibilidad. Por esto, Macedonio define al Ser como un “almismo ayoico”: el Ser es “Ayoico, o sin yo, porque es una, única la Sensibilidad, y nada puede ocurrir, sentirse, que no sea el sentir mío, es decir, el místico sentir de nadie, desde que no hay pluralidad de la Sensibilidad.” (V, 243) El ser es ayoico porque un yo implica un tú o un ellos: al negar a éstos, la idea del yo pierde razón de ser. La sensibilidad es el ser que siente y el mundo sentido, todo junto.

La refutación del Yo parte igualmente de la idea de la negación de la “autoexistencia de la externalidad”. Como no existe un mundo con existencia anterior o posterior a la sensibilidad (pues, insisto, sólo existe lo que se siente), tampoco hay un Yo que sienta en un instante algo ajeno, preexistente a él. “Que sólo exista lo sentido es sólo la mitad del idealismo; que no exista lo sintiente, el yo, el sujeto, es la otra mitad”, afirma Macedonio, y añade: “y por esto se concibe la denegación mística ante el Mundo Dado, el Mundo, la Sensación ‘a que llegamos’, o ‘que nos sobreviene’, ‘que se nos da’ como le place, como un Dios” (V, 309).

Las premisas del Ser como Sensibilidad y de la plenitud, eternidad y “ayoicidad” del Ser y la refutación a la existencia independiente de la realidad externa u objeto sensible preexistente a la sensibilidad (materia, tiempo, espacio) y de la noción autónoma del Yo o sujeto sintiente conducen a la final afirmación metafísica macedoniana que postula que “el Ser no es dado”.

Al proponer en *No toda es vigilia* la salida al problema metafísico en el apartado “¿Solución?”, el autor retoma su idea de la todoconocibilidad del Ser. Si el Ser es la sensibilidad, es entonces perfectamente conocible, pues todo estado de la sensibilidad es pleno: “El Ser no es plenitud si no es plenamente conocible.” (V, 275) Por esto reitera: “no hay idealismo cuando no se afirma la constante substancialidad del Ser en cada uno de sus estados en cualquier sensibilidad, estrictamente en la única Sensibilidad que es el Ser mismo, y que esta constante substancialidad es por sí de pleno conocimiento.” De esta forma (concluye solemnemente): “Completo así el idealismo, y en su tesis total concluyo en que el Ser, el Mundo, No Es Dado.” (V, 275-6)

Su “tesis total” aglutina, como ya lo mencioné, todas sus negaciones previas; considera que la errónea noción del “Mundo o Ser como realidad” (esto es, con una existencia independiente ante la contingencia de ser o no sentido), el mundo “dado” a una sensibilidad “anima la insistencia en el problema de ensueño-realidad, y él se desvanece tan pronto se considere la inanidad del Yo.”

De esta manera se permite afirmar: “El mundo no es dado porque no hay el Yo al que sería dado, a quien el mundo se ofrecería y se rehusaría, que el Yo encontraría y dejaría tras breve vivir y algunas efímeras percepciones.” (V, 282) El metafísico argentino explica su tesis final de que “el Ser no es dado”, si no que está siendo, ocurriendo siempre en una sola Sensibilidad, que es el mismo Ser: “que el Ser siempre yo-ocurra, yo-sea, es el Misterio” (V, 310).

El Ser, el Mundo, “no es dado al yo (realismo), ni aun (nadie soñó esto) dado por el yo”. El Ser está “hecho todo de estados de creación, pasajeros en perdedumbre irrecobrable [*sic*] y muertes, eternos por duración homogénea” (V, 330). Macedonio Fernández ofrece un resumen posible de su solución al problema metafísico en las siguientes líneas de *No toda es vigilia* que, no por acaso, se dirigen al lector:

como te digo, lector, en este Ser o Mundo, que lo es únicamente la Sensibilidad de Perdedumbre y Permanencia, tu sentir, lector, nunca comenzado, eterno, continuo, pleno, sin causa, vario e igual (es decir, conteniendo lo vario y lo igual, tiempo y eternidad) y único, pues sólo “es” lo que se siente y sólo se siente en el mundo lo que tú sientes ahora, y de ese sentir no se puede caer, *no hay ningún reborde del Ser por donde caer a la nada* (V, 331)¹⁴

¹⁴ La cursiva es mía. Considero que *No hay ningún reborde del Ser por donde caer a la nada* pudo haber sido otro título para *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Podemos decir, sin embargo, que el segundo es un sugestivo y

Una metafísica para vencer a la muerte

...life is better life past fearing death
Than that which lives to fear.
SHAKESPEARE
Measure for Measure

Una constante negación de la muerte constituye el aspecto que resalta con mayor fuerza en las ideas filosóficas de Macedonio Fernández. Alicia Jurado repara en ello y propone que sólo un enorme temor a la muerte puede explicar tan insistente vocación de negarla: "Porque sólo de un temor muy hondo a la muerte puede provenir el afán constante de negarla a cada paso."¹⁵

¿La convicción de Macedonio Fernández de que no hay muerte es, entonces, sólo aparente? No, semejante conclusión no es del todo exacta ni justa con palabras que el mismo pensador y humorista sudamericano prodiga en distintos lugares de su obra.

Por un lado, se puede deducir que alguien que afirme la plenitud del Ser en cada uno de sus estados debe hacer a un lado el temor a la muerte para tener así la oportunidad de alcanzar una apreciación más íntegra y plena de su noción básica del Ser o mundo como "todoconocible". La cita de *Medida por medida* tomada como epígrafe para este apartado, aunque esté separada de su contexto en el largo desenlace de la comedia shakespeariana, puede servir para ilustrar la importancia de la negación macedoniana de la muerte: una vida que teme a la muerte no puede experimentar con gran intensidad y vitalidad la plenitud del Ser; una que ha vencido ese temor, sí podrá.

Por otro lado, Macedonio, en un disperso intento de opúsculo complementario a *No toda es vigilia*, escrito alrededor de 1930 y titulado, al parecer, "Yo sé la palabra en la boca del Ser"¹⁶ afirma lo siguiente: "No hago una metafísica por voluptuosidad de pensar, sino para hallar el cómo de una eternidad de figura humana que amo. Es posible que Schopenhauer o Hegel no tuvieran alguien corporal amado cuya muerte no quisieron, y cuyo cómo de no muerte no creyeran posible hallar." (V, 352) La figura amada es su esposa Elena de Obieta,

provechoso punto de partida, mientras que el primero --dictamen final-- resume la ambición de Macedonio de asegurar a su lector la inmortalidad del ser y la negación de la muerte, de una manera casi terapéutica.

¹⁵ Alicia Jurado, "Aproximación a Macedonio Fernández", p. 78.

¹⁶ Lo recoge Adolfo de Obieta en su edición de *No toda es vigilia* (pp. 351-9).

madre de sus cuatro hijos, y cuya muerte, acontecida al parecer en 1920 provocó un cambio completo en la existencia de Macedonio.¹⁷

Se puede afirmar que desde ese momento Macedonio orienta con mayor ahínco su actividad reflexiva y literaria hacia el primordial objetivo de negar la muerte. La amada muerta es la presencia (o, mejor dicho, la ausencia) más recurrente en su obra poética y novelística.

Como lo expresa María Elena Legaz, la “ocultación” (no la muerte, insiste el escritor: la gente no muere, se oculta)¹⁸ de Elena de Obieta “provoca el anudamiento de lo Real y lo Imaginario” en los posteriores escritos del autor argentino.¹⁹ En cuanto a su metafísica, en “Prólogo a mi persona de autor” de *Museo de la novela de la Eterna*, asevera Macedonio:

No creo que la Metafísica sea el placer directo de una explicación: es un trabajo que tiene el placer reflejo de una perspectiva de poder; es un poder lo que se busca; un poder directo del amor: que éste pueda ser causa inmediata [...] en el mundo mecánico, en el mundo de apariencia material, en el cual está la apariencia material: cuerpo de la amada; sólo como causa inmediata, la sola aparición en una psique de un anhelo, deseo, traería la presencia total (visual, táctil, audible, térmica) de la amada a cualquier presente del tiempo, al mismo presente del tiempo, al mismo presente en que está ese deseo. (*M*, 33)

La metafísica macedoniana, que promulga la inmortalidad de una única sensibilidad, del Ser ayoico, tiene como finalidad --¡ahora resulta!-- recuperar la figura amada, esto es: un otro Yo (que, no obstante, es sólo una imagen de la Sensibilidad, se entiende).²⁰ ¿En qué consiste esta contradicción?

La paradoja aparente se disipa si recordamos que Macedonio Fernández considera a la metafísica una experiencia de la Pasión, no del razonamiento: es una experiencia, no una explicación. “Que el Conocimiento se desconcierte, poco importa; la Pasión vive cierta”, escribe en la “Conclusión” de su tratado. (*V*, 325) Toda su reflexión filosófica (que lo llevó a negar la realidad externa y el yo) debe estar en función no de un “intelectualismo

¹⁷ Vid. “Datos para una biografía”, p. 86, y Tomás Eloy Martínez, “Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández”, p. 14, donde se supone la fecha de 1917 para la muerte de Elena de Obieta. A partir de este suceso Macedonio abandonó su hogar para llevar una vida errante y desordenada y sus hijos quedaron bajo la protección de abuelas y tías.

¹⁸ Cf.: “Pues se me dirá que hay sueños que cesan, que se toman tan rebeldes que nunca los recobramos: hay los que se ocultan, las ocultaciones de los que quizá existan pero que no veremos ni reconoceremos más.” (*M*, 24)

¹⁹ María Elena Legaz, “Macedonio Fernández hoy”, p. 35.

extenuante”, sino de un “alegato pro-pasión”. Por esto, recuperar la figura amada es un objetivo muy válido para su idealismo.

El pensador argentino juzga a la Pasión como el más evidente logro de destrucción de la noción de un Yo ligado a o localizado en un cuerpo. La Pasión, según el autor, “es una sed de traslación del yo, un recíproco afán de ser uno el otro, la alegría admirativa por el ser personal de otro.” Y completa: “Amar la persona que aparentalmente hay en otro cuerpo y conocerla más que la nuestra, es la sola Pasión.” (V, 334) *Aparentalmente*, el yo que está en el cuerpo amado es también una figuración de la sensibilidad. El yo de la persona amada existe en cuanto imagen. Todo sucede dentro de la sensibilidad, por lo cual la noción de un yo ligado a un cuerpo (el mío o el de mi amada) carece de razón.

El fenómeno de la Pasión entra en el “régimen altruístico entre iguales”, ya sea en la forma de amistad, o en la del amor, en la del “todoamor”, según expresión de Macedonio. “Pasión es vivir la vida de otro con secundaridad, casi nulidad de la propia. Es sin duda un estado emocional, pero es también metafísico en cuanto anula la ligazón a un cuerpo: y si no estamos ligados a un cuerpo no lo estamos a ninguno.” (V, 335)

De esta manera, la experiencia de la Pasión confirma el fundamento de su metafísica: anular el sentimiento de estar ligado a un cuerpo permite negar la realidad externa y afirmar la sensibilidad. Esta experiencia se obtiene a través de la Pasión, pero la metafísica de Macedonio considera otra, aunque solitaria, manera de destruir la noción del Yo ligado a un cuerpo y confirmar la inmortalidad del Ser: la aplicación en el arte.

Al discutir el problema ensueño-realidad en *No toda es vigilia*, Macedonio acude al ejemplo de la literatura para formular su aserción de la extrema intensidad del sueño. Señala que las obras de ficción son capaces de suplantar la realidad, como el sueño, aunque al leerlas sepamos que no son más que puros cuentos: “nos embebecemos en ellas un día entero; son nuestra realidad intensa de un día.” (V, 303)

Macedonio, declarado enemigo de cualquier intento de realismo en el Arte, observa: “la invención literaria nos da todos los sueños para sustituir la realidad días enteros, así como también crear y redactar una novela es un continuo soñar de muchos días.” (V, 303)

Sin embargo, esa “alucinación”, esa sensación de estar viendo o leyendo “vida”, no debe ser el objetivo supremo del arte, según las radicales ideas estéticas de Macedonio

²⁹ Macedonio afirma: “Así como no es en tu cuerpo donde está tu sentir y pensar, pues la conciencia y sensibilidad no puede estar en ninguna parte, y es, al contrario, ese cuerpo el que está en tu mente, y sólo es

Fernández. Como se explicará en el siguiente capítulo, el autor argentino promulga un arte que constate y afirme la inmortalidad del Ser, a un grado tal que los nexos entre metafísica y literatura en su obra se tornan ineludibles.

Capítulo 2

Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo:

La teoría del arte de Macedonio Fernández

El autor de *Respiración artificial* y original crítico de la novela argentina, Ricardo Piglia, escribió: “Macedonio encarna la autonomía plena de la ficción. Por eso proliferan los prólogos en el *Museo*. Está definiendo una nueva enunciación; está construyendo el marco de la ficción argentina que vendrá.”¹

En su segunda novela, *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia pone en el centro de su relato a una máquina de contar historias ideada por Macedonio Fernández con la cual se subvierten las imposturas de una realidad ausente, falseada, virtual (elaborada por las estructuras del poder), y que al mismo tiempo funciona para mantener viva la voz de la mujer de Macedonio, Elena de Obieta, la llamada Elena Bellamuerte. La acción transcurre a principios del siglo XXI y, a través de la técnica de digresiones y confusiones progresivas característica de Ricardo Piglia, se define o conforma una teoría de la literatura basada en las pesquisas teóricas de Macedonio Fernández:

Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte.²

De esta manera, se puede ver a *La ciudad ausente* como la enunciación y reflexión ficcionales de la teoría macedoniana de la novela, bautizada como Belarte novelística, dentro del *corpus* de la ficción argentina posterior. Piglia reactualiza muy originalmente una visión personal y creativa de las radicales ideas teóricas de Macedonio Fernández.

Según los textos que la explican --algunos prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* y la recopilación de “Para una teoría del arte” en el volumen *Teorías--*, lo radical de la propuesta macedoniana es su imperativo de un arte conciente, reflexivo, no realista, basado en la técnica y el procedimiento, cuya estricta finalidad es provocar un efecto concienzial en

¹ Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, p. 61.

² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 147.

el lector, como lo explica el argentino: "El Arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni el autor, sin esa técnica." (T, 241) La fijación reflexiva de Macedonio frente a la estética de la novela lo condujo a una definición tajante de las características exigidas para la novela futura, aunque la exposición discursiva de su teoría jamás la realizó cabal y ordenadamente, debido principalmente a su carácter poco asertivo de autor.³ Su teoría promulga la existencia de sólo tres géneros auténticamente artísticos: la Metáfora o Poesía, la Humorística Conceptual o Ilógica de Arte y la Prosa de Personaje o Novela. (T, 247)

Antes de pasar al estudio somero de cada una de las tres formas, me permitiré bosquejar una disertación comparativa entre la teoría del arte (llamada Belarte Conciencial) de Macedonio Fernández y los postulados teóricos del formalismo ruso, cuyas importantes pesquisas críticas fueron un poco anteriores (aunque no llegaron a ser conocidas por el autor de *Museo*) a la formulación teórica del pensamiento estético del autor argentino. El propósito de este apartado comparativo es destacar la enorme importancia y trascendencia de metafísica en las propuestas e intentos estéticos de Macedonio, en contraste con el formalismo.

El formalismo ruso y la Belarte de Macedonio

Los principales intereses críticos del formalismo ruso pueden sugerir alguna inquietante similitud con los fundamentos teóricos de la Belarte Conciencial de Macedonio Fernández. Estos puntos próximos no revelan, sin embargo, una identidad absoluta. Por encima de las curiosas semejanzas se presenta una diferencia radical en el sustrato filosófico que justifica cada una de estas formulaciones. En ambas, la técnica o procedimiento artísticos son colocados en el punto central de la discusión; sin embargo, es interesante observar que Macedonio Fernández, en contraste con los teóricos rusos, ofrece una justificación diferente, extraliteraria (de orden metafísico), para la predominante importancia del

³ Macedonio desconfiaba de las afirmaciones contundentes. En sus escritos teóricos prefiere asumir una postura vacilante y autocrítica, como una manera de invitar al lector a tomar parte en la reflexión. Por ejemplo: "Téngase, pues, presente que estamos escribiendo y estudiando; que rectificaremos sin dificultad cualquier afirmación de los primeros capítulos que al llegar a los últimos haya perdido nuestras simpatías, y también, que sabemos, en este momento, tan poco que ni aun podríamos decir si al fin sabremos algo irrefutable." (T. 17)

procedimiento en su literatura. La técnica es el aspecto medular y definitivo en las posturas de ambos; la finalidad de esta preponderancia, sin embargo, camina por avenidas distintas.

Por lo demás, es necesario apuntar, de entrada, que la corriente formalista rusa restringió la aplicación de sus principios sobre el arte al área de la crítica y los estudios literarios, mientras que, por el contrario, Macedonio Fernández explicó las ideas de la Belarte como la exigencia ineludible de todo tipo de literatura futura. Por esto se puede afirmar que el formalismo ruso es más que nada una postura de análisis crítico ante la obra literaria, y la Belarte macedoniana una teoría trascendente para la creación futura.

El más importante de los postulados teóricos del movimiento ruso de principios de siglo es el desarrollado por Víctor Shklovski en su famoso ensayo "El arte como procedimiento" --escrito esencial en el marco de la teoría formalista. Para Shklovski, el objetivo del arte se halla en la provocación (en el lector o espectador) de una percepción extrañada, singular, nueva ante el objeto visto cotidiana y automáticamente.

Shklovski afirma: "La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción."⁴ Con esto, Shklovski proporcionó un papel predominante, en la consideración crítica de la obra literaria, al procedimiento o técnica cuyo objetivo esencial es crear en el lector un efecto llanamente explicado como "una percepción particular del objeto",⁵ un efecto de desfamiliarización o extrañamiento: la visión nueva o insólita de lo ya conocido. Shklovski ejemplifica su premisa con fragmentos de textos narrativos de Tolstói y de otros autores rusos en los cuales el artificio literario no resulta tan evidente porque no es explícito.

Como ya había adelantado, tanto la Belarte como el formalismo están de acuerdo en conceder al procedimiento o técnica el rol más importante en la obra literaria. Sin embargo, la identidad entre ambas formulaciones se rompe al comprobar que la Belarte macedoniana ofrece una justificación distinta, extraliteraria, a la preeminente trascendencia de la técnica o procedimiento. Macedonio Fernández propone la Belarte como el Arte que por medio de técnicas indirectas logra suscitar estados psicológicos que no se encuentran en la realidad: "Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de

⁴ Víctor Shklovski, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento.” (T, 236)

Según Macedonio Fernández, “un arte es tanto más Belarte: [...] cuanto más técnico e indirecto; debe ser *versión*, mejor dicho *procedimiento*, nunca enunciación ni comunicación.” (T, 237) Macedonio afirma que toda copia realista es inexacta o fallida, debido a que la vida posee ya por sí sola una variada riqueza de asuntos que el Arte –cualquier arte– jamás lograría igualar.⁶

La Belarte como técnica sería, pues, el pilar básico de la teoría macedoniana, cuya justificación, la suscitación de estados, tiene por su parte un objetivo en estrecha deuda con la metafísica del autor: dotar al lector de una sensación de inexistencia o evanescencia, la misma de un personaje ficticio, con la cual se le demostrará su inmortalidad.

En una carta a Germán Arciniegas (25-IV-1940), Macedonio escribe: “El lector ‘personaje’, el lector leído, es una conmoción concienical única; ninguna de las llamadas belartes puede dar el no-ser en vida al viviente y ninguna conmoción sino ésta es artística, y ningún otro medio, instrumento, hay para la Conciencia sino éste, creado por la Conciencia misma --no por la Vida ni por la Naturaleza--.” (E, 13) El procedimiento artístico resulta muy importante para Macedonio porque a través de él se puede provocar, obtener este efecto “conciencial” en el lector.

De esta manera, recapitulando, podemos observar los diferentes efectos que el artificio literario puede lograr, según cada punto de vista. Para Shklovski en su ensayo, la técnica produce un efecto estético de singularización o desfamiliarización de los objetos, una visión nueva y extrañada de la realidad. Para Macedonio, el procedimiento debe suscitar una conmoción profunda en la conciencia del lector; este efecto “conciencial” consiste en provocar un estado de sensación de inexistencia o de no-ser en el receptor: el procedimiento debe hacerlo sentir evanescente, como si de repente no existiera. Por esto, se puede afirmar que aunque la técnica es la característica capital y obligatoria en las posturas de ambos, el propósito de esta preponderancia es, no obstante, muy distinta.

A partir de este punto las coincidencias entre el formalismo ruso y la Belarte del escritor sudamericano resultan bastante perceptibles, aunque no del todo profundas. Eso sí, continúa siendo fundamental la importancia exclusiva del procedimiento, que condujo a la

crítica formalista al empeño preciso de analizar la obra literaria esencialmente desde su valor como tal, por encima de los aspectos sociales, históricos o psicológicos e incluso metafísicos.

Boris Eichenbaum, en el ensayo que recapitula la historia del movimiento, “La teoría del ‘método formal’”, asevera que su característica como grupo fue “el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal.”⁷ Así, los formalistas buscaron enfocarse en las propiedades estrictamente literarias de los textos. Ellos hicieron una impetuosa defensa de la autonomía de los estudios literarios frente a las incursiones de la sociología, la historia o la psicología en el análisis y la validación de una obra literaria.

Macedonio Fernández, por su lado, también hizo un esfuerzo radical por separar lo propiamente literario de las referencias a la realidad externa. Macedonio definió a la Belarte como un arte conciente, puro, inauténtico y no realista. Desde su punto de vista, “El estado de emoción artística no debe tener: 1) ninguna instructividad o información; 2) ninguna sensorialidad; 3) ninguna otra finalidad que sí mismo.” (T, 237) A partir de estas palabras, se puede concluir que, según Macedonio, el arte no debe ser didáctico, no debe apelar a los sentidos, ni debe supeditarse a otro objetivo que el de la expresión artística.

Por esto, Flora H. Schiminovich asegura que “Macedonio Fernández coincide con las formulaciones teóricas de los formalistas rusos, pues le concede suma importancia al hecho literario en sí e intenta establecer una nueva percepción estética que se centra en la escritura.”⁸

Ahora, esta semejanza (y la conclusión posible de acercar ambas posturas a la de “el arte por el arte”) es inexacta. Primero, en las palabras citadas de Eichenbaum no pueden irse inadvertidas éstas: “el deseo de crear una ciencia autónoma”. El objetivo de la crítica formalista no consistía en caracterizarse como una “teoría estética”, ni como “una

⁶ Esta consideración de “la riqueza de tramas y asuntos cotidianos”, de “la todo-posibilidad” de la vida (T, 236) tiene una estrecha relación con el idealismo absoluto que postula la plenitud del Ser, como se señaló en el Capítulo 1.

⁷ Boris Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’”, en T. Todorov, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, p. 79. Janet E. Dudley se opone a la mera enunciación de esta coincidencia, pues afirma: “Mientras que los formalistas se ocupan del estudio de la función referencial del lenguaje y de la ‘palabra en sí’, a Macedonio le interesa la función conciential del arte. Dicho de otra manera, Macedonio pretende explorar el efecto que la Belarte puede producir en el lector.”

'metodología' que representa un sistema científico definido",⁹ sino que su postura se guiaba por la exigencia de una perspectiva objetiva y científica ante la obra literaria.

Al revelarse como una propuesta objetiva de análisis, el formalismo ruso se centró más que nada en los valores intrínsecos de la obra literaria. La separación entre las cualidades autónomas del arte y sus aspectos referenciales es una de las más elementales lecciones seguidas en los estudios formalistas. Yuri Tinianov consideraba: "En el momento en que la vida entra en la literatura, se vuelve literatura y debe ser apreciada como tal."¹⁰ Debido a esto, los formalistas no se preocuparon por encontrar una justificación externa o una esencia propia de la literatura. Como afirma Víctor Erlich en su importante libro sobre el tema: "los formalistas rusos no se interesaron ante todo por la esencia o el objetivo del arte." Erlich explica: "Campeones declarados del 'neopositivismo', intentaban deshacerse de toda 'preconcepción filosófica'; en lo referente a la naturaleza de la creación artística, poco les importaban las especulaciones sobre la Belleza y el Absoluto. La estética formalista era descriptiva más que metafísica."¹¹

La Belarte, por el contrario, se ubica a muy remotas distancias de esta posición. Es bastante claro que la teoría del arte de Macedonio Fernández se explica paralelamente a la metafísica, o en función de ella. De esta forma, el dictado de no tener "ninguna otra finalidad que sí mismo" no opone la Belarte al objetivo de la "conmoción concienical", por el hecho de que sólo a través de un arte puro, técnico, independiente de cualquier motivación externa, se alcanza el objetivo de crear un efecto metafísico en la conciencia del lector. Dicho de otra manera, si el arte se propone ser en extremo exigente consigo mismo y busca expresarse solamente como arte, se encontrará logrando una conmoción concienical, metafísica, en el lector: al alejarse de cualquier móvil referencial, externo o conciente, el arte macedoniano se acerca a la expresión de una verdad filosófica. En "Prólogo a mi persona de autor" de *Museo de la novela de la Eterna* Macedonio afirma: "Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo." (*M*, 32) El nexo entre metafísica y Belarte se concibe, pues, como indisoluble y básico: la técnica artística pura expresa artísticamente la idea metafísica de que no existe la muerte, al producir un efecto en la conciencia del lector.

(Janet E. Dudley, *El proyecto de Macedonio Fernández para una "primera novela buena"*, p. 21.) La discrepancia que yo señalo entre formalismo ruso y Belarte se halla en su sustento filosófico, como adelante se explica.

⁹ Boris Eichenbaum, *ibid.*

¹⁰ J. Tinianov, "La noción de construcción", en T. Todorov, *op. cit.*, p. 85, n.1.

A partir de este punto, una vez reseñadas las semejanzas y diferencias de fondo entre formalismo y Belarte, pueden encontrarse algunos aspectos secundarios en los cuales estas dos posiciones teóricas coinciden de manera curiosa. Por ejemplo, al señalar a la técnica artística como el rasgo más importante del texto literario, ambas posturas consideraron que los aspectos referenciales, no formales, sólo debían ser un pretexto para poner a trabajar el artificio.

Victor Erlich indica que, “en su devoción unilateral por el ‘recurso’, los formalistas tuvieron a la ‘motivación’ en poca estima. La tildaban de fenómeno secundario, un mal necesario --al parecer una concesión al lector, sin la cual no puede apreciar enteramente el juego sumamente importante con el medio”.¹² Debido a tan exclusiva validez del procedimiento, Erlich observa que los formalistas “sistemáticamente se ocupaban de aquellas obras literarias cuyo único contenido era la forma.”¹³

Esta parcialidad es muy evidente en el ensayo de Víctor Shklovski “La parodia de la novela: *Tristram Shandy*”, en el que el crítico ruso asume a la obra mayor de Laurence Sterne como el más preciso ejemplo de la predominancia de la técnica sobre el asunto (o, en sus palabras, de la forma sobre el contenido) y, por esto, como... ¡la novela más típica de la literatura universal! Citaré a continuación el primer párrafo de su estudio:

In questo saggio non ho intenzione di analizzare il romanzo di Sterne; intendo invece utilizzarlo unicamente per illustrare le leggi generali della trama. Sterne è stato un estremo rivoluzionario della forma. Tipica in lui è la messa a nudo dell'artificio. Egli si limita a dare una forma artistica in sé, senza motivazioni. La differenza tra *Tristram Shandy* e un romanzo convenzionale è identica a quella che corre tra un poema tradizionale con la sua strumentazione fonica, e una poesia futurista scritta in linguaggio transmentale. Finora su Sterne sono state scritte solo banalità.¹⁴

La tesis básica de Shklovski es que *Tristram Shandy* es “il romanzo-tipo della letteratura mondiale”,¹⁵ debido a que el objetivo de Sterne es escribir una obra exenta de “motivaciones” y, de esta manera, hacer de la “puesta al desnudo” de la forma el contenido de la novela: “Egli attira costantemente l'attenzione del lettore sulla composizione dell'opera; anzi proprio questa evidenziazione della forma attraverso la sua distruzione costituisce il

¹¹ Victor Erlich, *El formalismo ruso*, p. 245.

¹² *Ibid.*, p. 279.

¹³ *Ibid.*, p. 276.

¹⁴ Victor Shklovski [Viktor Sklovskij], “La parodia del romanzo: *Tristram Shandy*”, p. 170.

contenido del romanzo”.¹⁶ Shklovski afirma que *Tristram Shandy* se halla exenta de “motivaciones” debido a su naturaleza metaliteraria. Al reflejarse en su proceso de escritura, la novela de Sterne coloca en segundo término las cuestiones externas o realistas, negándose así a tener una justificación extraliteraria.

Sin duda esta observación remite a la obra principal de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Para el escritor argentino, las cuestiones externas o realistas no tienen importancia para el arte. Por ejemplo, éstos que él llama *asuntos* “son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para operar la técnica.” (T, 236) Por esto indica que “un arte es tanto más Belarte: [...] cuanto menos volumen de ‘asunto’, menos gruesa motivación” tenga. (T, 237) “Asunto” y “motivación” no son intercambiables, por supuesto. Para Macedonio, el “asunto” consiste en la historia o el argumento tomados de la realidad; la “motivación” es la justificación ideológica que supedita la literatura a la presentación de problemáticas verosímiles o realistas. De esta forma, el Horror al Asunto que caracteriza a la Belarte lleva a Macedonio a afirmar:

Debe aspirarse a una estética de mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la Música [...], y aun poniendo a prueba el genio artístico y la autosuficiencia de la Artística o Belarte con la preferencia por afrontar artísticamente el asunto incoloro y aun antipático. [...] Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo, es decir artista que trabaja o asunto hallado y encomendado por otro, y aún el artista no debe aceptar sino asuntos insípidos o antipáticos, pues a más asunto, a más gruesa motivación, menos Arte. El Arte de Encargo sería un ejemplo y mostraría el ridículo de la valoración y jerarquía de los asuntos. (T, 239)

Para Macedonio no existen “asuntos” más “artísticos” que otros. El artista puede aceptar desarrollar el asunto más insípido o antipático y lograr una obra bella, porque la concreción perfecta de un texto no depende de la “belleza” inherente a su “asunto”, sino de la capacidad del escritor para tratar artísticamente el tema. Macedonio se inclina por “asuntos insípidos o antipáticos” porque éstos tienen menos interés *per se* para el lector. El artista debe lograr atraer la atención del lector no por el tema, sino por la técnica literaria que le otorgue una validez intrínseca a su obra. Por ello, Macedonio desconfía en extremo del realismo literario. En un prólogo de *Museo de la novela de la Eterna*, indica: “La tentativa

¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada.” (M, 36)

La Belarte, “que es por esencia lo sin realidad, lo limpiamente inauténtico” (T, 241), se vería perfectamente culminada cuando el autor conciba la específica finalidad de propiciar en el lector una emoción artística pura, libre de compromisos didácticos y espurios de retratar la realidad. De ahí surgen el rechazo del asunto extraído directamente de lo real y la preponderancia del procedimiento artístico exento de motivación realista.

De esta forma, se puede afirmar que las coincidencias de la Belarte con los juicios de Shklovski sobre la novela de Laurence Sterne son muy claros, aunque también lo son los contrastes encontrados a partir del sustrato filosófico diferente de ambas posiciones. Shklovski aplaude en *Tristram Shandy* la conciencia de la forma y considera que la única intención de Sterne es hacer que “il contenuto del suo romanzo consista nello sviluppo della forma.”¹⁷

Sin duda, el teórico ruso no se equivoca al señalar que Sterne se muestra conciente de una manera absoluta respecto a sus juegos con la técnica narrativa. En el volumen IV de su novela, el narrador de Sterne señala: “for in good truth, when a man is telling a story in the strange way I do mine, is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader’s fancy.”¹⁸

Sin embargo, el teórico formalista parece haber errado en su afirmación de que la obra del autor británico es un empeño formal desprovisto de motivación. El narrador de Sterne observa jocosamente que se ha afirmado que su libro

is wrote [*sic*] against predestination, or free-will, or taxes- if ‘tis wrote against any thing, -‘tis wrote, an’ please your worships, against the spleen, in order, by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussions of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the gall and other *bitter juices* from the gall-bladder, liver, and sweet bread of his majesty’s subjects, with all the inimicitious passions which belong to them, down into their duodenum.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 182.

¹⁸ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman*, p. 444.

¹⁹ *Ibid.*, p. 299.

En el párrafo anterior se manifiesta que la única justificación de *Tristram Shandy* es lúdica: ha sido escrita para hacer reír a los súbditos de Su Majestad. Esto, por supuesto, no significa carecer de motivación. De hecho, se puede deducir que el propósito lúdico no cierra la puerta a inferir del retozo formal de *Tristram Shandy* un cometido crítico trascendente que vaya más allá del juego metaliterario de reflejar el proceso de escritura y desnudar la técnica.

Christopher Ricks apunta sobre Sterne lo que denomina “the central paradox about his novel: that it hugely widened the potentialities of the novel-form and yet that, unlike most novels, it is concerned explicitly with reminding us that there are things which you cannot expect a novel to do.”²⁰ Recuérdese que la novela era una género relativamente nuevo en el siglo XVIII inglés y que tuvo un gran desarrollo en esa época debido al pensamiento racionalista de la Ilustración. Por esto, la novela (del corte realista de Defoe o Fielding) expresaba el optimismo de conocer y retratar la realidad. La actitud lúdica de la técnica expuesta en *Tristram Shandy* es vista por Ricks, entonces, como la puesta en evidencia de las limitaciones del nuevo género y del racionalismo filosófico que le da origen.

De una manera similar, la teoría de la novela macedoniana (y la Belarte en todas sus otras formas) destruye radicalmente los presupuestos del realismo literario porque considera a éste un producto de la postura filosófica racionalista que es por completo contraria a su idealismo absoluto. Jo Anne Engelbert asegura que “the assault upon the traditional novel is also an assault upon the ‘world’ that gave rise to it.”²¹

Alejandra Minelli comparte el dictamen, pues indica que “la estética de Macedonio entra desde sus fundamentos en oposición con la estética realista por cuanto ésta arranca de una perspectiva positivista, científicista, que sostiene la posibilidad de conocimiento de una realidad exterior observable, estudiable y por lo tanto aprehensible.”²²

Ante esta circunstancia, me parece que, precisamente en el punto en que Víctor Shklovski clausura una lectura posible de *Tristram Shandy* (al considerar que el aspecto predominante de esta novela es una “forma artística in sé, senza motivazioni”), es donde se halla una cercanía muy valiosa entre Sterne y Macedonio: ambos tienen como motivación la expresión artística de posturas filosóficas críticas frente al racionalismo —este análisis rebasa, sin embargo, los propósitos y las capacidades de un estudio de semejantes características.

²⁰ Christopher Ricks, “Introduction” to Sterne, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 101.

²² Alejandra Minelli, “En torno a la narrativa de Macedonio Fernández”, pp. 76-77.

A pesar de las importantes divergencias de fondo que se han encontrado entre el formalismo ruso y la Belarte de Macedonio Fernández, es posible señalar, como lo hace Flora H. Schiminovich, que sus coincidencias en cuestiones de técnica, aunque más bien someras y exteriores, “ponen de manifiesto una actitud que sobrepasa la mera semejanza [...] para reflejar el interés general compartido por la vanguardia: el deseo de liberar la obra de arte de todo realismo ingenuo.”²³

De esta manera, las ideas de Macedonio Fernández quedarían colocadas dentro del marco revolucionario de las vanguardias. El siguiente comentario de Lidia Díaz apunta con justeza el temperamento precursor del argentino: “Macedonio Fernández no encaja automáticamente en la vanguardia porque por obra y carácter de su figura no puede encajar en nada, pero su postura antiolemne, irónica, desenfadada [...] hacen de él un pionero, [...] con la eclosión de los grupos vanguardistas sus propuestas estéticas absolutamente renovadoras encuentran cauce.”²⁴

Entonces, así como por su parte el teórico, humorista, metafísico y poeta argentino fue el precursor y maestro intelectual de la joven vanguardia ultraísta bonaerense de los años veinte, por su lado el formalismo ruso tiene nexos profundos innegables con el movimiento futurista contemporáneo de su país, al grado de que estos críticos llenaron el papel de teóricos y estudiosos de los descubrimientos técnicos de los revolucionarios poetas de ese momento.²⁵ La relación de Macedonio y los formalistas con la vanguardia es sin duda fundamental; pero, además, de la misma forma como los formalistas rusos exploraron y abrieron importantes cotos de análisis literario, influyendo en posteriores pesquisas teóricas, Macedonio, por su parte, reveló a las siguientes generaciones de novelistas rioplatenses hallazgos técnicos de primer orden.

Debido a esta circunstancia, se puede afirmar que la contribución teórica de Macedonio Fernández trasciende los límites temporales del periodo vanguardista. Por un lado, se debe recordar que al lado de su teoría Macedonio escribió textos en los cuales su intento primordial es ilustrar su tajante formulación estética: su humorismo conceptual, su poesía y sus novelas son empeños evidentes de concretar la “práctica de una teoría que no

²³ Flora H. Schiminovich, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ Lidia Díaz, “La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina”, p. 503.

²⁵ *Cfr.* Victor Erlich, *op. cit.*, p. 68.

preexiste sino que se constituye junto con la práctica”, según adecuada expresión de Noé Jitrik.²⁶

La importancia de la Belarte de Macedonio Fernández se halla en su carácter radical y en su actualidad. Al atacar de raíz la tradición artística anterior (realismo en prosa y modernismo en poesía), el argentino asumió una actitud del todo o nada. Queriendo liberar a la literatura de las ataduras con la realidad, buscaba la expresión de un arte puro que permitiera expresar una verdad filosófica trascendente. Como sugiere Alicia Borinsky:

La desmesura de sus opiniones se debe, sobre todo, a la enormidad del objetivo que se proponía: crear una literatura sobre la base de la palabra pura para liberar al lector del temor a la muerte. Tenía la violencia de un experimentador que deja de lado lo que no tiene valor directo para su propia búsqueda.²⁷

En cuanto a la actualidad de sus ideas, se puede aseverar que el aspecto más importante de su obra, el cuestionamiento permanente del texto que se vuelve sobre su propia escritura, se halla presente en la novelística posterior a Macedonio de una manera innegable: la obstinada conflictividad de los narradores argentinos de la segunda mitad del siglo con el género de la novela, y el propio ejemplo de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, constituyen la prueba más convincente.

“La risa en duda”: la Humorística Conceptual

...al humorista incumbe no sólo poner las
almas en risa sino ponerlas en esperanza; en
ambas posturas se trata de la alegría.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada

El lector ya ha advertido que Macedonio Fernández hace un empleo pródigo de las mayúsculas. En una carta a Silvina Ocampo él mismo bromeaba: “(Uso todas las mayúsculas que puedo porque se anuncia una huelga de éstas; pero pido disculpas: se hacen leer.)” (E, 108) Raimundo Lida sugiere que este aspecto puede entrar “en el repertorio de sus recursos poético-novelescos”,²⁸ mientras que A. M. Camblong señala que este uso de las mayúsculas

²⁶ Noé Jitrik, “La ‘novela futura’ de Macedonio Fernández”, p. 481.

²⁷ Alicia Borinsky, *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación.*, p. 36.

²⁸ *Apud.* Ana María Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, p. 473, n. 3.

sirve “para indicar claves del discurso, especialmente en lo referente a la Estética y a la Metafísica”.²⁹ Es claro que con las mayúsculas el autor argentino intentaba patentar la novedad un tanto brusca de sus afirmaciones, la originalidad extravagante de sus propuestas --aunque, sin duda, este aspecto también tiene que ver con una costumbre tipográfica de su época.

De esta manera, al promulgar que sólo hay tres formas aceptadas dentro de la Belarte concienzial Macedonio utiliza las mayúsculas: la Humorística Conceptual o Ilógica de Arte, la Metáfora o Poesía y la Prosa de Personaje o Novela. (T, 247) En este breve apartado reseñaré las características de la primera de ellas: la Humorística.

En su texto “Para una teoría de la Humorística” (T, 259-308), el escritor sudamericano propone su propia teoría de la Humorística, luego de analizar y refutar las ideas de autores como Freud, Lipps y Bergson sobre el mismo tema. Su conclusión indica que la causa del efecto cómico se halla en una referencia a la felicidad.

El metafísico argentino afirma que “la comicidad es el placer inesperado de una percepción de aferramiento a la felicidad excesiva, o sea que la gran fuente de placer de lo cómico es la hedonística.” (T, 307) La experiencia placentera que origina el efecto cómico puede ser de dos tipos: realista o conceptual. La única artísticamente válida para Macedonio Fernández es la humorística conceptual. Como apunta Alicia Borinsky, la diferencia entre las dos clases de humorismo se halla en el efecto:

En el chiste realista, el suceso *ocurre* en la realidad, entre el oyente y el dicente sin afectar duraderamente a ninguno de los dos. En cambio, el chiste conceptual le ocurre al oyente. No hay tres elementos sino dos: el oyente y el dicente. Se suscita un juego y el oyente resulta ser, por decirlo así, el actor del chiste.³⁰

El suceso narrado en el chiste realista provoca la risa en el oyente, porque los actos de los personajes crean un ambiente expectante al final chasqueado gracias a una ocurrencia inesperada (ingeniosa o ingenua) del protagonista del chiste, quien normalmente se guía por un “impulso hedonístico, no el malvado pero sí el enteramente egoístico sin maldad que se equivoca por prudencia excesiva o ilusión imposible”, escribe Macedonio Fernández. (T, 308) Por esto, el efecto del chiste realista es una carcajada efímera.

²⁹ *Apud.* Macedonio Fernández, *Museo...*, p. 85, nota b.

³⁰ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 25.

Pero la importancia del chiste conceptual es que --a diferencia del realista-- provoca un efecto concienical en el lector/oyente. Este efecto es “la vivencia de un imposible mental”, “la creencia súbita en un absurdo” (T, 307, 308). Macedonio Fernández asegura que el chiste conceptual debe componerse básicamente de: “1) un absurdo absoluto creído, 2) sin elemento de daño o depresión, 3) precedido de una promesa implícita de comunicar algo importante y racional, y 4) placer resultante, sin risa pero con alegría, proveniente de la liberación de la lógica, y placer con risa derivada del hecho de haber sido burlado ingeniosamente por el autor.” (T, 304)

El escritor sudamericano postula que el objetivo del chiste conceptual es “ser por un momento el absurdo creído, la nada intelectualista.” (PR, 93) El efecto concienical alcanzado de esta manera es que “el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad.” (T, 302) De tal forma, el chiste macedoniano que de manera cabal ejemplifica la teoría propuesta es el siguiente: “Fueron tantos los que faltaron que si falta uno mas no cabe.” (T, 297-300)

Macedonio Fernández explica que este chiste presenta dos motivos para reír: “la de reírse de sí mismo por haber creído un absurdo y al mismo tiempo la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él, actitud en el autor que aporta dos intuiciones de signo placentero: el hecho de jugar y el hecho de poseer la destreza de provocar un caos mental momentáneo en otro.” (T, 298)

El absurdo se hace creíble cuando se suscita en el lector un “contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente.” (T, 304) Racionalmente la suma de faltantes es imposible. Sin embargo, diría Macedonio, si la suma de asistentes *es*, ¿por qué la suma de inasistentes *no es*? El autor se aprovecha de una noción positiva de la realidad, pero la torna irrealizable y absurda al incluir un elemento negativo que invierte y vacía el resultado.

La justificación que ofrece Macedonio Fernández para el resbalón concienical ocasionado en el lector/oyente por este tipo de chistes es la siguiente: creer por un momento en un absurdo nos “liberta definitivamente de la fe en la lógica, como que se libró William James, y yo, gracias a él, quizá, de esa lógica que nos dice todos los días: ‘puesto que todos mueren, tú has de morir’, o ‘no hay efecto sin causa.’” (T, 303)

De esta manera, su teoría de la humorística remite al empeño macedoniano por excelencia: la negación de la muerte. Si únicamente el arte puro, no sensorial y no realista es

capaz de conmover la conciencia del lector para demostrarle su inmortalidad, una de las formas apropiadas para ese intento es el humorismo conceptual, el cual Macedonio Fernández cultivó con persistencia y originalidad.

En *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* Macedonio tiene reunidos sus breves textos humorísticos.³¹ La segunda parte del título (que a final de cuentas resulta ser el título de la segunda parte del libro) muestra el juego verbal humorístico manejado por el autor: si la Nada puede continuar, es que empezó antes; ¿es eso posible, si la Nada *no es nada*?

Macedonio advierte que “el inverificable lector de *Papeles de Recienvenido* quizá no se decidió a creer hasta hoy que ese libro era el principio de la Nada. Para que no vacile más me pareció un deber caracterizar mi nuevo trabajo como de continuación de ella. Ya no esperará más el lector para exclamar: ‘¡Bien me lo parecía, aquello era el Comienzo de la Nada!’” (PR, 81)

Mas ya en tono inobjetable y serio Macedonio explica que “si se insiste, ha de reconocerse que si el ser es, también el no-ser es, y si el ser es de infinita variedad también debe ser de infinita variedad la nada. Un mérito que tendrá quizá este libro es la ejemplificación de la variedad de la Nada.” (PR, 93)

En la misma segunda parte es introducido El Bobo de Buenos Aires, personaje que, como Recienvenido, contribuye a ejemplificar de una manera burlona las ideas de Macedonio sobre el chiste. El Bobo dirige una carta al director de un diario y propone crear una sección de chistes conceptuales: “Considerando los chistes dudosos (¿Es chiste o no es chiste?) como un género superior, de más calidad que el chiste cierto y por ello más escaso de ejemplares [...], propongo crear la Sección de esta especie, de la risa en duda.” (PR, 114)

El rasgo peculiar del “no-en-seguida chiste”, dice El Bobo de Buenos Aires, se revela en el hecho de que “se le sigue una pausa de la humana duda”; al provocar el absurdo conceptual en la mente del lector no se suelta una carcajada (como en el caso del chiste realista), sino que se suscita un estado mental vacío que impide la risa abierta y estruendosa.

Entre los ejemplos de chistes conceptuales que El Bobo propone se halla el ya citado de “Fueron tantos los que faltaron... etc.”, pero también figuran otros bastante representativos y curiosos que a continuación transcribo:

³¹ La primera edición es de 1929 (*Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata), pero en 1944 el “greguista” español Ramón Gómez de la Sema, admirado amigo de Macedonio, prologó para Losada la reedición aumentada: *Papeles de Recienvenido, Continuación de la Nada*. La edición que utilizo es la del volumen VIII de sus Obras Completas en Corregidor (vid. Bibliografía)

--Era tan feo, que aún los hombres más feos que él no lo eran tanto.
--Era tan obstinado y de mal gusto que hasta un instante antes de morir, vivía.
--Al ladrón, bajo la cama: ¡Pero hombre! ¡Se ha puesto usted la cama del revés! [...]
--Engordó tanto que parecía querer ser otro más. (PR, 114)

La respuesta del lector/oyente no es una carcajada inmediata; el efecto del chiste es lento, mas cuando queda clara la absurda propuesta de lo dicho, el lector se halla víctima de una trampa mental que ha de demostrarle la falibilidad de lo racional.

También con el personaje Recienvenido pone Macedonio en juego su habilidad para crear y hacer creer absurdos. La primera parte del libro recoge el texto "El 'capítulo siguiente' de la autobiografía de Recienvenido".³² Este título presenta una paradoja escondida muy del gusto de Macedonio: Todo capítulo "siguiente" debe contar con un capítulo anterior que será el que en el momento presente se esté leyendo; es imposible leer un capítulo "siguiente", porque en el momento de leerlo, el verdadero capítulo "siguiente"... es el que sigue. Así, lo más probable es que no haya tal autobiografía del tal Recienvenido. El título anuncia el contenido de un texto imposible, ya que forzosamente debe postergarse para el "capítulo siguiente".

Este razonamiento empieza a revelar su validez, al comprobarse que dos terceras partes del "capítulo siguiente" en realidad son palabras de presentación y explicación por parte del "editor" de *Proa* (nota "editorial" que tiene una función similar, autoparódica y dilatoria, a la de los prólogos de *Museo*). El "editor" afirma que el "autor", Recienvenido, "era tan desconocido a los diecisiete años que es imaginable cuánto habrá progresado después, tanto más cuanto la precocidad fue la primera cualidad que adquirió; a los nueve años era ya casi un niño y a los once años ya tenía un hermano que entendía a Bergson." (PR, 22)

El mecanismo humorístico se rige, de nuevo, por la progresión de una noción negativa (el desconocimiento aumenta con el tiempo, como el saber) y en la expectativa frustrada (una forma traviesa de la precocidad: la que se revela en uno... por los logros de los demás). Luego, el "editor" extrema el chiste: "Si se llega a saber que algo más puede ignorarse de él, nos apresuraremos --hágase a un lado, lector, que podemos atropellarlo-- a

³² Publicado originalmente en la revista *Proa* (núm. 4, nov. 1924, pp. 15-21. *Vid.* Oberstar, *op. cit.*, p. 172).

comunicarlo; no consentiremos que se nos supere en la ignorancia que nos hemos labrado pacientemente a su respecto ni en la prontitud en difundirla.” (PR, 24) El efecto humorístico absurdo surge a través del mismo juego por medio de la noción de sumar términos negativos que den como resultado uno positivo. La broma que plantea es: si el saber aumenta, ¿por qué no la ignorancia?

De esta manera, el “editor” presenta al “autor” del texto “siguiente”; sin embargo, para ser realmente un “capítulo siguiente”, no debe haber tal capítulo. Por ello, el lector se encuentra en realidad con una respuesta de Recienvenido a la presentación que le precede, diciendo: “Surjo únicamente para que no se me confunda con cierto Editor. Soy sólo el autor de un manuscrito encontrado.”, (PR, 25) y añade varias bromas similares a las del “editor”.

En este libro, el humorismo conceptual de Macedonio Fernández se encuentra presente de manera ejemplar y abundante. La finalidad de su peculiar teoría de la humorística, como se ha esbozado previamente, es la de provocar en el lector un instante de creencia en un absurdo, de liberación de una excesiva ley racional que promulga la mortalidad.

Al suscitar en la mente del lector un momento de vacío, de creencia en la nada, en el no-ser, se afirma la inmortalidad del Ser, pues mientras se experimenta el no-ser, mientras se siente la no-existencia, se está siendo. Por lo tanto: un chiste absurdo confirma el Ser.

“Interjección conceptiva”: la Poesía o Metáfora

A pesar de incluir a la poesía, junto con la humorística conceptual y la novela, en el tríptico de las artes posibles, Macedonio Fernández mostró una evidente postura de sospecha ante el género poético. Es preciso señalar que su producción poética es bastante escueta. Elizabeth Ruth McVicker, en su tesis de 1987, presenta un catálogo de veintidós poemas, escritos entre 1894 y 1942, pero la edición de Carmen de Mora, presumiblemente completa, presenta veinticinco.³³

³³ *Ibid.* Elizabeth Ruth McVicker, *The Poetry and Poetic Theory of Macedonio Fernández*, p. 11, y Macedonio Fernández, *Poesías completas*. La edición mexicana de Editorial Guaranía, prologada por Natalicio González (*Poemas*, 1953), contiene diecisiete textos, incluyendo “Tantalia”, en el cual el límite genérico poesía/prosa se torna indiscernible.

No obstante su parquedad, la obra poética de Macedonio Fernández revela tendencias y características similares a las encontradas en la novela o la humorística. La estudiosa McVicker las enumera: “simultaneous practice and theory, inherent contradictions and negations within the text, a call for a responsible and participating reader, and the need to usurp realism and rationality in order to attain new aesthetic values and experiences.”³⁴

Sumariamente deseo hacer asomar en este apartado algunos de estos aspectos de la teoría poética de Macedonio Fernández.

Debido a su requerimiento de un arte puro (no sensorial, no auténtico, no realista, etcétera), Macedonio Fernández rechazaba de la tradición poética vigente (léase modernismo) la sensualidad (el verso y la rima) y lo referencial (lo autobiográfico y sentimental). Únicamente aceptaba la metáfora, al grado de que, por cierto, la identificaba con la poesía. Su teoría poética está expresada casi de manera íntegra en el primer —y larguísimo— párrafo de “Poema de Trabajos de Estudio de las Estéticas de la Siesta”. Transcribo:

Belarte Conciencial (del ser de la conciencia, no de episodios de ella). Arte *consciente*, sabido, no “inspirado”; sin la Vida; de trabajo *a la vista*, tan consciente que puede hacerse *de encargo* sin comprometerse a una inspiración de encargo; metáfora sin contexto de trama ni de efusión, sólo por labor perceptiva, sin sonoridades, compás, simetría, ritmo; sin emoción asociada sino sólo de percepción y de emoción directa; no psiquismos o borrosidades asociativas o analógicas burdas, ni extractos de descripción con pretensión de descripción total, ni símbolos fáciles inhábiles: percepción en Versión (indirecta, no mero traslado del Objeto al papel); sin puerilidad del novelismo o biografismo, del dónde, cuándo, cómo y a quién aconteció el poema. (PC, 70; las cursivas son de Macedonio.)

El objetivo fijado por Macedonio Fernández para esta poesía tan insólita y exigente es de índole metafísica, por supuesto. Macedonio considera que la referencia personal directa en el poema es pueril, pues advierte que la sola transcripción de la emoción carece de un estricto valor poético (como el realismo en la novela, que como mero retrato o descripción puede ser importante para la Historia, mas no para el arte).

Pero, además, observa Macedonio que solamente su “poemática del pensar especulativo”, como la llama, es capaz de “autenticar el sentir del poeta”. Esta autenticación —indica Macedonio en *Teorías*— “sólo se logra con la Metáfora, que por eso he llamado

³⁴ E. R. McVicker, *op. cit.*, p. 28.

interjección conceptiva, porque sólo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido.” (T, 247) ¿Qué significa todo esto?

Ante la metáfora sin contexto, cree Macedonio, el lector realiza un esfuerzo para descifrar la emoción expresada en el poema; así, al cumplir un papel activo en la formación del texto, el lector llega finalmente a sentir la emoción original del autor. Únicamente a partir “de la emoción que siente por el hallazgo metafórico que se le propone y que no había nacido en su espíritu”, el lector --explica Macedonio Fernández-- es inducido a “sentir lo que no había sentido en presencia de las cosas, gracias a la semejanza hallada por el autor.” (T, 247) Macedonio concluye que la situación del lector de “sentir a invitación y formulación de otro por suscitación mental” (T, 247) es el hecho que autentica el sentir original del poeta.

El autor argentino, como se ha expuesto, no cancela la Realidad ni el Mundo. Les niega una existencia independiente o, como él se expresa: “autoexistencia”, pero los afirma como hechos del Ser, de la única Sensibilidad que no conoce la Muerte. Sin embargo, la pregunta que surge entonces se refiere a la causa de los sucesos de la sensibilidad que infligen pavor o sufrimiento: ¿dónde quedan el dolor, la contingencia, lo adverso de la vigilia? ¿Qué sucede cuando el mundo hace lo que no queremos? Entonces, sugiere Macedonio, surge la poesía.

Macedonio Fernández expresa en “Poema de Poesía del Pensar”: “La máxima esperanza de Poesía es que el mundo (la Contingencia) sólo exista por consentimiento de la Conciencia en su naturaleza de amor”. Y añade que “la metafísica del poeta es la naturaleza de la conciencia en su aptitud de recepción activa del acontecer o contingencia.” (PC, 60) Los hechos de la contingencia, así, “sólo adquieren realidad en el orden poético o a partir de la poesía”, como explica Schiminovich.³⁵

Sin embargo, esta circunstancia no niega el Mundo; más bien, lo postula como una invención de orden poético que, por eso mismo, “no puede someterse a un juicio de verdadero o falso simplemente porque es poesía”, señala la misma estudiosa Schiminovich.³⁶

Por esto, en “Poema de Poesía del Pensar”, asevera el autor argentino que “‘explicación’ es hallar la justificación estética --es decir, conforme con las apetencias del alma, de la conciencia-- de cada una de las aquiescencias del universo por el alma.” (PC, 62)

³⁵ Schiminovich, *op. cit.*, p. 104. La autora señala las deudas de la “poemática del pensar especulativo” de Macedonio con las ideas filosóficas de William James (pp. 100-108).

De ahí a concluir que el mundo bien puede ser una metáfora inventada por los poetas para justificar sus sentimientos y dolores sólo hay un paso; así, afirma: “Lo mismo puede ser que hayamos inventado así al cosmos: como el total paisaje de las pretextaciones de la conciencia para su sentir.” (PC, 63)

La “pretextación” que de manera más vehemente se encargó de interpelar o negar o explorar Macedonio fue, como ya lo sabemos, la Muerte. Este tema se encuentra también presente en sus principales poemas. Como ya se mencionó, Macedonio insistía en que la causa de la impresión de la muerte era de índole estética: “una obtención momentánea de la Estética a costa de la Mística. Sólo Tragedia es Beldad y sólo Muerte es Tragedia.”³⁷

Esta afirmación resume la postura macedoniana ante el decir poético. La igualdad (Beldad = Tragedia = Muerte) le permite tratar el tema de la muerte trágica como un episodio de gran belleza poética y, por lo tanto, al pasar a la muerte de la realidad al arte, puede negarla. A partir del fallecimiento de su esposa Elena, hacia 1920, Macedonio Fernández escribió un grupo de poemas que ilustran y reiteran el enunciado “Muerte es Beldad”. En el más conocido --o menos desconocido-- de ellos, “Elena Bellamuerte” (PC, 33-38), queda patente la convicción --o desesperación-- de Macedonio de que la Muerte es la exaltación del *todoamor* que une a los amantes, y no la definitiva separación irreversible. El poema inicia:

*No eres, Muerte, quien
Por nombre de misterio
Pueda a mi mente hacer pálida
Cual a los cuerpos haces. (PC, 33)*

En el rostro de Elena, “La que por ahínco de amor se hizo engañosa”, “Niña del fingido morir”, se ve la apariencia de la muerte estrictamente como un acto de la voluntad que intensifica el amor:

*Así en tiernísimo
Invento de pasión quisiste esta partida
Porque en tan honda hora
Mi mente torpe de varón, niña te viera.
[...]
Y de mostrar que allí*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Vid. supra* Capítulo 1, Apartado “La inmortalidad del Ser”.

Ausencia o Sueño pero no muerte había. (PC, 3-4)

El poema niega el poder absoluto de la Muerte y su capacidad de hacer “pálida” (esto es, de entristecer o apesadumbrar) la mente del poeta, quien afirma que la desaparición de Elena se puede explicar como “Ausencia o Sueño”. McVicker considera que en este poema el autor asalta y defiende a la Muerte: “The crux of his defense is that Death is the passage to eternal love, to ‘la Eterna’, and the basis for his assault is that the terror inspired by the mystery of ‘la Muerte’ is unnecessary and distracting.”³⁸ De esta forma, a través de la poesía el autor intenta negar la muerte como término trágico e ineludible, para convertirla en la posibilidad de concreción del *todoamor*.

En conclusión, es posible considerar que la teoría poética y la poesía de Macedonio Fernández, si bien rechazan los aspectos formales de la tradición poética anterior, en cambio enfrentan con una postura autocrítica constante los mismos temas universales (la muerte, el amor, la memoria, el pasado, el dolor), mas con el objetivo particular de sustentar una visión idealista del mundo y, de paso, negar la muerte y exaltar el amor. Por esto, se puede ver que la reflexión metafísica también justifica y condiciona la poesía y la poética de Macedonio Fernández.

“Programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela”: la Novela o Prosa de Personaje

Parafraseando torpemente a Graham Greene, quien dijo ser no “un novelista católico”, sino “un católico que escribía novelas”, podríamos llamar a Macedonio Fernández “un metafísico que quiso escribir novelas”. ¿Por qué?

Es difícil negar que el autor argentino, al desarrollar su teoría estética y al escribir sus insólitos textos novelísticos (*Una novela que comienza*, *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*), estaba buscando cumplir el principio elemental de su metafísica. Hay que recordar que en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* Macedonio Fernández alega que únicamente la Pasión y su propuesta de Novelística son los medios por los cuales es posible demostrar la inmortalidad del Ser.³⁹ En la novela sugerida por Macedonio, los personajes

³⁸ McVicker, *op. cit.*, p. 100.

³⁹ *Cfr.* V, 334-336; *id. supra* Capítulo 1, Apartado “Una metafísica para vencer a la muerte”.

se reúnen habitualmente a leer otra novela, de tal manera que estas personas que leen la novela se vivifiquen intensamente en la impresión del lector en contraposición con las personas protagonistas de la novela leída. Así que los protagonistas de la “novela de leyentes” parecen seres vivientes, por la constante figura debilitada de las actitudes de los protagonistas de la “novela leída”. (PR, 91)

El método, ya desarrollado en el *Quijote*, no es nada original. Lo interesante es que Macedonio explica el objetivo que busca: “Y nótese que lo que espero [...] es que el lector, usted, viviente, dude por instantes de ser un existente que lee, y se estremezca de creerse por instantes sin más ser que el de personaje leído.” (PR, 91) Al experimentar momentáneamente el no-ser, esto es, al sentirse tan ficticio e inexistente como un personaje de novela, el lector comprende que la noción “siento que no existo” es imposible, pues en el instante que siente el no-existir está existiendo, está siendo.

De tal forma Macedonio asegura que el lector pierda el temor a la muerte, ya que “la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir no ligado su destino al de su cuerpo.” (M, 33-34) La novela realista no obtiene esto, sino que, al contrario, provoca una “alucinación” en el lector: su pretendida verosimilitud le hace creer que está presenciando la Vida, y no una ficción.

A este tipo de novela denomina el autor “novela mala”, pues ante ella el lector no necesita hacer ningún esfuerzo (aparte de abrir el libro y darle vuelta a las páginas, por supuesto) y consecuentemente no se involucra en la hechura del texto, el cual, de esta manera, sólo propicia una identificación sentimental con la historia que relata. El autor en *Teorías* explica a los lectores que toda la novelística anterior presenta “meras alusiones sin técnica a temas que os agradaban y que con sólo *nombrarlos* --esto es lo único que hacían-- desataban toda vuestra imaginación; gozabais de vuestros propios tesoros de fantasía emocional.” (T, 257; la cursiva es de Macedonio.) Desde luego, la crítica de Macedonio Fernández a la novela realista parte no de una consideración de sus valores literarios propios, sino de lo que se llamaría “ineficacia metafísica”. La novela realista, por ser reflejo de una visión materialista del mundo, es impertinente para el propósito idealista que Macedonio asigna a la literatura: una búsqueda de valores más trascendentes. Noé Jitrik

explica: "Es como si la novela vieja, que es toda la Novela, hubiera tapado una verdad que está en su propio origen y que hay que rescatar."⁴⁰

El "género de la novela mala" se identifica con la novela realista por el efecto alucinatorio que busca propiciar en el lector, pues así sólo entretiene la mente imaginativamente con una ficción verosímil que obstaculiza el acceso directo a la verdadera Realidad, al Ser eterno, pleno y libre. La novela realista no presenta la realidad, sino sólo una copia de ella.

Resulta curioso que Macedonio emprendiera el trabajo de redactar la "última novela mala". Chuscamente asevera que es necesario que alguien la escriba "pues su ausencia quizá está estorbando sacar la que alguien puede tener lista del todo primera novela buena, de genuino y severo arte..." (PR, 68) Así, el resultado es *Adriana Buenos Aires*, "Última novela mala". El texto exhibe en un plano paródico casi ilegible las exageraciones y debilidades características de la novela realista según la perspectiva de Macedonio Fernández. En una nota a *Adriana*, el autor explica con inmodesta ironía:

Prueba dura ha sido: el mayor mérito quizá para el autor, que detenta el secreto de la doctrina de la novela buena, resistirse a la incansante tentación de corregir las muchas inocencias artísticas de este relato, las ridículas interjecciones y las frases sentimentales, las casualidades y prodigios del azar; compréndase que para un autor al cual le es tan fácil hacer genial una novela, ello fue verdadera proeza de disciplina. (A, 13)

Es notorio, sin embargo, que el metafísico bonaerense aceptara que su propuesta novelística, la "buena", no era empresa fácil. En uno de los prólogos de la "primera novela buena" confiesa: "Es muy sutil, muy paciente el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, la mismidad del lector." (M, 33)

Como el fin de la Novela o Prosa de Personaje (una de las tres belartes posibles, de acuerdo con su terminología) es la conmoción concienzuda del lector, hallar ocho o diez momentos en que esto se consigue debería ser notable y suficiente. Sin embargo, el autor reiteradamente anticipa, en los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*, que la realización de

⁴⁰ Noé Jitrik, *art. cit.*, p. 484.

su propia teoría es imperfecta: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienzual...” (M, 18)

La crítica comparte el juicio adverso de Macedonio ante la “novela buena”. Janet Dudley considera que “se destacan múltiples contradicciones entre la teoría y la práctica macedonianas”. Dudley explica que, de esta manera, *Museo de la novela de la Eterna*, “el texto que representa el modelo de la novela ideal, de la novela ‘buena’, en gran medida fracasa. En última instancia, habría que considerarle una ‘novela-propuesta’, novela cuya *realización* no se logra, o, en el mejor de los casos, sólo se logra parcialmente.”⁴¹

Noé Jitrik, por su parte, asevera que la lectura de *Museo* y de *Papeles de Recienvenido* “es una experiencia que indica por lo menos tres cosas: la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas.”⁴²

¿En qué consiste el fracaso o la frustración del *Museo de la novela de la Eterna*? ¿Por qué se le llama “logro parcial” o “remisión al futuro”? En los capítulos siguientes de esta tesis me detendré en un análisis de los personajes (“autor” y “lectores” incluidos) y los textos (prólogos, capítulos, cartas y novelas dentro de la novela) de *Museo* para detectar sus aspectos más sobresalientes y radicales y poder, así, descubrir en qué punto falla la “Primera Novela Buena”.

⁴¹ Janet E. Dudley, *op. cit.*, p. 8.

⁴² Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 481.

Capítulo 3

Gente de fantasía y de fácil exterminación:

Los personajes de *Museo de la novela de la Eterna*

Y más, que tengo seguridad que nadie vivo se ha entrado a la narrativa, pues personajes con fisiología, además de muy estorbados de cansancios e indisposiciones, --por lo que no se ve a protagonistas enfermarse y retirarse en cura, sino sólo representar enfermarse como parte de su trabajo y continuar figuración activa de enfermos y monbudos-- son de estética realista y nuestra estética es la inventiva.

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Museo de la novela de la Eterna

En este capítulo el análisis de *Museo de la novela de la Eterna* se centrará en la importancia y la caracterización de los personajes, así como en las relaciones que establecen entre sí. Dentro de la categoría de personajes de la novela que serán examinados en las siguientes páginas se encuentran (aparte de los personajes como el Presidente, Eterna y Quizagenio) también un autor-personaje y varios lectores-personajes que, para diferenciarlos de Macedonio Fernández y del lector real del libro, aparecerán entre comillas. Así, el “autor” y el “lector” o “lectores” deben ser considerados personajes de la novela en la misma medida que Dulce-Persona o Quizagenio, puesto que tanto el “autor” como el “lector” son personajes utilizados por Macedonio Fernández para lograr el efecto concienencial en el lector (sin comillas) real de la novela, según explican las ideas de su metafísica.

“El novelesco autor de esta novela”

Primero que nada, es apropiado señalar que el “autor” que aparece en el *Museo* como narrador y prologuista presenta muchos puntos semejantes con el verdadero Macedonio Fernández. Hay referencias humorísticas a la edad avanzada, a los libros anteriores, a los amigos reales y a las preocupaciones metafísicas del Macedonio auténtico. Así, esta voz narrativa-prologal se presenta como la representación ficcional del autor verdadero.

Sin embargo, dado que no solamente aparece como defensor de las ideas estéticas y metafísicas que ya hemos encontrado en otros textos macedonianos (*Teorías* y *No toda es vigilia*), sino como un personaje más que dialoga y establece contacto con el “lector” y con los personajes en el mismo nivel textual de estos últimos, me enfocaré estrictamente en este apartado a analizar cómo se presenta a sí mismo en los prólogos de la novela, para posteriormente examinarlo como un personaje más que participa en el objetivo primario del autor: lograr un efecto concienencial en el lector.

En los prólogos, el “autor” tiene variadas funciones. Por un lado, se le describe o presenta con fuertes notas de ironía y humor como un escritor inseguro y debutante en el género de la novela, lo que resulta importante para lograr atraer la cooperación e interés del lector real en la novela y en sus extrañas y novísimas propuestas estéticas: esto es, al identificarse como un Recienvenido en el campo de la novela (pero un Recienvenido vanguardista y original que tiene opiniones desusadas y extravagantes sobre el quehacer y la historia literarios), el lector puede pasar por encima los errores imputables a la inexperiencia literaria del “autor” e interesarse de lleno en la teoría estética y sus fines.

La ironía y el humor con que el “autor” se presenta a lo largo de los prólogos encuentran múltiples formas. Por ejemplo, en el pórtico de la novela aparece la primera mención humorística al “autor” y a sus empeños literarios. Luego del título original de la obra --*Novela de la Eterna y la niña de dolor la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido (Con la doctrina de la Artística)*--, se encuentra la siguiente inscripción: “Dedicada al Lector Salteado por Macedonio Fernández” y un texto en paréntesis que es interesante porque introduce (en nota humorística) un aspecto reiterado a lo largo de la novela: la crítica y autocrítica del “autor” y su obra:

De los cinco aplausos que hay: el de llamar al “mozo”; el de espantar las gallinas de un jardín; el de cazar una polilla al vuelo; el de autor u orador que dice, comenzando otro párrafo y aplaudiendo lo anterior: “Perfectamente entonces”, “muy bien”, “siendo así”; y el final de ópera, tan largo que no puede explicarse sino como el aplauso de la ópera a sí misma, --¿cuál será para esta Novela? (M, 3)

Los amigos y lectores contemporáneos de Macedonio habrían identificado de manera pronta este tipo de humor absurdo macedoniano que se detiene en aspectos nimios y secundarios de la cotidianidad, y que el escritor practicó frecuentemente en *Papeles de Recienvenido* y en sus

participaciones públicas. Así, también puede localizarse una referencia irónica a la edad del “autor” del *Museo*, edad que corresponde, por supuesto, a la de Macedonio Fernández:

El mayor peligro que se corre publicando a esta altura de la vida una novela, es que se nos ignore la edad; la mía es de 74 años, y espero que esto me evitará un prospectivo juicio como éste: “Para ser la primera novela buena, no está del todo mal; y siendo la primera novela del autor, le auguramos un halagüeño porvenir si no persevera, con firme voluntad y disciplina, en sus inauguraciones estéticas. De todos modos, esperamos sus futuras obras para cerrar nuestro juicio definitivo.” Con tal postergación, me quedo sin posteridad. Y esto sería prematuro. No a cualquier edad es sentador [*sic*] que el crítico nos acuerde la postergación de juicio que se concede para noveles, y gaste confianza en nuestro porvenir. (*M*, 12)

La ironía con que se presenta a sí mismo el “autor” es también empleada en ocasiones para introducir con una mezcla de melodrama y jocosidad sus hallazgos de teoría estética. Por ejemplo, en el prólogo “Lo que me sucede”, el “autor” explica que a pesar de haberse creído en algún tiempo “un hombre feliz”, ahora es digno de “una colecta de compasión por todo lo que me sucede, porque me sucede todo”. (*M*, 102) Una vez atraída la atención o la compasión del lector, el “autor” pasa a contar todas las paradojas que surgen a raíz de sus descubrimientos teóricos. Por ejemplo:

Descubro el más doloroso e intenso de los asuntos de novela, poema o teatro, y tiempo después mis meditaciones sobre estética me imponen la verdad de que el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la invención de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos. (*M*, 102-103)¹

Como se ve, el “autor” utiliza la ironía y el humor para pasar de su descripción como escritor novel y septuagenario a sus explicaciones en materia estética. Sin embargo, cuando se trata de revelar sus ideas sobre el arte y la novela el “autor” puede asumir una seguridad y una seriedad expositivas como las del mismo Macedonio en *Teorías*.

Al definir el efecto concienial a lograr en el lector, el “autor” se interesa en poner muy en claro en qué consisten sus novedades y avances teóricos y deja a un lado los juegos humorísticos, como en “Prólogo a mi persona de autor”, donde declara: “...pienso que la

¹ El “autor” también ironiza sobre sus intereses metafísicos al expresar: “Niego la muerte, y me paso estudiando el modo de prolongar la vida, para lo cual sólo he encontrado hasta ahora el no usar terapéutica.” (*M*, 103)

Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar." (M, 33)

Así, a su curioso papel de escritor inexperto aunque ya en la tercera edad, se añade su representación como un teórico literario vanguardista y radical. Este cometido de difundir una novísima teoría del arte lo lleva también a manifestar una postura crítica y burlona frente a la historia y los usos literarios. De esta forma, se hace de una genealogía de autores admirados (Cervantes, Quevedo, Poe, Gómez de la Serna, Supervielle, Kafka), al mismo tiempo que excomulga a otros sin piedad (Calderón, Góngora, Ibsen, Gracián, Leopardi) o a movimientos o géneros literarios particulares (el realismo, el modernismo, la novela policial, la novela rosa). Léase como ejemplo el siguiente párrafo en que expone qué sucedería de abolirse el arte que se basa en el agrado de lo sensorial y en la sonoridad:

La literatura tendría sólo arte, y mucha más obra bella: tres o cuatro Cervantes, Quijote puramente, sin los cuentos, Quevedo humorista y poeta de la pasión sin la oratoria moralista, varios Gómez de la Serna. Libres del horror de un Calderón, príncipe del falsete, que es el no sentir, y este es todo el mal gusto de un Góngora, a veces, de los "estos Fabios, ¡ay dolor!", tendríamos tres Heines del sarcasmo y las tristezas, o D'Annunzios de la poetización sin límites de la pasión. Tendríamos felizmente sólo un primer acto del Fausto y, en compensación, varios Poe, varias Bovary con su triste dolor de apetitos sin amor, desdeñable y cruento, y ese otro absurdo lacerante: la simpatía de dolor de Hamlet que convence y contagia simpatía, pese a la falsa psicología de su causa... (M, 44-45)

El "autor", de esta manera, se va exhibiendo como un novelista que, aunque principiante, tiene una teoría estética vanguardista propia y que expone una postura muy crítica y hasta intransigente hacia autores consagrados de la literatura universal.

Sin embargo, "Macedonio" muestra también conocer las costumbres literarias en vigor. Ante ellas usualmente deja ver una posición irónica y hasta socarrona. En un prólogo el "autor" se mofa en voz baja, por así decirlo, de los críticos literarios, permanentemente quisquillosos e insatisfechos frente a las obras ajenas y, al mismo tiempo, imposibilitados para crear textos propios. Así, les previene:

Soy el uno que os comprendió, el primero que aferró vuestra definición esencial: sois los eternos esperadores de la Perfección, y los cotidianamente reducidos a elogiadores de la encuadernación, obligados por la frustración uno tras otro, día a día, de algún poema, la novela, el libro; sois los únicos que amáis y concebís la perfección; los escritores nada de esto, publicadores

de borradores, libros de apuro, de oportunismo, de rumbo. [...] Pero estéis bien en esperar y es seguro de que el día que [la perfección] aparezca en Libro aplaudiréis todos unánimes, inmensamente agradecidos. (M, 17-18)

También se pitorrea en tono ligero de la costumbre de muchos autores de exhibir en sus libros una lista de las obras que previamente han publicado. Dentro de los primeros prólogos de *Museo* se presenta la enumeración "Obras del Autor, especialista en novelas" (M, 7), en la cual se encuentran los siguientes títulos:

La Novela que Comienza
La Novela Impedida
La Novela que no Sigue
La Novela Salida a la Calle, con todos sus personajes, en ejecución de sí misma
La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos
La Novela sin Fin
La Novela escrita por sus Personajes
La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a "personajes", ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de lectura
La Novela que termina antes del desenlace
La Última Novela Mala
La Primera Novela Buena
La Novela Obligatoria

Aparentemente, se debería tratar de la verdadera lista de obras escritas anteriormente por Macedonio Fernández. Obviamente no lo es. Según Camblong, editora de *Museo de la novela de la Eterna* para la colección Archivos, este texto, "Obras del autor, especialista en novelas", fue escrito hacia los años 1936 o 1938.² Para entonces, el Macedonio real sólo había publicado, en forma de libro, dos obras: *No toda es vigilia* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929).³ Macedonio Fernández no es el "autor, especialista en novelas" a quien se ha de referir esta enumeración.

En esa lista aparecen tres títulos que posteriormente verían la luz: *Una novela que comienza* (1941) y, después de su muerte, "La Primera Novela Buena", o sea, *Museo de la novela de la eterna* (1967) y "La Última Novela Mala", esto es, *Adriana Buenos Aires* (1974). Queda claro que la lista es ficticia: el "autor" de estas "obras" no es Macedonio Fernández, quien

² Ana María Camblong, "Estudio preliminar", en Macedonio Fernández, *Museo...*, pp. LXIV-LXV.

³ *Ibid.* Nélica Salvador, "Cronología", p. 343.

para esa fecha realmente sí es un debutante y no un “especialista en novelas” y que, además, ha publicado más bien sólo un libro de metafísica y otro de humorismo conceptual. Es más, en el “Prólogo 568”, el “autor” menciona haber escrito ya *No toda es vigilia y Papeles de Recienvenido*, lo cual sin duda contradice la lista de “Obras del autor, especialista en novelas”. (M, 66), donde esos dos títulos no aparecen. Entonces, ¿cuál es la finalidad de presentar este repertorio de libros inexistentes?

Por un lado, se pretende hacer una liviana burla de los autores pedantes que pretenden asombrar de entrada al lector con un catálogo prolífico de obras ya publicadas: asombrar con cantidad... ya que no con calidad. Como sabemos, Macedonio Fernández no tenía interés en la publicación de sus obras; usualmente sus amigos tenían que arrancarle de las manos los manuscritos para enviarlos a la imprenta. Al mismo tiempo, hay otro objetivo en esta enumeración, sobre el que profundizaremos en el siguiente capítulo: el “autor” da claves para la lectura de *Museo* a través de la lista. Cada “título” de la relación constituye en realidad una furtiva definición para la misma novela que tenemos en las manos. En su lugar (Capítulo 4) explicaré con más detalle cómo se da esta situación.

Por último, la ironía con que el “autor” se refiere a los usos literarios se muestra con mayor genialidad en “El prólogo modelo”. El “autor” parodia la práctica de varios autores (Cervantes, Dante y Manzoni, en este caso) que pretenden apelar al lector para que sea indulgente y paciente al leer su obra. “Macedonio” expone la falsa modestia de los autores universales que utilizan esta triquiñuela al decir:

Lo que me da pena es ver a Cervantes alegar excusas con la honda socarronería de saber que había hecho una obra inmortal. Por tanto estaba recomendando a todo el mundo que si quería hacer una obra perfecta matara o robara para estar en una cárcel oscura con ratones, humedad, hambre y frío, momentos antes de empezar a escribirla. (M, 113-114)

Ante esta situación, el “autor” razona de otra manera y propone una mejor posibilidad: “Pero aun mejor sería, siguiendo el contraejemplo de Cervantes, hacer una prolongada vida de molicie, lujo, libertades, paseos, holganzas y sentarse luego un buen día a escribir. Si Cervantes en la situación más incómoda escribió lo mejor el que escriba en toda comodidad hará terrible libro.” (M, 114)

“El prólogo modelo” es, según el mismo “autor”, “el mejor”. En él muestra lo mejor de su “honda socarronería” y humor, en esta ocasión refiriéndose a los usos literarios. No

obstante, como se ha visto, no constituye la única oportunidad empleada por el “autor” para presentarse como un escritor crítico, inteligente y burlón.

En estas páginas se ha descrito en términos generales la forma como el “autor” se presenta al lector en los prólogos. Es un escritor debutante pero septuagenario, poseedor de una teoría estética revolucionaria y de una reflexión metafísica apasionada, crítico radical frente a la historia literaria y burlón, aunque mesurado, frente a las costumbres del medio literario. Sabe utilizar el humor y la ironía, pero también la seriedad y la gravedad expositivas, según sea necesario.

Ahora bien, en las páginas que siguen me enfocaré en la forma como el “autor” describe, presenta y se relaciona con los “lectores” y con los personajes de *Museo de la novela de la Eterna*.

Diferentes tipos de “lectores”

En los prólogos, “Macedonio Fernández” da a conocer una teoría estética que, por su originalidad vanguardista, necesita de un tipo especial de lector que sea capaz de comprenderla y apreciarla. Debido a esta circunstancia, el “autor” se dedica, también durante los prólogos, a definir el lector recomendado para su novela.

Desde el principio se demuestra, no obstante, que el “autor” no abordará el tópico del lector o lectores con absoluta gravedad y formalidad. Como se recordará, en la primera página de *Museo* se encuentra la inscripción: “Dedicada al Lector Salteado por Macedonio Fernández” y, más abajo, un párrafo entre paréntesis donde se pregunta qué tipo de aplauso recibirá su novela. Así, junto a la dedicatoria se suelta la interrogación (en tono jocoso, es cierto) sobre la recepción que tendrá la obra.

¿Por qué dedicar la novela al Lector Salteado?

Los prólogos tienen una función dilatoria (como veremos en el capítulo siguiente): explican, abundan, definen los diferentes aspectos de la novela... pero no la dejan propiamente empezar. Mucho la ofrecen (como el mismo verdadero autor lo hizo frente a sus amigos), pero la obstruyen con tantas promesas y descripciones.

El “autor” define *Museo* en uno de los prólogos iniciales como una “Novela de lectura de irritación; la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades.” En el mismo prólogo advierte:

“Éste será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurriarse con un lector.” (*M*, 9)

Así, al momento de leer la novela, uno se encuentra con una “novela saltada”, que de un prólogo sobre Eterna pasa a uno sobre metafísica y de ahí a uno sobre los lectores o la teoría de arte, etc. La historia textual de *Museo* demuestra que la ordenación final de los textos no era una preocupación de Macedonio. De esta manera es posible comprender a qué se refiere “Macedonio Fernández” al dedicar su novela al “lector saltado”: es exactamente la apropiada para él porque ella misma ya incluye los saltos e interrupciones que gusta hacer ese tipo de lector. Pero el “autor” advierte la trampa que encierra su novela para el “lector saltado”:

En que se observa que los lectores saltados son, lo mismo, lectores completos. Y también, cuando se inaugura como aquí sucede la literatura saltada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores saltados. Al par, el autor descubre sorprendido que aunque literato saltado, le gusta tanto como a los otros que lo lean seguido. (*M*, 25)

Más adelante interpela al lector saltado para decirle que al haber leído la novela de la manera dispersa y saltada como acostumbra, se ha convertido en un lector seguido, porque *Museo* ya está en desorden y con lagunas. De esta forma, el “autor” parece reírse de los lectores que acostumbran leer a saltos las novelas: al publicar un texto que ya en su estructura presenta “saltos”, interrupciones, anacolutos, párrafos retorcidos y cambios repentinos de temática, pone en una disyuntiva insalvable al “lector saltado”: si lee, como acostumbra, a saltos, habrá quizá ordenado el libro y leído como si fuera una novela ordenada y seguida; si realmente quiere leer saltado, debe leer la novela en el orden “saltado” en el que se le presenta de origen.

En pocas palabras: sólo será lector saltado si lee seguido, paradoja muy del gusto de Macedonio. No obstante, este lector estará conforme con la obra porque no busca un libro ordenado, sistemático y finito que para poder leer a su gusto tendrá que leer a saltos. No, *Museo* es el libro a su medida.

Sin embargo, el “lector seguido”, el que sí está acostumbrado a leer los libros a la manera tradicional, de la primera página hasta la última, es el mayor peligro para “Macedonio”. Al toparse con una novela apropiada sólo para lectores saltados, el “lector seguido”, muy conservador, exigiendo encontrar un texto ordenado, claro y comprensible,

“arruinaría y delataría todo mi escamoteo de autor débil y vacilante fiado en que se salvarían todas sus incompleteces, inadvertidas.” (M, 120) De esta manera, entre bromas, “Macedonio” deja claro que quiere que se le lea seguido pero con mentalidad de lector salteado (esperando encontrar un texto descuidado y desorganizado). Como veremos más adelante, las interrupciones y saltos de su libro tienen una función importante: irritar, prometer y postergar. Así, ante un *Museo* que no tiene orden, fin ni principio, el lector, impaciente, se convertirá en un crítico de la novela; al mismo tiempo, con estas interrupciones irritantes, se provocará en el lector el efecto concienical.

Aparte del lector salteado y del lector seguido, el “autor” identifica otros tipos de lectores. Por ejemplo: el lector de vidriera. El “autor” proclama “sospechar la frágil contextura, la fugacidad del lector” (M, 76), que lee únicamente los títulos o las solapas de los libros en los quioscos y en las vidrieras de las librerías, sin comprar nada ni adentrarse en la lectura del contenido del libro. Este “Lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo, o Lector No-conseguido tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obras”, explica el “autor”. (M, 76)

Esta opinión de Macedonio justifica, entonces, la exagerada extensión del nombre original de la obra: *Novela de la Eterna y la niña de dolor la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido (Con la doctrina de la Artística)*,⁴ así como el título de su tratado de metafísica, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, y de varios prólogos del *Museo de la novela de la Eterna* que llevan un nombre extenso: “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte”, “Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela”, o el título más largo de todos los prólogos: “Novela de las cosas clausuradas, de las mudeces, de los secretos, de las fragancias guardadas, de las palabras que no apenan porque confían a un mohín o sonrisa de los labios que hablen y esa sonrisa tampoco se da”. La intención de “Macedonio” es capturar, a través de los originales “títulos-textos”, la atención de este lector de vidriera, aunque sólo sea por el breve instante en que lea la carátula del libro: ya que no leerá (ni siquiera comprará) su novela completa,

⁴ El “autor” bromea al respecto: “Este último es el título que ha gustado a un señor que comenzó a leerlo y prometió volver en seguida para terminar de saber cómo se llama la novela.” (p. 47) En una carta a J. Pinto de 1949 (tres años antes de la muerte de Macedonio) se encuentra una variante demasiado extensa para título de la “última novela buena”: *Metafísica de un Dios que se usombra de ser Novela de la eterna y la Niña de dolor dulce persona de un amor que no la conocieron.* (E, 190)

desea que este tipo de lector, antes “no-conseguido” por ningún otro autor, involuntariamente lea una parte de su obra: el título que es en sí ya un texto.

De esta manera, Macedonio explica, “Se calcula cien lectores de tapa por uno de libro; títulos-textos y tapas-libro no erran lector; son la única esperanza de un gran radio de acción de la brillante Literatura, las más de las veces, la guardada y secreta Literatura.” (M, 77-78)

Aunque considere que el lector seguido representa un peligro para su novela (por ser quien, buscando un texto cuidado y en orden, descubriría en el desarreglo textual de *Museo* una fácil superchería), el “autor” señala que el único “género” de lector que él de entrada descarta es el lector de desenlaces. Por esto, “con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí”, prescribe. (M, 68)

De esta forma, “Macedonio” cuenta en uno de sus prólogos --titulado “A las puertas de la novela (Anticipación de relato)”-- el argumento de la novela. Una vez condensada la historia en dos páginas advierte: “Si una novela como la así sintetizada cree usted que tenga probabilidades de gustarle, léala.” Y añade el siguiente comentario, para dilucidar el objetivo final de su obra --que va más allá de la nimiedad poco artística que significa narrar sólo los sucesos de una historia:

Y permítame que yo ejerza de artista mientras la lee, pues esa novela puede agradarle sin tener nada de artístico y ningún valor para mí. Pero me será útil para que yo ejerza sobre su espíritu el único operar artístico. Usted sentirá oscuramente primero y después claramente la emoción artística, lo que yo he querido suscitar. (M, 70)

El lector de desenlaces busca en las novelas emoción de vida, “alucinación”, *suspense*. Como *Museo* no pertenece ni al género policial ni al de la novela rosa, como no es una novela realista cuyo objetivo primordial sea contar una historia, del principio al final, este lector no tiene cabida aquí. “Macedonio”, por ello, lo excluye desde el inicio, argumentando: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado un lector.” (M, 37)

De esta manera, el “autor” puede especificar cuál es su lector ideal: “El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un

estado de conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista.” (M, 70-71) El “lector artista”, pues, constituye el único lector que tiene un interés por la novela en sí, no por la historia o las referencias a la vida real que ésta contenga. El “lector artista”, como el “autor”, sabe que los asuntos no son artísticos en sí, y que lo que importa debe ser lo que a través de esa narración de sucesos se pretende suscitar u obtener.

Descartados el lector seguido y el de desenlaces; atrapado sólo por un instante el renuente lector de vidriera, en los prólogos restan el lector saltado y el lector-artista como los preferidos por el “autor”, quien de hecho nunca realiza una discriminación entre ellos dos (más bien nunca los menciona juntos, sino en prólogos separados), aunque quede claro que el lector saltado está descrito en tono entre bromista y serio y el lector-artista recibe una distinción y descripción más formal y deferente, invitante y casi laudatoria.

Finalmente, en este apartado bien puede incluirse un “lector” de *Museo* que tiene una breve aparición hacia el final de los prólogos: el “editor” de *Museo*. El “autor” hace una crítica de la costumbre editorial de insertar hojas en blanco antes del principio, después del final y entre los capítulos de los libros, argumentando que son “páginas en que el autor no está publicando nada y el continuo lector nada ha comprado en la librería” y, en fin, “textos del desdén a lo literario”. (M, 124-125) “Macedonio” quiere decir que esas páginas en blanco, al no incluir ningún texto del escritor, resultan un desperdicio material y un “desdén de lo literario”, porque los libros son importantes por su contenido, no por la calidad del papel o la tipografía. Además, esta costumbre constituye un robo absurdo al lector, quien quiere gastar su dinero en las páginas que presentan la obra del escritor, no en inútiles y huera hojas en blanco.

Como “Observación”, el “Editor” toma la palabra al término del texto “autoral” y hace un comentario irónico sobre su publicado:

Se me permitirá el aserto respetuoso de que, en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando y cuyas dotes de ingenio y fácil extensión de párrafos todo el público conoce desde lejos (con nuestra propaganda se acercará más) ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato. (M, 125)

La pugna entre autores y editores se representa en este texto como una dependencia mutua de la cual cada bando quiere exigir la mayor tajada de prestigio. El “autor” sugiere con

astucia que el “editor” sólo es capaz de reproducir lo que otros escriben y, en su caso, añadir páginas en blanco a las obras ajenas: apunta a la esterilidad y supeditación de los editores. El “editor” contesta insinuando con agudeza que el “autor”, fácil lanzador de parrafadas, necesita enormemente de su ayuda, gracias a la cual obtiene publicidad y dinero; además, el “editor” explica la costumbre editorial de las páginas en blanco como una sugerencia previamente hecha, no de manera abierta, por el mismo “autor”, quien, debido a su incapacidad para terminar sus obras, acostumbra enviar “algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco”. Así, el “editor” le regresa la bolita a su publicado y lo señala como un escritor incompetente para redondear y acabar sus textos (lo cual aplicado al propio Macedonio Fernández no resulta para nada inexacto).

Como se puede ver, “autor” y “editor” se disputan el prestigio de la actividad literaria. A las pullas del “autor”, el “editor” contesta con “plena” autonomía ficcional: se muestra irónico al hacer el elogio de su editado y subraya la relación dependiente en que éste, aunque díscolo y críticón, se encuentra frente a él.

Sin embargo, el “editor” no puede ser considerado exactamente un tipo de “lector” del mismo tipo que el lector de vidriera o el lector-artista. No es alguien a quien el “autor” quiera atraer o repeler de su novela o a quien quiera instruir sobre la forma de leer y entender su obra. No obstante, por el hecho de leer y contestar el texto de “Macedonio” sobre las páginas en blanco, por presentarse en *Museo* a partir de una situación surgida luego de su lectura del texto del “autor”, el “editor” puede entrar en la categoría de “lector” o lector-personaje de *Museo*.

En general, como se ha visto, en los prólogos el “autor” no diserta sobre los “lectores” (quizá sólo con la excepción del lector-artista) empleando una descripción teórica y neutral, con la misma seriedad y distancia con las que discurre sobre temas teóricos como la Belarte y la metafísica. Sin embargo, precisamente el trato usualmente novelesco que hace de ellos (sobre todo en los casos del lector salteado y del lector de vidriera) sirve para irlos acercando al siguiente paso de la ficción: hacerlos interactuar con los personajes. En los capítulos de la novela tanto el “autor” como los “lectores” se convierten propiamente en personajes, pero... ¿de qué tipo?

“Personajes por absurdo”

...el novelesco autor de esta novela, con cuya magia prometo hacerte a ti el novelesco lector...

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Museo de la novela de la Eterna

Como se ha visto, el cometido de la Belarte novelística de Macedonio Fernández es lograr que el lector se sienta un personaje de novela para, de esta manera, lograr el efecto concienical en él. Macedonio explica: “Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él [al lector] de personaje, es decir que por un instante crea él no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle.” (M, 37) Al sentir la inexistencia de un personaje de novela, el lector comprenderá que es absurdo pensar que la muerte existe, ya que si durante un instante de lectura sintió el no-ser (la ficticidad de un personaje), esto es, la muerte (pues morir equivale a no-ser), se demuestra que durante ese instante se estaba siendo, porque se estaba sintiendo algo (aunque lo que se sintiera fuera, precisamente, que no se era nada sino un personaje novelesco).

Germán Leopoldo García indica: “El lector es llamado a cumplir una función inapelable; no se le pide un juicio, sino la participación en una mística y deberá ‘disolver su yo’ –irrealizarse-- para que la realidad del texto se inscriba –de cuerpo en cuerpo-- en la cadena de la eternidad.”⁵ *Museo*, como obra artística, aspira a la eternidad: es una novela abierta, sin comienzo ni fin (como se verá en el capítulo siguiente), y por esto necesita de un lector-personaje (así como de un autor-personaje) que no conozca la muerte. Para lograr este objetivo en *Museo* el “autor” recurre a un procedimiento que llamaré de “personajización” tanto de sí mismo como del “lector”. Entiendo por “personajización” el proceso mediante el cual el “autor” y el “lector” se insertan de una manera obvia y plena en la ficción, gracias a su contacto ficcional con los personajes nominales de *Museo* (Eterna, Presidente, Dulce-Persona). De tal manera, el “autor” y el “lector” se transforman en personajes novelescos, en vez de que a través del mismo contacto llegue a suceder lo contrario: que ellos doten de realismo y verosimilitud a los personajes “originales”.

En uno de los prólogos, se presenta una clasificación de los personajes de la novela. En esa lista se encuentra una entrada que dice: “Personajes por absurdo: el lector y el autor”. (M, 80) Así, tanto el “autor” como el “lector” son presentados y reconocidos como

personajes de la novela (aunque en un plan absurdo, esto es, irreal incluso dentro de un mundo ficticio como el de una novela), compartiendo la misma condición de Eterna, Quizagenio y otros personajes.

¿Cómo se desarrolla este proceso de “personajización” del “autor” en la novela?

Por un lado, a pesar de ser un “autor” que se identifica como un novelista principiante muy ducho en metafísica y teoría literaria y muy tajante al criticar la historia de la literatura, también desde los prólogos el “autor” establece una suerte de contacto con los personajes, colocándose a sí mismo en el plano de ficción en el que actuarán sus creaciones novelescas.

Uno de los primeros textos de la novela se titula “Dedicatoria a mi personaje la Eterna”. Aunque no la interpele ni reciba respuesta de ella, el “autor” habla de su personaje principal en términos encomiásticos aunque más bien enigmáticos:

El ímpetu máximo de la altruística, de la piedad sin ningún elemento vicioso confuso o demencial en el acto de abnegación y acudimiento lo he conocido en la Eterna: nada de lo que recuerda la historia o publica o comenta la crónica prepara para comprender el ímpetu de su Acto de Piedad, fulmineo y total. (M, 5)

El “autor” califica a Eterna de “Persona Máxima. Capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte. De cambiar el pasado.” (M, 6) Así, “Macedonio Fernández” dedica la novela a su personaje, a quien define como un ser misterioso de atributos extraordinarios a quien ha conocido. Esto es, introduce a Eterna como a una persona de su conocimiento dueña de capacidades excepcionales y digna de todos los elogios. A partir de ese texto, el “autor” insiste en identificar a Eterna como a una relación o amistad: “Si la Eterna me hubiera visto, hubiera reído tanto que arriesgaría enfermar mentalmente porque es malo reír...” (M, 10)

La relación “autor”-Eterna siempre queda teñida de un vaho de misterio. En el siguiente apartado, al reseñar la lista de personajes propiamente dichos, analizaremos cuál es la importancia de Eterna. Mientras tanto, es necesario continuar con el proceso de “personajización” del “autor”.

Así, señalando al personaje del título de su novela como una amiga muy admirada, alguien con quien tiene contacto, el “autor” se coloca en el mismo nivel ficcional del personaje. Pero esta situación se presenta con prácticamente todo el elenco. Sobre

⁵ Germán Leopoldo García, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, p. 15.

Deunamor habla “Macedonio” como de alguien a quien conoce de cerca. (M, 63) Con el “chico del largo palo” a cada rato tiene que lidiar el “autor” para impedirle la entrada a su novela. (M, 72) Y, por cierto, el “autor” desecha a dos personajes por tener exigencias inadmisibles: Pedro Corto y Nicolasa Moreno (M, 80), y también interpela a Dulce-Persona. (M, 94)

El “autor” retrata los suyos poco menos que como personajes profesionales: sus “antecedentes laborales” son sus apariciones en otras novelas: “He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a las siguientes personas, el desempeño de la mía. Los he adoctrinado en todo lo que la ‘persona de arte’ debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de Estética.” (M, 39) Así, los personajes, como en la segunda parte del *Quijote*, aparecen como lectores de la novela en la que participan.

La relación entre el “autor” y los personajes, reiteradamente presentada como una relación laboral donde el autor/patrón contrata a sus personajes-empleados (que ya han “trabajado” en novelas anteriores), puede conocer altibajos. Puede ser ríspida, cooperativa, molesta, agradable. En “Un personaje, antes de estrenarse”, hay un corto diálogo que empieza:

--Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.

--Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.

--Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros... (M, 65)

En el diálogo anterior, podría pensarse en la situación de un director de cine quien desea contratar a una diva que pone demasiados peros para compartir la pantalla con actores desconocidos. Mas, por otro lado, en un tono más suave, en uno de los últimos prólogos el “autor” anota sobre sus personajes:

Saben ellos que estoy contentísimo con su desempeño, pero ruegan que esto lo diga antes de la novela y no espere a su conclusión. Es, aunque no lo manifiestan, porque me saben competente para concluir prólogos y me creen poco para acabar novela. Viéndome en el último prólogo sin cumplir lo prometido, me han rodeado sin salida todos unidos. (M, 98)

Los personajes conocen la debilidad del “autor”: es un escritor muy dado a hacer promesas, mas no a cumplirlas. Su notoria dificultad para pasar, finalmente, de los prólogos a la novela propiamente dicha, ha convencido a los personajes de la urgencia de obligarlo a hacer tal

reconocimiento público de sus capacidades ficcionales –se precaven de la contingencia de que nunca empiece la novela.

Sin embargo, la relación “autor”-personajes también puede implicar posesión: los personajes son creaciones en manos de “Macedonio” que él bautiza, despide, admite, protege u ordena. En un prólogo, el personaje Quizagenio se queja del “autor” por el nombre que le ha dado, considerando que no va bien con el cometido que se le ha adjudicado dentro de la trama. (M, 97) Al relatar que ha despedido de la novela a la personaje Nicolasa Moreno, señala: “Espero que la falta del personaje Cocinera no hará temer que yo deje sin comer a todos los personajes del principio al fin, lo que sólo vendría bien a la silueta del elegante Quizagenio.” (M, 80)

Para resolver sus penurias económicas el “autor” no maquinó ninguna idea ruin: “aunque mis escaseces eran asombrosas mientras escribía mi gran novela, no he vendido ni empeñado a ningún personaje. ¿Cuánto me hubieran dado por el Presidente?” A pesar de estas situaciones que se presentan, se registra la siguiente información en el mismo prólogo: “Personajes y autor están mutuamente contentos y se prevé un banquete al conjunto.” (M, 99)

Las anotaciones anteriores sirven para ilustrar cómo el “autor” se relaciona con los personajes en su mismo nivel ficcional desde los prólogos, antes del inicio de los capítulos de la novela. Es hora de ver el proceso de “personajización” del “lector”.

El “autor”, desde su nivel textual como “Macedonio Fernández”, esto es, como una versión textual del verdadero autor, también establece un contacto intratextual con el lector, atrayéndolo hacia la novela para que aprecie, descifre, comprenda y participe en la hechura y el andar de la obra. Se dirige a él, lo clasifica, le advierte en qué consiste su teoría estética y su novela, etc. El mismo “autor” predice cuál será el comportamiento de los “lectores”, al indicar: “Ésta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podrá gloriarse de ello?” (M, 9) Sin embargo, el “autor” todavía va más allá, al señalar que el lector que logre comprender su novela se habrá convertido en un personaje novelesco (entender *Museo* resulta una tarea hercúlea, al parecer): “Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos de lectores, este lector mío.” (M, 15)

La lectura de *Museo* está descrita en *Museo*. El “lector” es un personaje ficticio porque se lee a sí mismo en el artificio novelesco creado y manejado por el “autor”. Esta definición del “lector” de *Museo* (claro que no se trata de cualquier lector: es aquel lector que comprenda *Museo*) como un “lector fantástico”, como un lector “leído por todos los públicos de lectores”, resulta muy inteligente, porque exhibe con claridad dos aspectos de este libro. Primero, el rol activo y trascendental que cumple la lectura en la hechura y la comprensión de la obra y, segundo, la manipulación totalitaria del “autor” sobre su ficción: hasta la lectura se halla narrada en *Museo*, lo cual a final de cuentas demuestra que el “autor” tiene muy precisos designios sobre el tipo de lectura que debe realizar su lector.

Por esto, el “autor” incluso percibe el número de lectores que lo leen y censa las actitudes de rechazo hacia lo que acaba de escribir. Al final de la “Imprecación para el lector seguido”, después de cuestionar áspera y desesperadamente y de asegurarle a ese tipo de lector que *Museo* no es la clase de novela que él acostumbra a leer, el autor registra en una llamada a pie de página: “68 bajas de lectores”. (*M*, 121)

Así, el lector deviene personaje al leer la novela, ya que el proceso de la lectura está descrito en el texto como si fuera un suceso de la misma novela: “En una novela de tan seguido y agudo interés narrativo como la nuestra, el autor ha cuidado tanto que no se destroce el lector en una caída y hasta prefiere ralentar tanto la narración cerca del final, que, como tú verás [se dirige a Dulce-Persona], el lector concluirá la lectura suave, dormidamente.” (*M*, 94).

Esto es, el “autor” integra al “lector” a su elenco de personajes por el solo hecho de leer *Museo*, de leerse a sí mismo en *Museo*, así como sus personajes se convierten en lectores e incluso en escritores (como el Presidente, quien redacta una novela dentro de *Museo*).

En otro prólogo el proceso de “personajización” del lector se presenta de una manera muy original: el “autor” habla sobre “agolpamientos de señoritas y caballeros a la puerta de mi casa en requerimiento de figurar como personajes de mi novela”. A estas personas el “autor” no les tiene lugar en su novela para aparecer como personajes debido a “la imposibilidad material y no [a] un desconocimiento de sus cualidades”.

Por esto mismo, aclara: “Todas ellas leerán mi novela (no porque yo me propusiera reservarlas para lectores por falta de talentos para personajes) y serán los únicos lectores cuya prevista desaprobación de mi novela (por faltar ellos en ella) les será enteramente

permitida.” (M, 82) Así, se determina que también los lectores tienen el permiso del “autor” para, sin ninguna falla, aparecer en la novela como si fueran personajes.

Inmediatamente después de los últimos prólogos y exactamente antes de iniciar los capítulos de la novela, el “autor” escribió en una suerte de página intermedia titulada “Éstos ¿fueron prólogos? y ésta ¿será novela?” un breve párrafo que funciona como un espacio textual para el “lector”, como una sala de descanso o de espera para el “lector” antes de lanzarse a la novela *propriadamente dicha*: “Esta página es para que en ella se ande el lector de antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad.” (M, 126)

El resto de la página está en blanco. Así, el “lector” tiene su página, su espacio propio en la novela: su “personajización” en este punto es ya completa. Está listo para la Novela.

Los personajes para Museo

En el apartado anterior se describieron las relaciones del “autor” con los personajes en los prólogos. Ahora procedo a examinar la manera como “Macedonio” los define y presenta genéricamente, para más adelante observar a cada uno de ellos en los prólogos, individualizados y a partir de la tarea o el papel asignado a cada uno de ellos, y ya entonces poder, finalmente, verlos actuar en los capítulos de la novela.

En general, “Macedonio” define la naturaleza de los personajes de la siguiente forma:

Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real, y lo único mágico de ellos, lo que nos posee y encanta de ellos, lo que tienen sólo ellos y forma su ser es el sueño de ser, en que ávidamente se ponen. [...] Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales: abomino de todo realismo. (M, 39-40)

El “autor” afirma la naturaleza ficticia de sus personajes. No intenta hacer creer al lector que sus personajes son o actúan como personas, porque así se estaría copiando la naturaleza humana de seres reales. La frontera entre la vida real y la novela debe ser absolutamente clara: en la vida real hay seres reales y en la novela hay personajes. Por lo tanto, los mismos personajes deben conocerse como tales, saber que habitan un lugar ficticio, una novela, y no la realidad.

En la novela realista los personajes no tienen esta conciencia de ficción porque son copias de la realidad: actúan *como* seres reales pero en un espacio irreal. La intención del autor realista es crear la impresión de que el lector está presenciando eventos reales, de que está “presenciando vida”. El propósito de “Macedonio” es exactamente el contrario: recordar a cada momento al lector que está leyendo sucesos fantásticos e incongruentes en una novela, situaciones imposibles de encontrar en la vida. Sin embargo, precisamente porque se conocen como personajes inexistentes, como habitantes de un espacio textual y no real, los personajes de *Museo* aspiran a la vida, sueñan con ser reales:

Todo *personaje* medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de “vida”. Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el “ser” de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el “ser” de vida. (M, 39)

Así como personas reales pueden sentirse retratadas en personajes de alguna novela (un adolescente leyendo *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *L'éducation sentimentale*, un joven periodista frente a *La tía Julia y el escribidor*, supongamos), los personajes de *Museo* (más que nada Quizagenio y Dulce-Persona), aunque sabiéndose habitantes de un espacio textual, anhelan el “ser de vida”, envidian la existencia real (no textual) de los lectores. Al no ser copias de la realidad, los personajes quedan a entera merced de los designios del “autor”. Éste puede manipularlos, negarse a admitirlos en la novela, suponerlos personajes “prestados” de otras novelas, hacerlos díscolos, ponerlos a escribir, bautizarlos con nombres poco agradables o comunes, etcétera.

Así, las acciones de los personajes no están reguladas por leyes de causalidad o de psicología supuestamente propias de la vida real, sino por los deseos de su creador. En este sentido, *Museo* podría ser catalogada como la única “novela fantástica” de la literatura: todos los sucesos surgen de la fantasía, de la inventiva del “autor”, no de alguna historia regida por leyes o conductas de la realidad o supuestamente verosímiles. Por eso, “Macedonio” describe a *Museo* como una “Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta.” (M, 14)

Al afirmar la ficticidad de los personajes, el “autor” descarta aquellos fenómenos de lo real que son “imposibles” en su novela. Por ejemplo, la muerte: “Tarea innecesaria que se toman los autores”, explica. Los personajes no pueden morir dentro del texto porque... no tienen una existencia propia, no viven fuera del texto: “gente de fantasía, los personajes, perece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación.” (M, 13) Estos “tristes seres-personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos: concluidos de hacer, han concluido, nada son, más tristes todavía porque recorre sus figuras muertas la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora o humana [...] sobre sus formas que no tuvieron nunca acceso a la vida.” (M, 52) Si los personajes sólo existen mientras se les lee, ¿qué sucede con el “lector” y el “autor”? ¿Mueren al final de *Museo*? Como veremos en el siguiente capítulo, ambos sobreviven a la desaparición ficcional de los personajes propiamente dichos. Es más, el “lector” recibe del “autor” una encomienda muy importante: seguir sus pasos y convertirse en escritor.

Otro aspecto de los personajes que recalca su carácter ficticio es el nombre. Pedro Corto y Nicolasa Moreno, los “Personajes desechados abinitio” (M, 80), tienen nombres y apellidos demasiados reales, probables sin duda en un ser humano, pero inaceptables para un personaje de *Museo*. Federico, “el Chico del Largo Palo”, no es admitido en la novela, como se verá más adelante, por su carácter infantil y desenfrenado, que molesta, distrae y golpea a “lectores” y personajes por igual, introduciendo el ruido del mundo real en la novela, lo cual no puede ser sino intolerable para “Macedonio” en sus empeños por crear una entidad textual por entero fantástica (M, 72-75). En cambio, los personajes más importantes de *Museo* tienen nombres que nadie puede encontrar en el registro civil ni en el directorio telefónico: Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, Presidente, Deunamor dejan manifiesto con sus nombres su carácter ficticio, auténtica e indudablemente novelesco.

Sin embargo, lo más importante es que el nombre es la definición del personaje, ya que el personaje es o hace lo que dice su nombre: Eterna será perenne e inmortal, Dulce-Persona es toda dulzura y candidez, Quizagenio se duda si acaso sea un genio, Presidente preside sobre los personajes en los capítulos de la novela,⁶ y Deunamor sólo conoce un amor: es el amante fidelísimo de su Amada.

⁶ El nombre del Presidente encierra igualmente una referencia autobiográfica. Como se explicará más adelante, en los años veinte Macedonio Fernández programó una extraña y humorística campaña que lo lanzaría como candidato a la presidencia de la República Argentina.

Al mismo tiempo, por el hecho de poder existir únicamente en un mundo de novela y no en la vida real, los personajes pueden entrar dentro de la categoría de “personajes prestados”. Así, se afirma, por ejemplo, que Eterna ya ha sido un personaje de Poe y de Walter Scott. Además, el personaje que antes de estrenarse cuestiona al “autor” sobre la posibilidad de aparecer en *Museo* asegura haber sido personaje de Goethe: “Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...” Por esto mismo, le pone como condición al “autor”, para participar en *Museo*, que después de esta novela pueda salir y aparecer en otra: “Pero fíjese que su novela no sea con ‘cierre hermético’, sino otra salida a otra, porque soy personaje de transmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.” (M, 65)

Así, a pesar de buscar la mayor inventiva y novedad para su novela, el “autor” da a entender también que “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho” (M, 8), sugiriendo el hecho de que la tradición literaria tiene un peso muy grande por haber ya tratado los temas universales innumerables veces y por haber inventado personajes memorables. Sin embargo, la técnica del “personaje prestado” permite igualmente revelar la originalidad de “Macedonio”, ya que así como él toma prestados a algunos personajes de fuentes literarias anteriores, también, muy generoso, ofrece sus propias y originales creaciones a sus colegas. Los novelistas que comprendan que en nada desmerece adoptar la práctica de los “personajes prestados” podrán tomar a Quizagenio cuando deseen incluir un personaje tal vez genio en sus novelas. (Cfr. M, 93) De esta forma, al postular la capacidad de transmigración de los personajes, “Macedonio” declara el carácter dinámico, creativo y abierto, simultáneamente tradicional e innovador, de las obras literarias.

Por lo demás, las apariciones, desapariciones e incongruencias en los personajes se explicarían a partir de la siguiente advertencia de “Macedonio”:

Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevistados, pero que tan bueno tienen lo que llega a saberles el Lector y tanto en éste se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por conocimiento incompleto o “saber a medias”, obran en su memoria dos fijadores mnemónicos (no hay memoria sin afectividad, lo mismo sea ésta irritación que ternura) y quedarán inolvidables. Esta explicación previa a la novela hará que el lector no se preocupe por no entender las imperfecciones; leerá cómodamente así y lo trunco u oscuro no lo atarearán en entenderlo. (M, 68)

De esta manera, queda establecido que el lector no debe preocuparse por detectar aspectos incoherentes, contradictorios o inacabados en los personajes, pues se halla en el reino de lo inverosímil e imposible.

Así, una vez que han sido examinados a partir de sus atributos generales, los personajes pueden ser descritos de manera individual. Después de haber presentado a algunos de ellos de manera parcial en prólogos distintos, el “autor” mismo provee una clasificación de sus personajes, que a continuación transcribo:

Personajes efectivos: Eterna, Presidente.
Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices:
Quizágenio [síq],⁷ Dulce-Persona.
Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamor.
Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple.
Personaje de Fin de Capítulo: el Viajero.
Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje: el Hombre que fingía vivir.
Personaje relámpago y teórico: Metafísico.
Personaje Impedido y Candidato a personaje: Federico, el Chico del Largo Palo.
Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela).
Personaje con el ser de ser esperado: Amada de Deunamor.
Personajes por absurdo: el lector y el autor.
Personajes desechados abinitio [síq]: Pedro Corto y Nicolasa Moreno. (M, 79-80)

La clasificación de los personajes no puede ser exhaustiva ni total: *Museo* contiene otros personajes aquí omitidos. Tratándose de una obra de fantasía, todo intento integral de ordenar su mundo de ficción como si fuera un mundo real resulta inútil e imperfecto, además de contrario a la voluntad del mismo Macedonio Fernández. Sin embargo, como se ve, en esta lista aparecen, en orden de importancia, dos parejas. Primero los “efectivos”, los personajes centrales de *Museo*: Presidente y Eterna; después, los “frágiles” que anhelan la vida: Quizágenio y Dulce-Persona.

Ambas parejas presentan semejanzas de interés. La figura masculina actúa, piensa, es cerebral, aunque ame. La parte femenina es pasiva, escucha, siente y sufre. Puede añadirse otra pareja: Deunamor y su Amada. Sólo que, como se verá en su lugar, están separados: él

⁷ “Macedonio” utiliza preferencialmente la versión grave (Quizágenio) en vez de la esdrújula (Quizágenio). Por lo tanto, yo empleo la primera.

espera en la novela el regreso de Ella desde la muerte. A continuación me orientaré a estudiar estos seis curiosos caracteres centrales.

Masculino y femenino: tres parejas de amantes

Eterna y Presidente

La figura femenina se encuentra presente en el título: *Museo de la novela de la Eterna*. Así, la obra se define como un espacio textual ideado para ella: es la “novela de la Eterna”. Además, es un “museo” porque está habitada por seres de arte, congelados en una existencia ficticia: los personajes son cuadros, estatuas, obras inventadas por el arte, no por la vida; y, finalmente, es un museo también por el hecho de albergar una musa: Eterna (se recordará que en la antigua Grecia se llamaba “museo” a un templo dedicado a las nueve musas).

La relación del “autor” con la Eterna, como ya se señaló en el apartado anterior, se presenta en los prólogos rodeada de un nimbo de enigma. El “autor” da a entender que siente una gran admiración y amor por la Eterna, pero enfatiza que hay una cierta condena de imposibilidad en la realización de su amor. A final de cuentas, ¿quién es la Eterna? *Museo* tiene un breve prólogo titulado “Descripción de la Eterna” que, aunque oscuro y hermético, proporciona claves de interés para sondear este personaje:

(Que no conoce a Eterna dice Dulce-Persona: he aquí cómo es ella, para que no se quede sin conocerla, pues pláceme dar gusto a las curiosidades de mis personajes.)

Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará el alma del lector, alta, hermosa de formas, ojos y cabellos negros, la Eterna no se describe de otro modo que así:

Quien pasa delante de ella pierde el don del olvido. Y si puede olvidarla es un lisiado.

Quien no puede olvidarla se detiene y la comprende, la ama sin resignación posible.

Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia.

Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pasado que améis. Y aun también os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis. (*M*, 84)

Como se ve, la Eterna es un personaje tan misterioso que ni siquiera Dulce-Persona, también personaje de *Museo*, la conoce. Ciertamente, la Eterna y los demás personajes

parecen ubicarse en niveles diferentes dentro de la ficción, como si habitaran pisos diferentes de una misma casa. Por cierto, sólo el “autor” y el Presidente mantienen contacto con todos los personajes, de tal manera que es posible afirmar que ellos dos funcionan como un nexo entre Eterna y las demás creaciones. Por lo demás, en los prólogos hay una clara distinción entre el tono empleado por “Macedonio” para hablar sobre la Eterna (grave, formal, emocionado) y el utilizado para describir a prácticamente todos los demás (irónico, paternal, burlón a ratos).

Las referencias a la Eterna en los pasajes dedicados a ella son tan herméticas que quizá puede pensarse que Macedonio Fernández tenía en mente a alguna persona real y que al tomarla como personaje central, decidió rodearla de una aureola enigmática y distante. Hablando sobre la génesis de su novela, el “autor” asevera:

Al principio hubo deseo de expresarse, también de estudiar la vida psicológica, también de comprometerme en un estudio general de estética, también de mejorar económicamente y, por ello, hacerme un principio de reputación que en las circunstancias difíciles me facilitara medios de vida. Todo esto se borró con un nuevo gran motivo que brotó con el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu, y gracia tan increíble, que a veces no sé si sólo la he soñado. (*M*, 54)

Según Ana María Camblong, esta persona bien podría ser una mujer llamada Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, a quien el argentino amó durante su viudez y “a la que dedicó gran parte de su obra, llamándola en muchos poemas ‘Eterna’.”⁸ No obstante, G. L. García conjetura en otra dirección: se trataría de Elena de Obieta, ya fallecida: “La palabra *eterna* condensa a E(le)na y (mue)rte: la muerte de Elena en la eternidad. No hay otra eternidad que el ‘atarse’ a su recuerdo, no hay otra eternidad que su evocación en el ensueño y su construcción en la escritura.”⁹

La Eterna nunca es descrita propiamente como un personaje para la novela. Más bien, el “autor” insiste en subrayar que la novela es un espacio ideado explícitamente para ella: “Y sólo porque ella quiere sonreír una última vez a su amor desde fuera de este amor, desde el Arte, compongo este libro que no necesitamos.” (*M*, 20) De igual manera, en otro lugar expresa: “Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito. Quedó este motivo

⁸ Cfr. Camblong, ed., *Museo...*, p. 54, nota d. *Íd.* los poemas dedicados a Eterna-Consuelo en el apéndice a *Museo...* (Archivos, como siempre), pp. 290-303.

⁹ G.L. García, *op. cit.*, p. 86.

máximo y uno menor que interesa más al público: ejecutar una teoría del Arte, particularmente de la Novela.” (M, 54)¹⁰

Debido a esto, el “autor” observa que la novela bien puede fracasar como logro artístico: “Nada difícil es que sea él [el libro] poco importante, pues lo hice ya mucho antes iniciado en escepticismo, no del Arte sino de que para nosotros guardara el Arte ya consulta alguna.” (M, 20) Entonces, la novela ha sido pensada para albergar la memoria del amor por Eterna (gestos, sonrisas, palabras), pero el mismo “autor” no está convencido de que siquiera el arte sea suficiente para lograr ese cometido, ni de que se logre una obra artística notable al tratar de pasar a papel una emoción personal tan fuerte:

Quizá este sufrimiento y tanto fracasar anejo al anhelo artístico, es el castigo de quien prefiere soñar a vivir, arte a vida, cuando la vida nos tiene una Eterna en quien toda belleza halló figura, latido, respiro; entonces mirar hacia el arte es como guiarnos por lucecitas domésticas para caminar entre el Día. (M, 115)

El “autor” afirma que el arte sólo puede dar una versión muy pálida de la belleza moral de Eterna, por lo que todo empeño artístico está de entrada condenado al fracaso:

Y si teniendo la Eterna perseguimos arte inventivo; más ciegos estamos, y caminamos como guiados contra nosotros, la bajeza nos lleva, pues subsistir la invención frente a la Eterna hallada, respirante, es horrible opción contra nosotros.

Cerca de la Eterna la invención es insensatez. (M, 115-116)

De esta manera, la paradoja del personaje Eterna se halla en el hecho de que *Museo* haya sido una novela ideada para congelar y preservar su extraordinaria existencia y en la aceptación del mismo “autor” de que tal objetivo es inalcanzable. Sin duda, debido a esta doble circunstancia, Eterna aparece siempre como un personaje demasiado distante y enigmático pero, al mismo tiempo, como pendiente y vigilante sobre todos los personajes (“autor” y “lector” incluidos): es lejana y ubicua.

Por otra parte, la síntesis argumental de *Museo* que el “autor” anticipa en un breve prólogo (con la intención de espantar al lector de desenlaces) está contada más bien en función del Presidente que de la Eterna. En dos páginas, el “autor” apenas si menciona en

¹⁰ “La Novela de Encargo”, uno de los “títulos” en la lista “Obras del autor...” (M, 7), define con fidelidad este aspecto de *Museo*: una novela escrita “porque ella quiere sonreír una última vez”, un texto para “serle grato o

una ocasión a su personaje central, la misteriosa Eterna, a pesar de que la novela que el lector lee lleva el nombre de ella en el título.

No obstante, como indica Camblong, en los capítulos de la novela, Eterna “pone en escena una presencia enigmática y esquiva; sin embargo, queda bien perfilada su aura de ‘musa’, de deidad protectora que le confiere una omnipresencia en el texto”.¹¹ Eterna está presente a lo largo del texto no porque participe activamente en los sucesos que se narran, sino más bien debido a su relación especial (diferente a la de los demás personajes) con quienes tienen un gran control sobre el mundo de la novela: el “autor” en los prólogos y el Presidente en los capítulos de la novela, ya que resulta indudable que con ningún otro personaje se muestran estos dos tan deferentes y dependientes.

Paralela y curiosamente, en el prólogo “Un personaje, antes de estrenarse”, el “autor” explica: “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.” (M, 65) El “autor” proporciona el supuesto *curriculum novellarum* (por decirlo así), los antecedentes novelescos de su personaje central: se trata de famosas creaciones novelescas que anteriormente (presume el “autor”) Eterna ha sido o encarnado. Así, parecería contradecir sus propias aseveraciones sobre la “cierta persona” (¿real?) que lo inspiró para escribir su obra.

Si bien es cierto que poco importa deducir en qué persona real se inspiró Macedonio para la Eterna, las fuentes biográfica (Consuelo o Elena) y literaria (Leonora y Rebecca) señalan la importancia del tema del amor respecto al personaje de la Eterna. Por lo demás, como se puede percibir, el “autor” aplica la técnica del “personaje prestado” a la Eterna, para subrayar el aspecto más importante de ella: la Eterna representa la mujer amada por excelencia, la figura femenina capaz de inspirar el gran amor para quien se crea un mundo de ficción en el cual no conocerá la muerte, sino la eternidad. Ricardo Piglia lo explica con lucidez:

El amor como cliché narrativo. En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida, desencadena el delirio filosófico. Se construyen complejas construcciones [sic] y mundos alternativos. Lo mismo pasa en “El Aleph” de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido.¹²

seguir soñándola”.

¹¹ *Ibid.*, p. 130, nota b.

¹² Ricardo Piglia, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, pp. 94-95.

Esta característica es muy clara en la “Descripción de la Eterna”, ya que el “autor”, aunque proporciona unos muy breves rasgos físicos de la Eterna, asevera que la única manera como se le puede describir no tiene que ver con su cuerpo sino con su extraordinaria capacidad para atraer el amor de quienes la llegan a conocer y para cambiar el pasado de la persona a quien ella dé su amor. Exactamente esto le sucede al Presidente en los capítulos de la novela.

Como ya se mencionó, el argumento de *Museo* tiene como actor principal al Presidente. Transcribo el inicio de la síntesis argumental presentada por el “autor” en el prólogo “A las puertas de la novela (Anticipación de relato)”:

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 nuestro país, va reuniendo a todas las personas que en sus excursiones fuera de su casa se le hacen simpáticas, y quieren vivir con él.

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

La Acción se cumple con éxito pero él continúa infeliz.

Concluida la acción se separan, y con otros detalles y sucesos no se sabe más de nadie. (M, 69)

A continuación, el “autor” entra un poco en los “detalles y sucesos” que rodean “la saga del Presidente en busca de la felicidad”, como anota Ana María Camblong.¹³ Así, “Macedonio” abunda:

El único que en esta novela “tiene el diablo en el cuerpo” es así el Presidente; sucesivamente se queda corto en todo: amor, metafísica, amistad, acción; es profundo en el Misterio, mucho ama a la Eterna, luego busca la amistad; insatisfecho desde la Acción; descontento otra vez y sugestionador siempre, después de noches de deliberar y sufrir invita a la dispersión para siempre a los acompañantes que hizo felices, ilustró y llenó de problemas durante años de vida en comunidad. (M, 69-70)

El Presidente y la Eterna son llamados “personajes efectivos” por el “autor” en su catálogo de personajes para la novela (M, 79), debido a que ellos no experimentan las ansiedades y frustraciones típicas del personaje macedoniano que anhela alcanzar la vida real, como Dulce-Persona y Quizagenio. Además, son los personajes principales de la novela, alrededor de quienes suceden los acontecimientos en los capítulos de la novela: el Presidente coordina

las acciones de los personajes que viven con él en la Estancia “La Novela”, mientras que la Eterna, aunque distante y misteriosa, inspira y vigila el mundo de la ficción con un gran poder de seducción sobre los demás personajes.

Como se ha señalado, la relación que se tiende entre el “autor” y la Eterna en los prólogos y entre el Presidente y la misma en los capítulos es muy similar. De hecho, el “autor” y el Presidente de una u otra manera compiten por su cercanía con el personaje central de *Museo*. Además, el Presidente también prometerá escribir una novela, con lo cual competirá en terrenos literarios con el “autor”. Por esto, cuando trata el tema del Presidente en los prólogos, el “autor” lo hace con cierta ironía, como tendiéndole zancadillas para hacerlo ver cursi o risible.

Ya se ha visto que “Macedonio” menciona que el Presidente es el único personaje de *Museo* que “tiene el diablo en el cuerpo”, como si expusiera ante el público un dato de su novela que a él mismo le molesta: ¿cómo es posible?, ¡un personaje que siempre anda insatisfecho, intenta de todo y no se contenta con nada, qué batalla!

Coincidentemente, en el prólogo “Lo que me sucede” el “autor” señala otra paradoja de sus empeños artísticos, culpando en esta ocasión a sus personajes masculinos:

Me esmero en la elegancia y talentos de la redacción literaria, y me sale de un personaje, el Presidente, que me eclipsa con la grandilocuencia y lacrimosas desesperaciones de sus cartas, y otro, Quizágenio, que intenta cortejarme a una protagonista [Dulce-Persona] por el sistema más contraproducente y aburrido: la literatura cuentista. (*M*, 103)

No sólo el Presidente, sino también Quizágenio compite en terrenos literarios (y, podría añadirse: amorosos) con el “autor”. Como señala Camblong, “El ‘yo’ de los prólogos está en abierta competencia artístico-literaria con sus personajes de novela que pretenden disputarle su autor-idad; la descalificación de Presidente y Quizágenio es terminante.”¹⁴ El control sobre la ficción es trascendental. La autor-idad de “Macedonio”, el hecho de ser autor de la novela y creador de una fantasía, implica arrogarse un dominio absoluto sobre este mundo inexistente --los personajes femeninos incluidos, por supuesto--. Es claro que el “autor” finge sentirse usurpado en su papel autoral ante los intentos literarios de Presidente y Quizágenio, aunque es obvio que ellos obedecen sus designios, al ser creaciones suyas.

¹³ Camblong, *ibid.*, p. 69, nota a.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103, nota b.

Estos dos personajes masculinos emplean la literatura para seducir, enamorar, garantizar su amor a los personajes femeninos: Quizagenio ama a Dulce-Persona, Dulce-Persona al Presidente y el Presidente a la Eterna; ellos escriben o narran, ellas leen o escuchan. Por esto, el "autor" lanza pullas al Presidente y a Quizagenio, los expone como objeto de burla por el hecho de ser (según él) inexpertos errados en el arte literario-amoroso, aunque en realidad se sienta invadido en sus cotos "autorales", y no lo exprese así.

Antes de terminar, resulta necesario hacer una referencia extensa a un prólogo verdaderamente genial de "Macedonio". Se trata de un texto que inicialmente externa comentarios irónicos respecto a la inclinación de muchos escritores (se podría pensar en Stendhal, Fitzgerald, Thomas Wolfe, Nabokov) a presentar personajes novelescos que muestran rasgos de genialidad, emotividad o inteligencia notables que de manera oblicua intentan afirmar la (según "Macedonio") quizá no muy probable extraordinariedad del mismo autor de la obra. El prólogo se titula "Carta genial que yo quisiera que uno de mis personajes, el Presidente, escribiera a Ricardo Nardal",¹⁵ y ahí el "autor" indica:

El más ridículo percance al novelista es caer en encargarse de un personaje con genio, que ha de saber el autor hacer desempeñarse en conducta y poderes intelectuales. ¿Qué ideas, hondos pensamientos, audaces doctrinas y descubrimientos le atribuirá y describirá como muestras concretas de 'ideas geniales' si el autor no lo es? (*M*, 110)

Por un lado, se argumenta que inventar un personaje-genio puede tratarse de una intención poco velada de escribir una novela autobiográfica (insinuando de manera clara la propia genialidad del autor),¹⁶ con el consiguiente peligro de que a final de cuentas el escritor sea incapaz de atribuir acciones magistrales a su personaje por el hecho de que quizá él mismo a final de cuentas no sea un genio. Borges se cuestionó en tono serio este punto: "¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos."¹⁷

¹⁵ Originalmente figuraba el nombre de Leopoldo Marechal, amigo de Macedonio Fernández, en lugar del de Ricardo Nardal. (*íbid.* pp. 110-111)

¹⁶ Jitrik observa que "no existe una imaginación que no sea comparable al objeto que es capaz de imaginar". ("Destrucción y formas en las narraciones", p. 224.)

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, p. 159.

Por otro lado, "Macedonio", en tono irónico, alerta sobre el afán de construir un personaje genial por la obligación que este cometido implica de atribuir todos los sucesos o dichos geniales al personaje exclusivamente (y no a uno mismo, el "autor" de la obra). Recuérdese que para "Macedonio" el "autor", el autor-personaje de una novela (como sucede en la suya), está en competencia con los demás personajes, por lo que atribuir hechos o palabras geniales a alguna de las criaturas novelescas significa negárselas a uno mismo, quedar opacado por la genialidad del otro, por lo que "encargarse de configurar un genio es declararse sólo casi-genios." (M, 111)

Aunque el "autor" asegura que "él mismo personalmente [no es] un genio", muy bien quisiera "que el Presidente fuera capaz de escribir una 'carta genial' y de que una vez escrita resolviera que era para Ricardo Nardal." (M, 111) Sin embargo, el "autor" ya ha presentado aspectos poco favorecedores de su personaje masculino. Ha comentado que el Presidente "tiene puerilidades de presumido y [que] cuando le da por la correspondencia se inutiliza totalmente y el estado bobo de 'espera de carta de contestación' le viste un talento que no parece de genio." (M, 110) El "autor" presenta a su personaje como decididamente no-genio, transparentando de esta manera su poder de creador sobre su invención.

El Presidente, como creación de un "autor" no-genio, es poco probable que sea capaz de escribir una carta genial por sí mismo. Por eso, el "autor", aunque no genial, sólo por el hecho de ser el "autor", controlador de la ficción, puede escribir una "carta genial" que --dice-- quisiera que fuera su personaje quien la escribiera.

A final de cuentas, ¿quién escribe la "carta genial"? El "autor", por supuesto, quien suplanta la voz del Presidente demostrando así, de forma sutil, la naturaleza enteramente ficcional y manipulable de su personaje. El autor escribe la "carta genial", pero en nombre de su personaje. Dentro de la competencia "autoral", "Macedonio" le gana la mano al Presidente y lo expone como lo que es: una creación suya cuyas cartas las escribe el creador de *todo* en el mundo de *Museo*. Y, si quedan dudas, el tema de la carta no puede ser más "macedoniano": las maneras de aplaudir, tópico festivo ya tratado en la primera página de la novela por el mismo "autor".

A pesar de exhibir en este prólogo al Presidente como un personaje limitado e incapaz de un acto genial, el "autor" hace una salvedad que refrenda su poder manipulador sobre el personaje. En esta página o en esta novela el Presidente no ha sido genial, pero esto

no impide que en otra ocasión o novela este personaje sí podría mostrar su muy probable genialidad, pues todo se encuentra bajo el control inventivo del “autor”:

Si luego veo que [...] nada de genial manifestó el Presidente en toda la novela, recurriré al final a una nota que diga: “Advierta el lector que mi protagonista de genio, el Presidente, es tomado en la novela en una época personal breve y que por mala suerte fue justamente una eclipsiva de su inteligencia, un período en que prevalecía cierto aguamiento psíquico; pero su vida ha sido mucho más larga y no se dude de que antes o después mostróse, como digo, genial.” Así que no queda probado, con la ausencia de todo rasgo genial en el Presidente, que el autor sea incapaz, por no ser él mismo personalmente un genio, de ejecutar novelísticamente el desempeño de un personaje de esta categoría... (M, 111)

A pesar de que en los prólogos usualmente se le refrenda su carácter de personaje bajo el control del “autor” y se le retrata con rasgos irónicos poco halagadores como resultado de su competencia con el “autor”, el Presidente asume un papel central dentro de la ficción de *Museo*: él dirige la acción de los personajes que viven en la Estancia “La Novela” durante los capítulos de la novela. Además, el Presidente, en cierta medida, comparte intereses, frustraciones y anhelos con el verdadero autor.

Aunque impugne la referencia autobiográfica en el arte y se proponga crear un mundo enteramente fantástico y ficticio en *Museo*, Macedonio Fernández no puede evitar asignarle al Presidente atributos e intereses similares a los suyos. Según el “autor”, las inclinaciones en que se queda corto el Presidente en la novela son “Amor, metafísica, amistad, acción” (M, 69). Sin duda, esas cuatro búsquedas también fueron trascendentales en la vida de Macedonio Fernández: el Amor en su expresión máxima o *todoamor* (por Elena Bellamuerte, por Consuelo-Eterna), la Metafísica en sus exploraciones sobre la inmortalidad del Ser (explicado en el idealismo absoluto de *No toda es vigilia*), la Amistad con artistas e intelectuales (Borges, Scalabrini, Marechal, Gómez de la Serna y algunos otros) y la planeación de una Acción (una estrambótica campaña presidencial de Macedonio en los años veinte de donde el personaje toma su nombre, como veremos más adelante).¹⁸

Por esto, se puede afirmar que, en sus rasgos esenciales, el Presidente, al igual que el “autor”, puede ser definido como una representación ficcional (no exactamente autobiográfica) de Macedonio Fernández. Como bien advirtió el “autor”: “nunca fue

¹⁸ Cfr. Noemí Ulla, “Macedonio Fernández”, p. 54.

presentado [un personaje] del cual la mitad o más no tornó el autor de personas de 'vida'." (M, 39)

Dulce-Persona y Quizagenio

El "autor" define a Dulce-Persona y a su amigo Quizagenio como "Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices". (M, 79) La caracterización de Dulce-Persona como un personaje frágil y desdichado se halla presente a lo largo de los prólogos y desde el título original de *Museo*: "...la niña de dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido." (M, 3, 4) Dulce-Persona es presentada como un personaje que emocionalmente sufre mucho, porque su amor no sólo no es correspondido, sino que ni siquiera llega a ser revelado.

El "autor" insiste en recomendar la "inocencia y cariño" de su personaje (M, 70); al impertinente lector seguido, "Macedonio" pregunta airado: "¿No te conquista el destino cruel y la mansedumbre de la tierna Dulce-Persona?" (M, 120) Además, ella es una confidente sensible e inquisitiva del "autor": pregunta por la misteriosa Eterna, a quien desea conocer (Cfr. M, 84), escucha a "Macedonio" hablar sobre los lectores (Cfr. M, 94) y tiene el pasado "más desventurado". (Cfr. M, 32)

Por último, es necesario mencionar un delicado prólogo titulado "Eterna y Dulce-Persona", en el cual aparecen fugazmente ambos personajes, contemplándose la una a la otra con emotivo interés. El "autor" advierte: "(Tiempo para esta escena: el de abrirse una flor)". Y empieza:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona, sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el color rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna --de ventana a ventana y con luz de la tarde-- los ojos y cabello negro y pálida frente... (M, 91)

Los únicos rasgos que logran conocer una de otra pertenecen al mundo físico: el rubor de Dulce-Persona y la palidez de Eterna, aunque es bien cierto que a través de ellos se sugieren la sensibilidad, "inocencia y cariño" de la primera, y la melancolía y tristeza de la segunda. Además, se mencionan sus voces, "preciosas ambas y muy diferentes", la de Dulce-Persona hablando a Quizagenio y la de Eterna a Presidente. Así, se presentan el carácter y la relación de ambas con los personajes masculinos.

El “autor” expresa que esto “fue *todo* que conocieron una de otra” (M, 91). Sin embargo, a partir de este brevísimo incidente, cada una de ellas pasa por un momento de emotiva reflexión que insinúa el papel de cada una en los capítulos de la novela.

Eterna “estúvose [...] contemplando en sus manos dos rosas, de desigual tamaño, una blanca, la otra roja, [...] pasando de una a otra la mirada, comparando; anudólas luego y las colocó en un vaso para el Presidente; mas luego las desató y dejó para él sólo la blanca.” (M, 91) El simbolismo salta a la vista: la rosa roja (Dulce-Persona) es alejada del vaso del Presidente, para quien sólo queda la rosa blanca (Eterna). Así, el “autor” sospecha: “¿Celos? ¿Que amara a ambas? ¿Y, en fin, sólo a Eterna?” (M, 91) Como una especie de conjuro, Eterna desanuda las rosas para evitar que el Presidente ame a ambas.

Por su lado, Dulce-Persona “cierta mañana ensayó [...] el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: ‘sólo en ella quedan bien, aunque tiene 39 años y yo 19. Que la ame, y a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre’.” (M, 91-92)

Dulce-Persona noblemente acepta la “singularidad exclusiva de la Eterna” que, como explica Camblong, “queda remarcada por el intento de imitación en Dulce-Persona; el remedo es una nueva duplicación pero no idéntica sino degradada, no es posible reproducir ‘lo único’.”¹⁹ De esta manera, se proyecta la sublime extraordinariedad del personaje principal y la genuina candidez y sensibilidad de Dulce-Persona, auténticamente merecedora de su nombre.

Como ya se ha visto, Dulce-Persona y Quizagenio son definidos por “Macedonio” como “Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices”. (M, 79) El destino que comparten estos dos entra de lleno en el cometido estético a lograr por *Museo* en el lector: el efecto conciencial en el lector. En los capítulos de la novela ambos, concientes de ser personajes y anhelando el “ser de vida”, lograrán provocar que el lector experimente por un instante el no-ser. Su lastimosa fragilidad parte de su “vocación de vida”, su ansiedad por conocer el ser, por probar la sensación de pertenecer a la vida y no a una novela. De esta situación hay leves indicios en los prólogos: Dulce-Persona (dice “Macedonio”) es “la expectativa de ser”. Y añade: “Está hacia el ser, pobrecita.” (M, 32) Así, en “Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela”, el “prólogo-personaje” dice: “lo que quiero otear empinándome es ver si ya la Dulce-Persona con gesto

y acento adecuados ha visto tan cerca la felicidad, que empieza a rogar se le dé vida y se llame a otro para el desempeño ulterior de su papel.” (M, 123)

Quizagenio y Dulce-Persona usualmente son mencionados juntos. Aquél la corteja con “el sistema más contraproducente y aburrido: la literatura cuentista”, como maliciosamente dice el “autor” (M, 103). Al igual que el Presidente, Quizagenio --personaje masculino-- compite en terrenos literarios y amorosos con el “autor” por causa de Dulce-Persona, a quien el “autor” en ocasiones presenta como confidente. En los capítulos de la novela, Quizagenio, como adelanta el “autor”, contará cuentos y leerá fragmentos de *Adriana Buenos Aires* (todos ellos textos, “casualmente”, de la autoría de Macedonio) a su amada.

La rivalidad entre el “autor” y Quizagenio se revela en el nombre que el primero eligió para el segundo: quizá genio. Como ya se vio al momento de analizar el personaje del Presidente y su “carta genial” a Ricardo Nardal, el “autor” afirma la inconveniencia y el peligro de inventar un personaje-genio para una novela: “la ridiculez de la infatuación de auto-genializarse [...], empeño que, como lo he probado, implica declararse genio el autor” (M, 93), lo cual a final de cuentas puede no ser cierto.

Para no tomar ese riesgo, “Macedonio” acudió al recurso de indicar en el nombre el carácter no comprometidamente genial de su personaje. Así, señala: “Los Quizágenios [...] me han procurado (genialidad dudosa, que es la mejor) un descanso de autor en mis noches de gran programa inicial, podado a programa menor cuando ya no pudiendo más reduje a quizagenio a mi personaje del atrevimiento inicial novelístico.” Satisfecho de este descubrimiento, el “autor” recomienda a los novelistas adoptar para sus obras a su personaje: “¡Pobre Quizagenio, las novelas que te espera vivir!” (M, 93)

La genialidad de Quizagenio es dudosa, pero éste, aún así, se lamenta de su nombre con Dulce-Persona en el siguiente diálogo-prólogo:

--Quizágenio: ¿Cómo se le ocurrió al autor dar a mi nombre la modalidad extravagante de ser interrogativo: ¿Quizágenio? Yo debía figurar en los diálogos así:

“--Dulce-Persona: ¿Qué tenemos, ¿Quizágenio?, de nuevo hoy en la Novela?

“--¿Quizágenio?: Hoy es el cumpleaños... (M, 97)

¹⁹ *Museo...*, p. 92, nota a.

Quizagenio propone que la verdadera pronunciación debería ser “¿Quizágenio?”, esto es, en forma interrogativa, porque así se expresaría plenamente la duda que plantea su nombre respecto a su probable genialidad.

Más adelante, en el mismo prólogo, Quizagenio añade, ya fuera del diálogo por él mismo inventado: “Pero vuelvo al asunto de mi nombre. Después pensó el autor que estando yo destinado a hablar mucho y sólo contigo, Dulce-Persona, te sería molesto esforzar la pronunciación interrogativa de mi nombre. Estoy conforme, pero yo debí ser llamado Plena-Persona...” (M, 97) Por consideración con Dulce-Persona, para quien lo tenía destinado como compañero, el “autor” (conjetura el personaje) dejó la forma final del nombre en Quizagenio, en vez de ¿Quizágenio?

El quisquilloso personaje finaliza diciendo: “Será el único defecto de la novela. Pero lo cierto es que el autor se preocupó de su comodidad, dándome un nombre que nada dice y corto. El no decir nada por primera vez será conciso; hasta ahora siempre necesitó volúmenes”. (M, 97) La competencia entre “autor” y personaje surge otra vez: éste responde a los ataques y pullas de aquél, lo cual, de hecho, más bien refrenda el poder manipulador del creador sobre la criatura novelesca: “Macedonio” hace participar en el juego textual de la competencia literaria a su personaje de manera aparentemente independiente. Aunque a final de cuentas ambos son personajes, claro.

Deunamor (el No-Existente Caballero) y su Amada

El “autor” define a Deunamor como “Personaje de la Inexistencia (con presencia)” (M, 79). El nombre del No-Existente Caballero, o Nec, también figura en el título original de *Museo (Novela de la Eterna y la niña de dolor la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido)*. Noé Jitrik lo precisa como “El personaje no como alguien más perfecto que la realidad misma sino inexistente, único posible en la inexistencia que es la novela.”²⁰ Deunamor, aunque presente en *Museo*, no-existe. Si los demás personajes existen en un plano ficticio, Deunamor no-existe en el mismo plano de la ficción: gracias a él los otros personajes, aunque enteramente ficticios e imposibles, parecen un tanto más reales dentro de su irrealidad. Podría decirse que la reiterada y explícita ficticidad de Deunamor se eleva a la potencia debido a su no-existencia dentro del texto, el cual ya de por sí es una entidad inexistente, irreal. Aunque

²⁰ Noé Jitrik, “La ‘novela futura’ de Macedonio Fernández”, p. 497. *Íd.* también Noé Jitrik, *El no existente caballero*.

figure en *Museo*, Deunamor es señalado por el “autor”, de manera reiterada, como ausente, no-existente. Esta circunstancia permite considerar a Deunamor como doblemente ficticio: si dentro mismo del texto no-existe, podría decirse que él resulta ser “más” irreal que los demás personajes. Es imposible sacar la potencia de una cantidad negativa, mas no así en *Museo*: la no-existencia textual de Deunamor lo hace “más” ficticio que Eterna o Quizagenio. ¿Para qué?

“Macedonio” explica en las primeras páginas:

El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerle un hogar para la no-existencia [...] en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela mientras espera, y cuando llega de vuelta de la muerte su amada, que él llama la bellamuerta... (*M*, 22)

La Amada de Deunamor (presentada en la clasificación del “autor” como “Personaje con el ser de ser esperado”, *M*, 79) encontrará al No-Existente Caballero (Nec) en *Museo*, esperándola cuando ella regrese de la muerte: “Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior, que no necesitó Ella para purificarse y sí sólo para inquietar al amor...” (*M*, 22-23) De esta manera, el tópico del amor, del *todoamor* que resiste a la muerte, se halla presente en *Museo* con esta pareja. Pero hay todavía un aspecto de interés acerca de Deunamor: en él se pueden encontrar rasgos autobiográficos del autor. La Amada de Deunamor, Ella, la “bellamuerta”, remite al poema “Elena Bellamuerte” que Macedonio Fernández escribió después del fallecimiento de su esposa Elena de Obiera.²¹ Resulta sugestivo encontrar la siguiente explicación en un prólogo:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida. [...] Y así poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia. (*M*, 63)

²¹ Macedonio Fernández, *Poesías completas*, pp. 33-39. Véase en este trabajo: Capítulo 2, Apartado “Interjección conceptual: la Poesía o Metáfora”.

Si bien el “autor” transmuta en materia novelada sucesos de la vida de Macedonio (su viudez), lo que resulta importante de este párrafo es más bien la definición de Deunamor como “un cuerpo sin conciencia” que funciona automáticamente, esperando el regreso de su Amada. El “autor” añade:

Por eso juraría que Deunamor dejó de ser una conciencia personal desde hace muchos años, y yo mismo observo que su conducta en la novela es la de un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera, de volver a reunirse con la amada y ser feliz, o sea que es actualmente una insensibilidad con perspectiva de ser una sensibilidad. (M, 63)

Presencia inexistente, fantasmal, que está y no-está en el texto, Deunamor vive fuera incluso del mundo irreal de la novela: vive en sus sueños de reencontrarse con su Amada. “La novela no tiene a Deunamor por su personaje, sino por el cuerpo insensible pero autómatas coordinado de un personaje.” (M, 64) Si fuera posible decir que los personajes de *Museo* tienen cuerpo y alma, Deunamor estaría presente en *Museo* con su cuerpo, mas no con su alma; estaría presente físicamente mas ausente de emoción y pensamiento: “el inextricable enredo de Deunamor en esa misteriosidad [...] de tener el alma en otra parte y el cuerpo en la novela, donde posará su amada retornando de la muerte.” (M, 120)

El milagro de novela que se logrará en *Museo* consiste en el hecho imposible de reunir a los amantes separados por la muerte. Como en el caso de Eterna, *Museo* se define, de nuevo, como el espacio textual para preservar o revivir el amor más extraordinario.

Personajes episódicos en los prólogos

Los demás personajes incluidos en el catálogo del “autor” (M, 79-80) tienen una función menos trascendente en *Museo*. De hecho, hay personajes en esa lista que no figuran en ningún otro lugar en los prólogos (Simple, Metafísico), aunque sí en los capítulos de la novela, así como personajes presentados en otros prólogos que no se recuerdan en esa clasificación. Usualmente la función de estos caracteres tiene que ver con la intención del “autor” de expulsar todo realismo de su novela, encontrando, a través de su carácter de personajes circunstanciales o episódicos, oportunidades para que el lector recuerde, una y

otra vez, que está leyendo novela y no “presenciando vida”. En las siguientes páginas veremos de manera sucinta los más reiteradamente mencionados de entre ellos.

El Viajero

Señalado como “Personaje de Fin de Capítulo”, el Viajero, más que nada, aparece de forma intermitente, parodiando “la tradición antiquísima del relato-viaje” (como anota Camblong),²² aunque sólo viaje dentro de la novela: “Soy Viajero de Novela, en un relato en marcha: no debo, pues, detenerme, y en esta escena ya demasiado estuve. Que el lector me vea alcanzando el tren o zarpando en todo momento...” (M, 28) La paradoja de viajar *dentro* de la novela implica mantenerse dentro del mundo de la ficción, no viajar al exterior, a la realidad: “el Viajero, a quien he tenido siempre junto a mí y en la novela no ha cesado de viajar, repartiendo su olor a cuero de valija por todos los capítulos.” (M, 98)

Por otro lado, su misión consiste en interrumpir la trama, aparecer al final del capítulo para disipar la ilusión de realidad que se pudiera estar creando dentro de la novela: “Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la novela. / Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato.” (M, 41)

Federico, el chico del largo palo

Llamado “Personaje Impedido y Candidato a personaje” (M, 79), Federico no tiene permitida la entrada en la novela porque con su largo palo irrumpiría en la narrativa, molestaría, distraería al “lector” y a los personajes. Tiene un comportamiento infantil y arrollador que representa una amenaza para el ambiente de tranquilidad interna del texto: “Todos los personajes --y los lectores que se han anunciado--, me previnieron que la irrupción del chico, sería juzgada por ellos como un ‘chichón de lectura’ en la frente del leer...” (M, 100)

La función de este personaje “no-aceptado” como personaje consiste en interrumpir, chocar, importunar la lectura, para --al igual que el Viajero-- destruir la impresión de realidad del relato. El “autor” *impide* la entrada del personaje a la novela, pero al momento de presentarlo para notificarnos de sus esfuerzos por obstaculizar el ingreso de un personaje tan fastidioso y destructor a la novela... ¡lo está admitiendo! El “autor” lucha por mantenerlo

fuera del relato para comodidad de los “lectores” y personajes, pero los intentos de Federico por entrometerse en la novela, a final de cuentas, rinden frutos: el “autor” acepta presentarlo al “lector” por si sucede que en un descuido el chico logre colarse al mundo de la ficción.

Así, ante esta contingencia, y a pesar de las molestias que ocasiona, el “autor” accede a formarle algunos antecedentes “novelescos” a Federico: se cuentan sus aventuras como fabricante de ruidos, Apuntador de Dios y su ida y vuelta alrededor del mundo. (M, 73-75) De esta forma, el chico del largo palo, “aspirante resistido, y merodeando a figurar en el relato” (M, 72), aun en contra de la voluntad del “autor”, figura en *Museo* como personaje, aunque impedido, pero personaje a final de cuentas.

Pedro Corto y Nicolasa Moreno

“Personajes desechados abinitio” (M, 79), estos dos (igual que Juan Pasamontes) tienen nombre y apellido que los provee de una evidente referencia a la vida real imposible de aceptar para una novela de fantasía absoluta como *Museo*. Estos dos personajes, así, fueron “desechados” desde el comienzo por querer tener un pie en la realidad y otro en la novela.

Pedro Corto “exigía que la novela terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba”, además de que deseaba conocer el contenido de la novela antes de aceptar figurar en ella. (M, 80) Por su parte, Nicolasa Moreno, cocinera, “aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos” (M, 80).

Por esto, ambos personajes fueron “desechados” para participar en la novela (aunque también admitidos al momento de presentarlos como “desechados”, por supuesto). La tentativa del “autor” de eliminar todo realismo de su novela exige que los personajes no tengan interés alguno en asuntos de la vida real que pudiera hacerlos ver, a ellos mismos, como tomados de la realidad. Por lo demás, la referencia a la comida conlleva para Macedonio Fernández una nota peyorativa. En *Teorías* identifica como “Culinaria” a todo

²² Nota de Camblong a *Museo...*, p. 27, nota a.

arte que cultive lo sensorial, esto es, la alusión o el halago de los sentidos (rima, musicalidad, colorido, etc.).²³

Juan Pasamontes

Justamente omitido en la lista de personajes de la página 79, Juan Pasamontes, a diferencia de los anteriores dos, es presentado en los prólogos como un genuino y experimentado personaje de ficción que, sin embargo, trabaja en *Museo* como empleado. Su nombre sugiere alguna cualidad de trotamundos, de personaje de acción que podrá ser muy útil para la novela, según el “autor”, porque atraerá numerosos lectores con sólo aparecer ejecutando alguna aventura notable hacia el inicio de la novela y los mantendrá leyendo expectantes hasta el final para conocer el desenlace de las andanzas pasamontescas. El lector leerá de cabo a rabo el libro esperando encontrar qué sucedió con el personaje. El “autor” indica:

Toda la novela es contada mientras él está en tal apretura y al final habrá que decir al lector cómo fue salvado. No creo que se conciba enredo novelesco que pueda tener más asegurado al lector, contando con él hasta el final y más *suspense* y menos interrumpido su interés [...]; aunque entre la primera y la última [página] fueran en blanco las otras, que en sustancia así son casi siempre —promesa de trama, promesa de desenlace, promesa de caracteres, promesa de unidad y de congruencia, incumplidas— el lector no saltaría una. (M, 59)

Según “Macedonio”, Pasamontes entra en la galería de “personaje prestado”, ya que “es el que viene figurando desde dos o tres mil años, desde las literaturas griega y romana, en toda novela de verdadera sensación y modernidad” (M, 58) y, por lo tanto, se puede confiar que cumplirá su misión. Por ello, debido a su experiencia y al uso accesorio que se hace de él (dejarlo colgado de algún trance difícil en la primera página y rescatarlo en la última), Juan Pasamontes no es un personaje sino un empleado de la novela. (M, 81)

La función de Pasamontes descansa en delatar las técnicas novelísticas para el logro del *suspense* en la tradición realista o policial. Así, al presentar a Pasamontes no como un personaje sino como un empleado en *Museo* se denuncia el carácter comercial, abaratado, no artístico, de las novelas que explotan el suspense como la atracción principal de una obra.

²³ Macedonio Fernández, *Teorías*, pp. 235-236. Véase más arriba: Capítulo 2, Apartado “El formalismo ruso y la Belarte de Macedonio”.

A “Macedonio” no le puede interesar hacer el relato de las hazañas y aventuras de Pasamontes (puesto que su novela abomina del efecto “alucinatorio” que se logra en la narrativa de aventuras), sino utilizar las habilidades del personaje para obtener y mantener el interés del “lector”. Caso similar al de un director de cine de culto que contrata para un papel en una película no comercial a una estrella de telenovelas quien con su solo nombre atraería al público en taquilla.

El prólogo-personaje y la Novela-personaje

La ficción de *Museo* no puede conocer límite: lo imposible sucede porque el designio del “autor” consiste en crear una novela que no retrate la realidad sino la fantasía. Por esto, el proceso de “personajización” puede actuar no solamente sobre el “autor” y el “lector”, sino también sobre los textos. Así, en algunos prólogos son presentados la Novela-personaje y el prólogo-personaje que hablan en primera persona y que asumen la existencia textual propia de un ente de ficción.

El “Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela” sostiene un diálogo con el “autor” en el cual expresa su preocupación por los personajes que pronto actuarán por su cuenta allá, del otro lado, en las páginas de la novela. (*M*, 122-123) Además de este prólogo-personaje (que aparece una sola vez), existe “un prólogo mudable, que, me avisan [habla el ‘autor’] se anda cambiando de página; no haya disgustos entre prólogos de una misma novela; este prólogo inquieto anda buscando dónde falta él...” (*M*, 81) De igual manera, el “autor” menciona el “auto-prólogo, que calmaría la aspiración de prólogos (se quejaron alguna vez) a auto-existentes (autoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicate de eternidad) no-subordinado su ser algo a que algo los siga [*sic*]” (*M*, 101).

El prólogo-personaje, el “prólogo mudable” y el “auto-prólogo” demuestran dos aspectos importantes de la belarte: su carácter autorreflexivo --un texto hablando sobre sí mismo y sus personajes-- y la condición de la obra como un ente dinámico --los textos “inquietos” reafirman la despreocupación de Macedonio por imponer un ordenamiento invariable a sus textos y su intención de lograr que sus textos tengan vida por sí mismos más allá de su “autor”.

Como se ha visto, la belarte macedoniana se define como un arte conciente y autorreflexivo, en permanente autocrítica, inquisitivo sobre su misma creación. Esta

condición llega al extremo en *Museo* al hacer de la Novela un personaje que actúa, se lee, se vuelve sobre su propia hechura y que incluso puede tomar la palabra y presentarse al “lector”.

La Novela tuvo una “existencia novelesca” gracias a las tantas promesas y proyecciones que sobre ella hizo su “autor” antes de sacarla a la luz. (M, 15) Además, el “autor” atestigua en un prólogo que la Novela es tan crítica que ella misma se lee: “Ella 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 [...]. Está enamorada [...] de sí misma.” (M, 27)

La Novela es un personaje que lee la novela: se lee a sí misma. Sin embargo, en el proceso de su escritura, la Novela sufre accidentes: “es novela a la que le ocurren percances y aventuras, indecisiones de arte, extraviarse en él, callar, ignorar, mientras se está contando sucesos es arrollada por otros...” (M, 27) Como cualquier otro personaje, la Novela tiene peripecias, pero éstas se relacionan con los incidentes o trances típicos del proceso de escritura: el texto se refleja a sí mismo y descubre el progreso de su propia redacción.

Finalmente, cuando la Novela emplea la palabra y se dirige al “lector”, lo hace en tono plañidero para observar su carácter fugaz: cesará cuando terminen de escribirla, de leerla:

Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino 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... (M, 51)

Más adelante, agrega: “yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña...” (M, 52)

La Novela se queja de su fugacidad de sueño, asegurando que depende de la contingencia de ser soñada para existir; sin embargo, por el hecho de enunciarse a sí misma, de tener voz, manifiesta su autonomía textual, que reafirma así el deseo de Macedonio Fernández de hacer de la obra de arte un ente con vida independiente a la de su creador.

En la Estancia "La Novela"

Museo de la novela de la Eterna se puede dividir en dos partes: los prólogos y los capítulos. Como los segundos se plantean como la "novela" que los prólogos presentan, a partir de este punto estableceré una distinción entre "novela" (los capítulos de *Museo*) y novela (*Museo* propiamente dicha).

Los prólogos introducen a los personajes, explican las ideas (filosóficas y estéticas) que sustentan la ficción, adelantan el argumento de los segundos, pero también --debido a su abultado número y a sus reiteraciones-- dilatan, impiden el inicio propiamente dicho de la "novela". Sin embargo, como se verá en el siguiente capítulo de este trabajo (donde se analizarán las particularidades de los distintos textos que conforman *Museo*), aunque parezca que obstaculizan el comienzo de la "novela", los prólogos dejan entrever y pertenecen ya, ellos mismos, al mundo ficticio que plenamente retratará la segunda parte de *Museo*. Durante este tercer capítulo nos hemos enfocado sólo en el análisis de la manera como los prólogos presentan a los personajes, "autor" y "lectores" incluidos. En este apartado ha llegado la hora de observar las acciones de los personajes en las páginas de los capítulos de la novela, esto es, en la "novela".

En el capítulo I, el primer personaje que aparece es el Presidente, quien inaugura la ficción de la "novela" con un gesto de aislamiento y preeminencia:

Momentos antes del instante presente, de este presente en que usted está leyendo, lector, el Presidente abandonó la silla reclinada al muro posterior del edificio de la Estancia "La Novela" que suele ocupar separado de todos, para meditar tristeza o acción y se internó en aquél. (*M*, 128)

De entrada se delata la importancia del personaje: se le menciona en el primer párrafo, se le insinúa como independiente de la ficción al narrarse una acción suya que ocurrió "antes" del momento de la lectura (lo cual es contradictorio, por no decir "imposible", pues los personajes no tienen vida antes de que se les empiece a escribir ni después de que se les abandone, según "Macedonio"), se subraya su carácter solitario y meditativo, así como su capacidad para programar acciones ("...para meditar tristeza o acción"). En una palabra, se sugiere al Presidente no como un personaje cualquiera, sino como una especie de *alter ego* del "autor", con el poder de crear acciones en un mundo ficticio.

El Presidente demuestra su autoridad y control dentro de la “novela” a través de múltiples acciones. En el capítulo I, manda a los personajes a realizar una “maniobra” o ensayo de su calidad de personajes, enviándolos en busca de situaciones abstractas, fantásticas, secretas, de las cuales finalmente no se sabe cómo o para qué fueron realizadas. En el capítulo III, el Presidente comisiona a Quizagenio para seducir al personaje Petrona, a la que sólo se le ve en una ocasión sin conocerse el final de la misión. Y, lo más importante de todo: en el capítulo VIII, el Presidente conmina a sus amigos personajes a lanzarse a “la conquista de Buenos Aires para la Belleza”, la cual se realiza con mucho ánimo exitosamente y “¡Por milagro de novela!” en el capítulo IX.

¿En qué consiste la “conquista de Buenos Aires para la Belleza”? El Presidente consideraba que “era necesario depurarla [a la ciudad] de ciertos enervamientos de conducta y de alguna necedad” (p. 194) para lo cual se necesitaba lanzarse a la Acción. El Presidente contagia su convicción a sus amigos personajes quienes lo apoyan en la conquista. (Cfr. *M*, 196) Él había observado el enfrentamiento de dos bandos en la ciudad: los Enternecientes y los Hilarantes: “Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco.” (*M*, 198) La contienda es de índole estética y parecería retratar en clave la disputa entre Florida y Boedo:²⁴ el realismo social de temática proletaria contra la vanguardia elitista de corte fantástico, si bien es cierto que dado el carácter autónomo, no realista de la ficción macedoniana todo reflejo real o autobiográfico parece muy fugaz y resulta intrascendente.

Una semana los Hilarantes habían cambiado todos los espejos planos de la ciudad por otros cóncavos o convexos con los cuales hicieron estallar “una verdadera crisis de histerismo hilarante” (*M*, 198) en todos los habitantes de Buenos Aires. Los Enternecientes contraatacaron la siguiente semana transmitiendo por los altoparlantes de toda la ciudad “el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego” (*M*, 199), una lacrimosa y folletinesca historia trágica de suicidas incomprendidos (el uno por el otro).

Así, el Presidente decide apaciguar la discordia entre Enternecientes e Hilarantes. “¿Cómo ocurrió? ¡Por milagro de novela!” exclama el narrador: “Y por diversos recursos sutiles y amenos de desesperación o encantamiento de la población de Buenos Aires, hasta

tornarla dócil a la hueste presidencial.” Los trucos empleados por los personajes fueron molestos, insólitos, ridículos, exasperantes. Por ejemplo algunos:

el riego imperfecto de los árboles de plazas y veredas, dejando algunos sin regar, lo que desespera a quienes miran regar; la mujer que anda preguntando a todo el mundo si tiene la cara más ancha que larga; los espejos fijos o delgados que no alcanzan más que para la mitad lateral de la cara; [...] la circulación subvencionada de gordos y sordos que estorban en todas partes; todo el mundo gritando a sordos y viendo a gordos discutir con el guarda del ómnibus: “Sí, señor, yo paso de los noventa kilos, traiga la balanza”, y atarearse a causa de un decreto municipal de gratuidad de pasaje a los noventa kilos, previa toma de peso; el chirrido de corchos frotados sobre botellas (ejercicio predilecto de Quizagenio); el sombrero al revés, la corbata desarreglada... (M, 200-201)

Todas estas bromas desesperantes tenían dos fines: uno estético y otro político. El primero: “...e hizose así a la ciudad de Buenos Aires accesible a toda belleza, borradas todas las faces y vestigios de fealdad del vivir porteño” (M, 202). La Eterna cambió el pasado de Buenos Aires borrando o dando un desenlace feliz a episodios tristes o calamitosos de la Historia nacional, además de que se derribaron todas las estatuas y se cambiaron los nombres a las calles por nombres como “calles de la Novia, el Recuerdo, el Infante, el Retiro, la Esperanza, el Silencio, la Paz,” etcétera. (M, 203)

En cuanto a lo político, se suponía que a través de esta campaña de desquicio de la población, el Presidente tendría el camino seguro a ganar el voto de las mayorías y alcanzar el poder en la República Argentina: “¿Cómo la población no iba a salir a la plaza pidiendo un Presidente Quita-dolor de tantas exasperaciones?” (M, 202) Por lo demás, este apunte revela el origen autobiográfico del nombre del Presidente: “esta campaña aberrante para acceder a la presidencia de la Nación era una broma dilecta de Macedonio en la conversación con amigos.”²⁴ Macedonio Fernández junto con sus amigos programó en los años veinte una campaña política (Macedonio para presidente), en la cual se emplearían todas estas estrategias para conmocionar a la población, que saldría a las calles pidiendo a Macedonio aceptase el cargo de Presidente quien, conocedor del secreto y para desconsuelo de los demás candidatos, pondría fin a tan irritantes artimañas.²⁵

²⁴ *Ibid.* nota b de Camblong a *Museo*, p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 202, nota a.

²⁶ *Ibid.* Noemi Ulla, *loc. cit.*

La “conquista de Buenos Aires para la Belleza” es la Acción ideada y dirigida por el Presidente en la “novela” que de manera más clara manifiesta su comando sobre sus compañeros personajes. De la misma manera, al final el Presidente corrobora su poder al decidir la separación de los personajes y el abandono de la vida en la Estancia “La Novela” (capítulo XVIII).

En la “novela” se exhibe asimismo la capacidad autoral del Presidente: escribe el diario de uno de los personajes (Dulce-Persona), cartas, el bosquejo de una novela. Todos estos textos serán considerados en el capítulo siguiente; por el momento, resulta importante señalar el grado al que llega el poder omnisciente del Presidente. A pesar del éxito de la Conquista de Buenos Aires, el Presidente, mientras redacta su novela, cae en una profunda y triste meditación, un desconsuelo que pronto --por supuesto-- contagia a los demás personajes. Ante esta situación, programa una acción final: “Por eso ahora los congrega a todos para proponerles dar vida a la Eterna, para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje.” (M, 232) Sin embargo, en el capítulo XVII se presenta el fracaso de esta nueva propuesta:

--¡Cómo vamos a darle vida que no tenemos!

Deunamor quebranta el desconcierto de este momento:

--Lo que necesitáis no es tener vida; lo que falta es saber si la Eterna la quiere. Hasta ahora no hemos pensado en esto. Sólo el Presidente podría decirlo. Que lo diga. ¿La Eterna quiere vida?

Presidente: No podéis atormentarme más, que con tal pregunta. Querría la vida si alguien que anda por el mundo valiera lo que vale el amor de ella. Pero así no sucede y antes bien su único motivo de contento es saberse personaje. (M, 242-243)

Aquí es posible señalar dos puntos respecto a Presidente. Primero, sólo el Presidente conoce la “decisión” de Eterna... porque él es quien decide en el texto: “su discurso es el que sabe, el que da y quita la vida”, anota Camblong.²⁷ En segundo lugar, el Presidente a final de cuentas prefiere que la Eterna siga siendo personaje porque sólo así ella es eterna; en la vida real existe la muerte, en la ficción la eternidad y la posibilidad del *todoamor*.

Este fragmento, así, acredita el control y conocimiento autoral y autoritario del Presidente sobre la “novela”, al mismo tiempo que toca el tema de la complejidad del amor entre él y Eterna. Ésta preserva en la “novela” el aura de misterio y distancia que el “autor”

²⁷ Nota de Camblong a *Museo*, p. 242, nota c.

le construyó a lo largo de los prólogos --si bien es cierto que participa con una idea en la conquista de Buenos Aires (M, 201)--. Dulce-Persona, al igual que en uno de los prólogos, tiene aquí curiosidad por conocerla (M, 153-154); no obstante, el único que tiene contacto (y conocimiento) con Eterna es, por supuesto, el Presidente.

Aunque al principio de la “novela” se mencionan malentendidos en conversaciones telefónicas y cartas, la complicación insalvable en el *todoamor* de estos dos personajes se encuentra en la siguiente situación: “La Eterna, que es la única persona humana (individual, no ideal) que tiene el poder de cambiar a otro el pasado, aun a su amado, no tiene el de cambiar el propio.” Eterna cambió el pasado del Presidente por otro nuevo en el cual siempre figura ella: para el Presidente no existe en la memoria ningún momento de su vida en que no la haya conocido.

Sin embargo, Eterna “no puede contentar su alma a aceptar que su amado no la amó siempre, sino después del hecho inferior, insignificante, de 'verla', y pudo además ni verla pasar nunca a su lado, indiferente, ignorándola y aun con mal humor de hallar su camino levemente estorbado por ella, a quien él no miró, absorbido en busca egocéntrica.” (M, 219-220)

Este terrible y magno equívoco no puede ser resuelto, a pesar del conocido poder del Presidente sobre la ficción debido a que el “autor” tiene aun un poder mayor que su personaje sobre los hechos de la “novela” y su designio, según confiesa después del “final” de la “novela” (en el texto llamado “Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta”), es narrar “infortunios totales”, no “felicidad inquebrantable”. Él no puede describir un estado final de dicha para los personajes: “sabiendo que ninguna felicidad fue nunca inmortal en el arte y que unas cuantas lágrimas y sollozos y ¡aydemis! desventurados se leen por siglos, no me empeño en tal tarea...” (M, 249) Así, a pesar de su poder manipulador en la “novela”, el Presidente es infortunado en amores al tener que obedecer la trama ideada *a priori* por el “autor”.

Otro personaje desdichado en la “novela” es Dulce-Persona. En el capítulo I, al salir del despacho del Presidente (quien le ha asignado su tarea para el ejercicio de la “maniobra” de personajes), Dulce-Persona se encuentra con su Padre, con quien tiene un diálogo

enigmático y ríspido, en el cual apenas se alude a una querrela familiar que a final de cuentas no vuelve a ser mencionada.²⁸

El desinterés del narrador por continuar y terminar el desarrollo de las líneas de narración empezadas o insinuadas en los primeros capítulos no tiene otra función que la de descalificar el valor de “trama” en la “novela”: los personajes de *Museo* no tienen psicología y por lo tanto no responden a emociones o sentimientos similares a las de los seres humanos: son personajes de ficción, lo cual se reafirma con el hecho de que viven en la Estancia “La Novela”, un lugar deliberadamente descrito como fantástico e inverosímil.

Así, por ejemplo, Quizagenio es un personaje que no tiene rasgos psicológicos propios: él repite y defiende las ideas del Presidente (*M*, 211-212), cuenta relatos publicados por Macedonio (como se verá más adelante), de tal manera que parece ser un *alter ego*, o quizá una especie de “lugarteniente intelectual” del Presidente (y del “autor” también, por supuesto), así como el Presidente sin duda repite las ideas del “autor” y éste las de Macedonio Fernández.²⁹ Podría incluso ilustrarse esta gradación de *alter egos* de la siguiente manera:

Quizagenio → Presidente → “Autor” o “Macedonio” → Macedonio Fernández

Esta circunstancia permite identificar el hecho de que los personajes de la “novela” carecen de rasgos psicológicos realistas distintivos, lo cual los reafirma como entes de una ficción premeditadamente no realista.

Por esto mismo, las acciones de Dulce-Persona responden antes que nada a los designios del Presidente, ¡autor del diario de ella! El verdadero lugar de Dulce-Persona en la “novela” se encuentra al lado de Quizagenio, quien la ama pero a quien ella quiere sólo como amigo. Ambos cumplen las tareas asignadas por el Presidente en las diferentes ocasiones en que éste programa acciones, pero la mayor parte de la “novela” esta pareja dialoga: ella muestra curiosidad por la extraña mujer (Eterna) que llegó a la Estancia, él da rodeos para expresar o insistir en su amor, toman el mate juntos, pero esencialmente su

²⁸ En un prólogo el “autor” había advertido: “Además de la técnica hay la serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato. Esto es lo doctrinario y ofrece su más prominente ejecución cuando explica enunciativamente, no artísticamente el hecho que nunca ocurrió pero que fue deliberado con plenitud en una conciencia viviente, la del padre de Dulce-Persona, y que constituye el hecho definidor de Dulce-Persona.” (*M*, 38)

²⁹ *Id.* p. 211 y nota g de Camblong a *Museo*.

ocupación es la de personajes leyentes: él lee o cuenta cuentos y ella escucha, mal entiende y comenta. De esta manera, se pone en marcha la técnica del “autor” de lograr el efecto conciencial del autor.

En el capítulo VII, Quizagenio narra el cuento “Suicidia” (que, como se verá en el capítulo siguiente, Macedonio Fernández publicó por primera vez en 1938), ante el cual Dulce-Persona... se queda dormida. Sin embargo, en el capítulo X, adelantándose a lo “programado” (este episodio debía presentarse “en capítulo de más adelante que aún no ha comenzado”), Dulce-Persona confiesa a su amigo: “No puedo retenerme; bullen hoy en mi ánimo tristezas, aspiraciones, un afán, un desacomodo en todo mi ser, descontento, un llorar. ¿Has visto el Respirar de los que viven? ¡Qué misterio! ¿Qué ansia será que nosotros nunca sentiremos, *respirar*?”

El amigo contesta más adelante: “Este dolor que sentimos es de personaje: son lágrimas que no ruedan, que no entibian las mejillas. ¡Respirar!” (M, 205) A través del anhelo de sus personajes por respirar y existir en la vida real, el “autor” pretende recalcar el carácter de creaciones inexistentes, de entes ficticios que tienen Dulce-Persona y Quizagenio. ¿Con qué objeto?

Con dos propósitos, estrechamente combinados. El primero, de orden estético: se trata de recordarle al lector que está leyendo una obra de ficción. El segundo, de orden metafísico: cuando en el capítulo XI Quizagenio lee a su amiga un fragmento de *Adriana Buenos Aires*, la “última novela mala” de Macedonio Fernández, el lector, al leer a unos personajes de ficción leyendo ellos a su vez una obra de ficción, duda por un instante si él mismo no será también una creación novelesca que alguien más lee.

De esta manera, el lector se convierte en el lector-personaje que aparece en las páginas de la novela experimentando el no-ser, dialogando con Dulce-Persona y Quizagenio y comprendiendo finalmente --así lo quiere el “autor”-- que el no-ser es imposible porque al sentir que no se existe se está sintiendo algo y eso implica seguir existiendo.

Así, cuando Quizagenio lee a su amiga unos párrafos del capítulo VII de *Adriana*, en el cual aparece Eduardo de Alto, el narrador, observando dormida a Adriana, Dulce-Persona irrumpe:

--¡Yo quiero la vida! ¡Yo quiero estos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida!
--El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existo.
¿Quién me llevó la vida?

[...]

--Dulce-Persona: Sigamos, sigamos; es la Vida que se nos quiere filtrar.

--Quizagenio: Yo tampoco hoy quiero se dude de que vivo.

--Dulce-Persona y Quizagenio: Aléjate de nosotros, Vida, que somos muy felices. ¿O no?

--El lector: Vuelvo de mi mareo. La vida me recupera. ¿Dónde estuvo ese instante mi conciencia?

--Dulce-Persona y Quizagenio: La tuvimos nosotros, y supimos qué es ser hombres. Gracias.

--Adriana Buenos Aires: ¿Por favor van a dejar en paz nuestra vida privada? (M, 217-218)

En este diálogo, se tiende una “relación inversamente proporcional de vida” entre los personajes y el “lector”.³⁰ De esta forma, luego de experimentar por un momento la vida, la pareja, sin gran empacho, al final la rechaza, devolviéndosela al “lector”, “salvándolo” de convertirse --¿definitivamente?-- en personaje. Así, el “autor” manifiesta lo movedizo de estas denominaciones y logra el efecto concienical en el “lector”.

La aparición del lector-personaje, sin embargo, no se reduce estrictamente a esta crucial parte de la “novela”. En el capítulo XVI, mientras Quizagenio expone a su amiga la historia de “El asesino anual”, el “lector” exasperado salta de nuevo a la ficción: “¡Basta de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. Oh, cómodo es hacer una novela en que el lector tenga que pensarlo todo. Aquí no hay nada sobreentendido, todo debe ser contado.” (M, 240) Se trata del lector de desenlaces, irritado por no encontrar una historia lineal que se dirija a un clímax que excite su curiosidad. El “autor” lo recrimina y pregunta: “¿No leíste mis prólogos?” Y aquél contesta:

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

--¡Eso es lo que querías!

--Demás lectores: ¡Fuera! lector de desenlaces. A ti te daremos la “novela rosa”... (M, 241)

Cuando finalmente este lector de desenlaces promete enmendarse y “aprender” a leer *comme il faut*, los “Demás lectores” demuestran haber aprendido su clasecita de estética macedoniana a lo largo de su lectura: “No molestemos al autor. Obra de arte en que se

³⁰ *Ibid.*, p. 217, nota c.

espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine.” (M, 241)

Así, el espacio textual de *Museo* se revela como un lugar de adoctrinamiento estético para el lector. Su efectividad queda asegurada por la confesión de los “lectores” que ya han aprendido las enseñanzas del “autor”, las valoran y hacen publicidad (lo que reafirma al mismo tiempo el poder de manipulación del “autor”). Y aún más: no sólo aprenden estética, sino que la ponen en práctica. Al final del capítulo X, hay una nota al pie que dice: “De aquí en adelante el autor sigue solo. Los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retíranse a escribir.” (M, 214) Así, el “autor” cumple su cometido: adoctrina e inicia una nueva generación de escritores formados a partir de la lectura de *Museo*, con todo y que “Macedonio” acepte desde los prólogos que su “novela es fallida”. (M, 18) El proceso de una buena lectura es importante en cuanto conduce a la escritura.

Por último, una vez observado el desempeño de los “lectores” en la “novela”, cerraremos esta inspección de personajes con el que abrimos este capítulo: el “autor”. Si en los prólogos la voz del “autor” dominaba por encima de cualquier otra, disertando, exaltando o rebajando a los personajes, la preponderancia del “autor” disminuye en la “novela” para ceder los reflectores al Presidente. Sin embargo, las ocasiones que aparece el “autor”, éste insiste en opacar al Presidente y burlarse de su risible cursilería (M, 174). Dialoga con el “lector” --como ya se ha visto-- y deja claro, al “final” de la “novela”, que *Museo* no tiene final: es una obra abierta que cualquiera puede continuar o reelaborar: “será el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria” (M, 253)

De esta manera, el “autor” refrenda su poder sobre la ficción. Así como la “novela” se dilataba en empezar gracias a los prólogos, tampoco terminará: los personajes se separan y no se vuelve a saber nada de ellos porque mueren al morir la ficción. Sin embargo, dado que los personajes han transmigrado de otras novelas a la suya, éstos igualmente pueden ser retomados y resucitados por otro escritor, puesto que sólo viven en la inexistencia de la obra literaria.

Capítulo 4

Hacia la primerúltima novela malabuena:

Los textos de *Museo de la novela de la Eterna*

Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se enterra metódicamente en una obra desmesurada. El ejemplo de Musil, el hombre sin cualidades. Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe.

RICARDO PIGLIA
"Notas sobre Macedonio en un Diario"

Macedonio Fernández contemplaba la publicación en un solo tomo de *Adriana Buenos Aires*, "última novela mala" y *Museo de la novela de la Eterna*, "primera novela buena". (M, 267) Realizaciones de concepciones estéticas por completo opuestas, las novelas son, sin embargo, complementarias: *Adriana* expone hasta la parodia caricaturesca los defectos y exageraciones propios de la narrativa realista ("alucinatoria"), mientras que *Museo* intenta construir un mundo de entera ficción que a cada paso niegue el realismo para así concretar el efecto concienical en el lector.

La labor radical, iniciadora de Macedonio queda establecida a partir de los subtítulos de cada novela: la última mala y la primera buena deben aparecer juntas, revelando en una concreción "brillante" el término de una tradición novelística y el arranque de otra. Sin embargo, la ultimación de la novela "mala" pretende más bien ser la liquidación de los aspectos inaceptables que se encuentran en ella: la copia ingenua, la documentación naturalista de la realidad, antes que una negación absoluta de (prácticamente) toda la novela anterior.

De la misma forma, la "primera novela buena" intenta aparecer como el prototipo de la "novela futura", como la llama Noé Jitrik,¹ la revelación a los futuros escritores de nuevos cotos novelísticos: la ficción autónoma, la imaginación por encima de la realidad, el interés metafísico, la construcción lúdica de personajes, el juego metaliterario, etc. Éstos son los rasgos distintivos de la "novela buena", los cuales, no obstante, no aseguran de manera automática

¹ *Ibid.* Noé Jitrik, "La 'novela futura' de Macedonio Fernández", p. 481.

que por el simple hecho de emplearlos al momento de la composición literaria se escribirá sin pestañear una “buena novela”.

Por esto, tanto la novela “mala” como la “buena” pueden tener una ejecución “brillante”. Así, el “autor” con agudeza resalta su talento al redactar apropiadamente la “novela mala” y promete en un prólogo al lector: “confíe en mi promesa de una novela malabuena, primerúltima en su género, en que se aliará lo óptimo de lo malo de mi novela mala con lo óptimo de lo bueno de mi novela buena, y en que recogeré toda la experiencia que gané en mis esfuerzos por probarme a veces que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra.” (*M*, 268)

La mezcla y confusión de los términos “malo” y “bueno” sólo insisten en subrayar que los aspectos reprobables (según Macedonio) de la novela realista y los rasgos innovadores de la “novela futura” no tienen que ver tanto con logro estético cuanto con “eficacia metafísica”, como se sugirió en el Capítulo 2. Por esto, el “autor” comprende la posibilidad de aprovechar conjuntamente “lo óptimo” de ambas novelas para crear una “primerúltima novela malabuena”.

Entonces, los textos de *Museo*, aunque pertenezcan a la así llamada “primera novela buena”, pueden ser no tan buenos: bien pueden tener una realización deficiente (como el mismo “autor” acepta),² que un futuro escritor probablemente encuentre y corrija. En este capítulo me dedicaré al análisis de estos textos, para tratar de descubrir en ellos sus rasgos particulares y para observar la característica textual quizá más importante de la “primera novela buena”: la necesaria participación activa del lector en el proceso de creación de *Museo*.

Los prólogos o “La Novela Impedida”

Desdeñaba tanto la gloria que, generalmente, ni siquiera terminaba sus obras. Había veces, incluso, en que ni se tomaba el trabajo de comenzarlas.

AUGUSTO MONTERROSO
“Leopoldo (sus trabajos)”

Como se ha anticipado, la función primaria de los prólogos es introducir al lector en el mundo de la “novela”: explican las ideas estéticas y filosóficas (“Prólogo a mi persona de autor”), trazan el retrato textual del “autor” (“Lo que me sucede”), clasifican a los “lectores” (“A los

² “Mi novela es fallida”, advierte. (*M*, 18)

lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta”), definen y caracterizan a los personajes (“Novela de los personajes”, “Dos personajes desechados”). En general, los prólogos advierten cómo será la “novela” y qué tipo de “lector” se necesita para comprenderla.

Por esto, podría decirse que los prólogos tienen una función introductoria y adoctrinadora: tratándose *Museo* de un fenómeno inédito en la literatura universal, necesita una abundante presentación para que sea plenamente comprendida y aprovechada. Sin embargo, los prólogos (podría deducirse) al ser tan numerosos y, en cierta forma, insistentes, parecerían estorbar el “inicio” de la “novela” propiamente dicha, como si de tanto prologar, explicar y prometer la “novela”, los prólogos no la dejaran realmente empezar sino hasta ya muy avanzadas las páginas: hasta cerca de la mitad del libro.

Así, además de prologar (explicar, presentar, adoctrinar), prometen y demoran la “novela”, como el mismo “Macedonio” descubre: “Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma.” (*M*, 105) ¿Cuál es la función de tanta promesa y demora? Resulta inevitable en este punto señalar que el mismo Macedonio Fernández, en numerosas oportunidades y desde 1928, prometió a sus amigos, según se deduce de su correspondencia, la cercana publicación de *Museo*.³ Pero, ¿por qué finalmente no se publicó sino hasta después de su muerte, en 1967?

Por un lado, ya se ha hecho referencia a la despreocupación de Macedonio por el arreglo editorial y la publicación de sus obras. Por otro, como se señaló al final del capítulo anterior, *Museo* es una obra “abierta”: no termina o, más bien, tiene un final abierto. *Museo* no es un texto finito, sino un conjunto de textos autónomos a su creador que, como la Eternidad, al no tener fin no puede tampoco conocer principio.

Gómez de la Serna apunta sobre su amigo Macedonio: “Como buen americano de esta latitud, le divierte lo que comienza y no acaba, la broma macabra del no suceder --por eso esas novelas tuyas que no son más que prólogos.”⁴ En este caso, *Museo* tiene una suerte de “comienzo abierto”, si lo podemos llamar así. Los prólogos son textos variados en temática y tono cuyo ordenamiento editorial parece tener una importancia baladí, y cuya función ha de ser prometer y retardar el “inicio” de la “novela” para así adoctrinar al lector sobre la imposibilidad, lo absurdo de hablar de un “comienzo” para una obra que se quiere infinita,

³ Ana María Camblong rastrea la sucesión de promesas de Macedonio a sus amigos respecto a la “inminente” aparición de *Museo*. (“Estudio preliminar” a *Museo* en la colección Archivos, pp. XXXII-XXXIX.)

abierta, eterna, sin final ni principio. Y, de ahí mismo, se explica la dificultad de Macedonio para decidir cuándo la redacción de la novela había terminado y podía, por lo tanto, ser enviada a prensa.

Por ejemplo, en un prólogo se lee que la “novela” tiene “un preexistir anterior a su ser en dos formas muy diferentes: en diez años de prometerse reiteradas veces su futura publicación y en sesenta prólogos todos pensados para ella”. (M, 117)

El retardamiento de la acción de la “novela” tiene colateralmente relación con el gusto macedoniano por la digresión. Prólogo que posterga el inicio de “novela” puede igualmente postergar el suyo: “Un prólogo que empieza en seguida es gran descuido: el preceder que es su perfume se le pierde, como el futurismo que se practica genuinamente sólo dejándolo para más tarde.” (M, 47)

Después de cien páginas de prólogos se encuentra uno con que el “autor” justifica su “prologomanía”: “Qué queréis: debo seguir prólogos; y mientras no abuse hasta pretender prologarlos a ellos [*¿de qué trata este prólogo, entonces?*]; y mientras cumpla con hacer prólogos de algo, de ser seguidos (por una novela) [*pero... ¿dónde está la “novela”?*!]; y mientras no permita a mi novela la veleidad de prologarse a sí misma [*¿y por qué ha aparecido ya en otros prólogos la Novela-personaje hablando sobre sí misma?*] [...]; --qué queréis, hasta entonces debéis continuar acordando vuestro interés a lo que digo antes de la novela.” (M,101)⁴

La dilación y la digresión condignas a los prólogos delatan el carácter metaliterario de estos textos. Por un lado, al tener que justificar tan numerosos prólogos (en un prólogo, por supuesto), el “autor” denuncia su práctica: aunque parecía que los anteriores escritos habían estado hablando sobre otro texto (i.e., la “novela”), finalmente es imposible negar que los prólogos son la “novela”, el inicio tan supuestamente aplazado de la “novela”.

Por ejemplo, “Prólogo que se siente novela” declara la escurridiza distinción que se hubiera pensado inicialmente entre “prólogos” y “novela”. Ahí, el “autor” confiesa: “La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.” (M, 106) Prólogo, capítulo, la distinción es escurridiza porque todos son textos pertenecientes a *Museo de la novela de la Eterna*.

⁴ Ramón Gómez de la Serna, “Macedonio Fernández”, p. 1595.

⁵ *Needless to say*, los comentarios en cursivas en los corchetes son míos.

Teorizan, comentan, prometen, dilatan... ¿y también pueden ser “promovidos” a capítulos? Ciertamente: la discriminación entre prólogos y capítulos se revela insustancial porque los prólogos mismos forman parte de la ficción de *Museo* a la cual aparentemente sólo prologan. Ellos obstaculizan el inicio de la “novela” porque ellos mismos son ya parte de la ficción que la “novela” continuará.

En la lista de “Obras del Autor, especialista en novelas”, se incluye un título supuesto: “La Prólogo-Novela, cuyo relato se da a escondidas del lector en los prólogos”. (M, 7) Esta anotación (además de los títulos “La Novela que Comienza” y “La Novela Impedida”, contradictoriamente adecuados ambos para el conjunto de prólogos) denuncia la inclusión de la ficción en estos textos. Los prólogos esconden, impiden y comienzan (paradójicamente) la “novela”. ¿Cómo sucede esto?

Por un lado, se recordará (del capítulo anterior) cómo en los prólogos se construye al personaje “autor”, quien puede ser visto como *alter ego* de Macedonio, como una representación textual del escritor. El “autor” no sólo teoriza y explica; también dialoga con los personajes y mantiene diferente trato con cada uno de ellos (se burla del Presidente, compecede a Dulce-Persona, ama a Eterna, contrata a Pasamontes, etc.).

De la misma forma, los demás personajes no se esperan a la “novela” y en los prólogos aparecen plenamente como entes de ficción: Quizagenio se lamenta de su nombre, Dulce-Persona y Eterna se contemplan la una a la otra, un personaje interroga al “autor” antes de “estrenarse”, etc.

Y, finalmente, así como los prólogos se revelan como espacios textuales donde, aparte de teorizar, existe la ficción y se da vida a los personajes, estos mismos textos (al igual que la Novela) se vuelven personajes: recuérdese el “prólogo mudable”, el “auto-prólogo”, el “Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela”, además del “Prólogo que se siente novela”.

Por lo tanto, se puede concluir que los prólogos tienen un carácter performativo: hacen lo que dicen. Discurren sobre la teoría estética y la metafísica y las ponen en práctica. Hablan sobre la ficción y son ficción. Los prólogos explican las características de los personajes y al mismo tiempo son espacios de ficción para los personajes y, además, ellos mismos se vuelven textos-personajes.

Y, si bien es cierto que no es sino hasta el capítulo XI cuando sucede (al narrarse) el efecto concienencial en el “lector”, este efecto se empieza a gestar en las páginas de los prólogos,

en las cuales se inmiscuye al lector en la ficción al disertar sobre él, al clasificarlo, intimidarlo, invitarlo, esto es, al convertirlo en personaje.

De este modo, los prólogos ejercen la teoría y la práctica, lo cual corrobora la importancia de la autorreflexión en la Belarte macedoniana. Borinsky afirma: “Macedonio centra toda su obra en las tensiones que provoca una literatura crítica, autorreflexiva. Al proceder de este modo, hace literatura del intento de la literatura.”⁶

Mientras exponen los rasgos de la teoría y la técnica novelística, los prólogos los ejecutan: son espejos que se reflejan en y a sí mismos. Al desenmascarar, poner a la vista del lector la hechura del texto literario, Macedonio Fernández la convierte en el “asunto” del texto mismo: el carácter metaliterario de *Museo* se manifiesta plenamente en los prólogos.

“La Novela Salida a la Calle”

Como se adelantó en el capítulo anterior, la lista de “Obras del Autor...” (p. 7) proporciona claves de lectura para descifrar *Museo*. De entre esos “títulos”, ya he citado tres en el apartado precedente que echan luz sobre la naturaleza de los prólogos: “La Novela que Comienza”, “La Novela Impedida” y “La Prólogo-Novela...”

En las páginas que siguen me dirigiré al análisis del mundo de la “novela”, de lo que podría considerarse la segunda parte de *Museo*, y dentro de la cual se encuentran a su vez otros textos literarios (“Suicidia”, *Adriana*, la novela esbozada por el Presidente, etc.), que serán observados en su lugar.

Sin duda, en la “novela” de *Museo* se pretende la ejecución, no del todo cabal, de los postulados teóricos lanzados en los prólogos, así como la continuación de la ficción delineada en algunos de esos textos introductorios. Si en los prólogos la voz del “autor” predomina (explica, promete, dialoga, etc.), en la “novela” la misma voz se despersonaliza (salvo contadas ocasiones) para narrar las acciones de los personajes que viven en la Estancia. Sin embargo, el personaje que asume un papel principal en la manipulación de los hechos de los demás habitantes de “La Novela” es el Presidente, el anfitrión y propietario/administrador de la Estancia. Como se informa en el capítulo II:

⁶ Alicia Borinsky. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*, p. 162.

Era la Estancia un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno, al cual tenía derecho prominente el Presidente, existiendo otros interesados por él reconocidos y de quienes había obtenido dos años antes aquiescencia para domiciliarse en dicho fundo, a cambio de vigilar la propiedad y solventar sus cargas. (M, 140)

La anterior información podría parecer inadecuadamente realista. Para evitar esta sospecha, el narrador de inmediato añade: “Congregados así al azar como personajes puestos juntos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja, tierra ribereña a espera de frecuentes decisiones judiciales.”

La contradicción entre la pretendida independencia de la ficción y el peligro de “decisiones judiciales” externas a la “novela” no son sino las dos caras de la misma moneda: los personajes están sujetos a perder su residencia en la Estancia “La Novela”, más que por decisión de jueces “reales”, por caprichos del “autor”. Los personajes pueden dejar la “novela” y “La Novela” en cualquier momento si así lo decide el “autor”.

También los litigios legales del Presidente, su vacilante condición de propietario o administrador acentúan la frágil permanencia de los personajes y el poder del “autor” sobre la “novela”:

Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse ahí reunidos, y al inestable asentamiento de ellos, por el azar de un encuentro con el Presidente, en aquel suelo pasajero como ellos, que podía serles quitado en un instante, asociaban el sentimiento de los grandes soñadores, cual ellos, que se veían en aquel grato vivir libre, fino, afectuoso, cambiante... (M, 140)

Así, la “novela” se describe al inicio como un espacio textual movedido e inestable: es ensueño, ficción, fantasía del “autor”. La Estancia, por esto, al igual que los personajes, no puede tener un nombre que parezca real o posible de hallar fuera de la “novela”. Sus habitantes no son tomados de la realidad sino de la imaginación: son personajes de la “novela” y por ello viven en la Estancia “La Novela”. El narrador atestigua: “(Cuando cada uno [de los personajes] llegó a la Estancia sintióse conmovido por doble impresión y se dijo: ‘Entró a ‘La Novela’ y a la novela.)” (M, 141)

De esta forma, en este fantasmal, irreal escenario transcurren su “vida” los personajes: aquí leen, dialogan, escriben, planean, se enamoran, se entristecen, etc. Sin embargo, también es cierto que pueden abandonar la Estancia para realizar su “maniobra” del capítulo I y la

Conquista de Buenos Aires para la Belleza. ¿Qué función tienen estas “salidas” de los personajes del espacio textual ideado para ellos?

El narrador informa sobre los personajes: “Salían cada mañana juntos, excepto Padre que era de presencia irregular allí, en un carro viejo hacia Buenos Aires, a sus estudios o comisiones. La Estancia hallábase a veinte cuadras de la estación, sobre la ribera del Plata; luego quedaban unos minutos de tren a Constitución.” (M, 140)

De esta vida “real” de los personajes se dan otros datos en el mismo capítulo, aunque no se vuelva a mencionar nada al respecto posteriormente:

En el Centro [de Buenos Aires], Quizagenio acompañó a Dulce-Persona hasta su oficina y besándola (es cierto aunque no explicado) se dirigió al Palacio de Justicia ¡pues era procurador! (inexplicable y cierto). (M, 144)

Esta información de los contactos de los personajes de ficción con un entorno real (la ciudad) intenta sentar un precedente en *Museo* sobre los cruces de realidad y ficción para hacer posible la actuación de ésta en aquélla: la Conquista de Buenos Aires para la Belleza. Por ello, el narrador había puntualizado que los personajes “van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad.” (M, 140)

Una de las definiciones-títulos de la lista de “Obras...” es “La Novela Salida a la Calle”. (M, 7) En uno de los primeros prólogos, el “autor” señala: “Mejor sería aún que hubiéramos *efectivado* ‘la novela salida a la calle’ que yo proponía a mis amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad.” (p. 14) Esta idea surgió dentro de la proyección de la campaña presidencial de Macedonio, en la cual se pensó desarrollar escenas de novela en las calles de Buenos Aires. El “autor” agrega:

El público miraría nuestros “jirones de arte”, escenas de novela ejecutándose en las calles, entreverándose a “jirones de vida”, en veredas, puertas, domicilios, bares y creería ver “vida”. [...] Pero necesitaríamos otra teoría a más de la que venimos sosteniendo de la Imposibilidad como criterio del Arte. (M, 14)

Aunque este plan no se llevó a cabo en ese momento (por el hecho de contradecir los postulados anti-alucinatorios de la Belarte, como indica el “autor”), “Macedonio” la narra en *Museo*: los personajes que saltan a la conquista de Buenos Aires son entes de ficción interviniendo, actuando en la “vida real”, a la cual transforman implantando la Belleza en la ciudad y cambiando los hechos de su pasado.

Así, aunque los personajes no representaron ninguna novela en Buenos Aires durante su Conquista, sus estratagemas desesperantes constituyen más bien el “asunto” de esta “Novela Salida a la Calle”. El Presidente y sus huestes inundan con ficción y belleza no realista la historia, las calles, las plazas y el futuro de Buenos Aires dentro de la ficción de *Museo*. Macedonio Fernández afirma, de este modo, la invasión del Arte en lo real. La autónoma fantasía de *Museo* actúa sobre la realidad --y la transforma.

“La Novela que no Sigue”

En varias ocasiones se han mencionado las incongruencias, inconclusiones y truncamientos de la trama en *Museo*. Véase, por ejemplo, cómo el terrible pasado de Dulce-Persona no se esclarece jamás: se le alude y luego se le deja a un lado desde los primeros capítulos, al igual que algunos equívocos y malentendidos sentimentales entre Eterna y Presidente. Éste, incluso, escribe cartas que no remite. (*M*, 174) El oficio de procurador de Quizagenio se revela en una página para no volver a ser jamás recordado en las siguientes. Porcio de Larrenave, el Vigilante, el Viajero, Padre, Federico, Petrona, etc., son personajes que se registran una o dos veces para luego desaparecer sin explicación. Sin duda, todos estos ejemplos sólo reiteran el carácter irreal, absurdo del mundo creado por el “autor” en *Museo*.

Todas estas líneas argumentales abandonadas pretenden intrigar al “lector”, engañarlo, frustrarlo en sus expectativas, sorprenderlo con saltos incongruentes en la trama, para así exasperarlo, hacerlo crítico de la “novela” (recuérdense los remilgos del “lector de desenlaces” al final del capítulo XVI) y conducirlo a la aceptación final de que *Museo* consiste, precisamente, en una “provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela”, etc. (*M*, 36) Es decir, se trata de una novela que a través de su trama no-seguida, olvidada e inconexa niega por completo los rasgos realistas de verosimilitud y coherencia de la “novela mala”.

En este sentido, la “novela” puede verse como “La Novela que no Sigue” (un “título” más de la lista, *M*, 7). Los cambios de tema de un capítulo a otro (e incluso dentro de un mismo capítulo) usualmente son bruscos: el narrador salta de contar los sucesos de “Un día de los habitantes de ‘La Novela’” a incluir, sin especificar fecha, una carta del Presidente a la Eterna (capítulo II).

Además, el capítulo III narra los pasos de Quizagenio, quien habla con Presidente, luego con Dulce-Persona y al final con Petrona; después, el IV sólo incluye una breve carta del Presidente a Porcio de Larrenave.

En el capítulo XI se da el efecto conciencial en el "lector", provocado por la lectura de *Adriana Buenos Aires* que hace Quizagenio; en cambio, en el XII, subtítulo "(Modelo de página suelta de novela)" se habla del dilema de Eterna de no poder cambiar su pasado y se presenta una "Respuesta del Presidente" a una carta de su amada que jamás se mencionó. El seguimiento crono/lógico no existe: delicia mayor del "lector salteado" y desesperación cruel del "lector seguido".

En fin, estos saltos, interrupciones y olvidos del narrador en el desarrollo de su trama sólo afirman el hecho, ya señalado, de que no hay tal trama realista en la "novela". O, más bien, es una trama típica de "novela buena": libre, incongruente, inexplicable, infinita y, por ello, válida y cierta sólo para el mundo ficticio de *Museo*.

Literatura mala en la Estancia

Si bien las acciones de los personajes no conforman una trama seguida y verosímil, su interés por las expresiones de lo literario tiene en cambio una gran trascendencia para el desarrollo de la "novela". A la par que la Conquista de Buenos Aires (intento por invadir con fantasía la realidad), se encuentran como acciones importantes de los personajes la lectura y la escritura: tentativas por traer la realidad (en el caso de la lectura de *Adriana Buenos Aires*) o por alejarla (en el caso de la novela ideada por el Presidente) de la fantasía propia de la "novela". Por el momento, en este apartado hablaremos de la lectura de obras literarias por parte de los personajes.

Como se recordará del Capítulo 2, en *Papeles de Recienvenido*, Macedonio Fernández proyectaba escribir una "novela de leyentes". Los personajes que leen en "La Novela" son, antes que nada, Dulce-Persona y Quizagenio.⁷ Para que la condición ficticia de ambos quede clara, el "autor" no solamente afirma a estos dos como personajes suyos sino también del Presidente.

⁷ Sólo en una ocasión se ve leyendo a Eterna una carta del Presidente, con nefastos resultados. (AI, 146)

Así, al final del capítulo I se revela que el “Diario de la desdichada niña Dulce-Persona...”, que ésta lee para enterarse de su “vida”, ha sido escrito por el Presidente. (M, 137) Por su parte, Quizagenio se revela como una suerte de *alter ego* del Presidente, a quien obedece en todas las circunstancias y órdenes (M, 132, 150), cuyas “lúcidas meditaciones” elogia (M, 195) y cuyas ideas influyen de manera absoluta las suyas propias (M, 211). Quizagenio parece no tener una existencia independiente sino ser una simple extensión ficticia del propio Presidente.

De esta forma, la condición novelesca de ambos queda doblemente afirmada por el hecho de ser personajes de un personaje. Así, personajes (leyentes) de un personaje (escritor), Dulce-Persona y Quizagenio empiezan a cumplir su función desde temprano: “Dulce-Persona inesperadamente lee ‘su’ diario, que encuentra en el escritorio del Presidente, y cree que éste lo haya dejado ahí visible para incitarla a reflexionar sobre su pasión por él, y a apartarse de amarlo.” (M, 137) A través de la lectura se pretende obtener un efecto en Dulce-Persona (desenamorarla), anticipación del efecto concienical a lograr en el “lector”, a través de la lectura de *Museo*: hacerlo sentir el no-ser.

Antes de dedicar sus veladas a la lectura, sin embargo, estos personajes dedican sus conversaciones a comentar la “vida” en la Estancia. Dialogan con sosiego sobre el Presidente y la misteriosa Eterna (a quien no conocen), sobre los cuentos que relatará Quizagenio, sobre Petrona y una corbata desarreglada, sobre el día que llegó Dulce-Persona a “La Novela”, así como sobre la condición irreal de ambos (capítulos III y V).⁸

En fin, son personajes que *leen* “La Novela”: sueltan comentarios sobre los sucesos y personajes de la Estancia --y de esta manera sobre sí mismos, por supuesto--. Su activo papel como comentaristas de la misma ficción que los engloba como personajes (¡doblemente ficticios!) predice la suerte del “lector”, quien será lector, crítico y personaje, todo junto, de *Museo*.

Mas, dentro de la “novela” no es sino hasta el capítulo VII cuando se revela de modo abierto, por boca de Quizagenio, el propósito de poner en marcha la técnica de la “novela de leyentes”. Al prometer el cuento de “Suicidio” a su amiga, Quizagenio (sin duda hablando en nombre del Presidente y del “autor”) dice sobre el relato:

⁸ Incluso —para acentuar su condición de personajes— pueden borrar y reiniciar sus charlas en caso “necesario” (*vid.* M, 155).

Es cuento de “personajes de novela” no de personas que vivieron y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú 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 sienten personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector. (M, 181-182)

En este punto se reitera la condición metaliteraria del texto, pues expone su truco, despliega abiertamente el cometido a lograr en el personaje por boca del mismo personaje. Quizagenio, personaje masculino, asume el rol activo, programático, englobando a su contraparte femenina en un papel más bien pasivo. Así, Quizagenio leerá o narrará, mientras que Dulce-Persona atenderá, escuchará. Ambos representan el circuito escritor-lector gracias al texto leído dentro del texto mediante su nexos relator-auditor.

“Suicidia” se publicó por primera vez en 1938 en la revista *Columna* y posteriormente fue incluido en *Una novela que comienza* (1941).⁹ En *Columna* se adelanta que “Suicidia” pertenece a la primera novela buena y se le presenta de esta manera:

Una burla de cuento en una burla de novela, son dos en obra de extremada revisión de Arte al par que de grave, desesperado sentimiento y de ansiosa honrada investigación última de lo estético y desinteresada esperanza de un Arte severísimo, exento de convencionalidad y de sensorialidad. (M, 181, nota a)

Así, no puede haber duda de que Macedonio redactó “Suicidia” teniendo en mente su inclusión en *Museo*. Luego del diálogo-exordio de los “personajes leyentes”, el “autor” menciona en un extenso párrafo los dos conceptos científicos que pretende desarrollar su relato y que sustentan la historia de Suicidia, hasta que lo interrumpe el “lector”:

- Si de tan tremenda cosa se trata, dirá el lector, acepto el relato que se descamina.
- Muy bien; aquí está.
- 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.
- Me ofendéis tomándolo a resignación.
- Entonces no aguardo más, me voy.

⁹ Vid. Camblong, “Notas Explicativas” a *Museo*, p. 262.

--No, no, ahí va todo seguido. Un lector es un lector. Aunque me ha salido uno respondón que seguramente no conoce ninguna de las maneras de aplaudir. (M, 185)

El "lector", crítico (al igual que Macedonio) de la ciencia y del género cuentístico, aparece aquí para ilustrar el carácter autocrítico, metaliterario de la literatura macedoniana y para afirmar el doble proceso de la lectura dentro del texto: el "autor" escribe y el "lector" lee al mismo tiempo que Quizagenio narra y Dulce-Persona escucha. El circuito de la lectura macedoniana se representa dentro y "fuera" del texto.

La historia de Suicidia se enmarca en una disertación científica del "autor" sobre el "automatismo longevístico" y el "reflejo de evasión" (con rigurosas mayúsculas en el original). El "autor" se aboca a la labor de explicar, con argumentos filosófico-científicos parcialmente tomados de un tal Hogdson,¹⁰ por qué su personaje Suicidia cumplió el destino inscrito en su nombre, y llega a la conclusión de que el suicidio se produce en un momento de anulación en la conciencia, debido a un intenso dolor, del impulso automático longevístico o impulso de supervivencia.

Las reservas del lector-personaje frente al discurso científico y al cuento en "Suicidia" se reflejan hacia el final del capítulo, cuando el "autor"/Quizagenio interrumpe su relato para descubrir que Dulce-Persona está dormida. Al despertar, ella hace un comentario que permite observar que no ha entendido absolutamente nada de lo narrado por su amigo ("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."). Y luego de esto, el mismo "autor" aventura: "Pero como uno nunca sabe cuándo el lector duerme..." (M, 192)

El relato del personaje Suicidia se incluye en *Museo* por diversas razones. Primero, se refuta la novela naturalista, al exponer la inviable pretensión de explicar hechos de ficción a partir de conceptos científicos (influencia del positivismo): la desconfianza del "lector" antes y la incomprensión y somnolencia de Dulce-Persona después de la narración manifiestan la recepción escéptica y aburrida que "Suicidia" ha de tener por parte de los lectores.

Además, con "Suicidia" (lo mismo que con "El asesino anual", como luego veremos) se delata a "La Novela Inexperta, que se atarea en ir matando por separado a 'personajes', ignorando que seres escritos mueren todos juntos en un Final de lectura", otro de los "títulos" de la lista de "Obras..." (M, 7)

Al incluir "Suicidia" con su correspondiente crítica, se denuncia en *Museo* la "ingenuidad" de aquellos escritores que narran la muerte de sus personajes de ficción, olvidando que éstos son "gente de fantasía" y "de fácil exterminación" --como se explica en el capítulo anterior--. *Museo*, texto múltiple y abierto, lleva en sí una "Novela Inexperta" para negarla y exhibirla como tediosa e inexacta.

La inserción de "Suicidia", esta "novela inexperta", en la primera novela buena sirve finalmente para insistir en los procesos metaliterarios de la literatura macedoniana: el texto incluye su comentario (derogatorio en este caso) que induce al lector de *Museo* a una postura crítica frente a la pretendida combinación del discurso científico con el literario.

Si bien el objetivo de Quizagenio de dotarse a sí mismo y a su amiga de "vida" fracasa en el capítulo VII (aplicando la técnica de "personajes leyentes" a través de "Suicidia"), su ansia por acceder a la existencia "real" no desaparece. En el capítulo X, después de la Conquista de Buenos Aires, estos dos personajes debaten --¡de nuevo!-- sobre su irrealidad y la posibilidad de conocer la vida, hasta que en el capítulo XI esta trama secreta desemboca finalmente en la lectura de *Adriana Buenos Aires* dentro de *Museo de la novela de la Eterna*.

Así, al incluir "La Última Novela Mala" dentro de "La Primera Novela Buena" (ambos títulos de la lista "Obras..."), cobra un nuevo sentido la ambición del "autor" de ver publicadas en un solo tomo *Adriana* y *Museo*: él afirmaba que "ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, por lo menos nos queda el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será Novela Obligatoria la última novela mala o la primera novela buena, a gusto del Lector." (*M*, 267) La mala y la buena no son desligables porque la segunda incluye a la primera. En cualquier sentido, *Museo* resulta esconder esa "Novela Obligatoria" que proféticamente figuraba en las "Obras del autor, especialista en novelas".

Al leer los fragmentos del capítulo VII --en que Eduardo de Alto contempla dormida a la protagonista de *Adriana Buenos Aires*--, los personajes leyentes empiezan a sentir el efecto alucinatorio provocado por la narrativa realista: "¿Acaso te parece o sientes que estás en una situación semejante a la de este personaje, o, aunque no haya semejanza, te encuentras en un padecer tan intenso?", pregunta Quizagenio. (*M*, 216) La lectura de una novela mala provoca en los personajes fantásticos e inverosímiles de *Museo* el efecto de identificación imaginativa

¹⁰ Quien sí existió: se trata de Shadworth Halloway Hodgson (1839-1912), filósofo inglés. (*Íd.* Camblong, "Notas Explicativas" a *Museo*, p. 259).

con los personajes realistas y verosímiles (si bien melodramáticos) de *Adriana*: tanto Dulce-Persona como Quizagenio, irreales, codician la “vida” creíble y verídica, aunque lacrimosa, de Adriana y Eduardo.

Podría afirmarse que este capítulo constituye la culminación de *Museo*: la descripción del efecto conciencial en el lector-personaje cumple propósitos muy importantes. Por un lado, se afirma el rol dinámico que juega el lector en la literatura macedoniana. El “autor” tiene trascendentes novedades que presentar y el lector (con y sin comillas) debe estar muy alerta y leer con mucha atención: el que escribe y el que lee sostienen un diálogo, asumen una tarea que les exige mantenerse unidos. Los comentarios críticos del “lector” forman parte de la “novela” porque su lectura de *Museo* se narra simultáneamente en la ficción de *Museo*.

Por otro lado, se reitera la condición abierta y múltiple de *Museo*. La confusión de niveles textuales en que conviven y dialogan Quizagenio, Dulce-Persona, “autor”, “lector”, Adriana y Eduardo de Alto manifiesta que en la fantasía de *Museo* se pueden insertar trozos “reales” de una novela verosímil sin menoscabo de su propia irrealidad (de lo que no podría preciarse *Adriana*, por supuesto).

Finalmente, *Adriana en Museo* logra el cometido último de la metafísica macedoniana: demostrar la inmortalidad del ser. El lector-personaje ilustra la caída en el no-ser del lector-sin-comillas; el lector se lee a sí mismo convertido en personaje de ficción: al mismo tiempo que se lee a sí mismo como no-sintiente (lector-personaje) él se está sintiendo a sí mismo como existente (lector-sin-comillas).

Leo que me leo que me leo: se presenta dentro del texto, en el personaje “lector”, el efecto conciencial que se desea lograr en el lector “extratextual”. El ilusorio dualismo ficción/realidad es refutado y eliminado a través de la técnica novelística que permite al “autor” hacer que el lector se refleje como personaje inexistente (“lector”) en las páginas de *Museo*.

Después de “Suicidia” y *Adriana*, en el capítulo XVI, Quizagenio presenta a Dulce-Persona una narración más: “El asesino anual”, otro texto dentro del texto. Quizagenio lo presenta como invención propia. La historia del personaje que necesita cometer un asesinato cada año tiene como intención (similar a la de “Suicidia”) recordar el absurdo que conlleva la “Novela Inexperta”. En “El asesino anual” se esboza la muerte de personajes que forzosamente habrían de morir (con todo y su asesino) al final del relato. En este caso, más que para la novela naturalista, las pullas estarían dirigidas contra el género policial.

Además, el hecho de narrar “El asesino anual” dentro de *Museo* sirve para provocar las quejas del “lector de desenlaces”, exasperado por descubrir la inmovilidad y dispersión de la trama realista que él exige para una novela. Como ya se ha visto, al reprenderlo (con la ayuda de los “Demás lectores”), el “autor” azuza al “lector de desenlaces” para que aprenda las lecciones de estética y metafísica que sostienen la ficción de *Museo*, acentuando así la función adoctrinadora de “La Primera Novela Buena”.

“La Novela escrita por sus Personajes”

Las lecturas insertas en *Museo* pertenecen a géneros reprobables, según la Belarte de Macedonio (las narrativas naturalista, realista y policial). La literatura exterior a *Museo* contiene elementos exteriores a *Museo*: realidad, ciencia, muerte. No sucede lo mismo con la escritura. Si Dulce-Persona y Quizagenio leen para escapar de la ficción a la realidad, el Presidente escribe para mantener la realidad fuera de la ficción. Autor del Diario de Dulce-Persona, de cartas a la Eterna y de una novela metafísica no muy diferente del mismo *Museo*, el Presidente refleja en su actividad creativa la labor de escritura del “autor” —así como Quizagenio y su amiga reproducían como personajes leyentes el proceso de recepción del texto por parte del lector.

Como detallé en el capítulo anterior, el “autor” y el Presidente mantienen una clara rivalidad en el terreno literario y, por consecuencia, en el amoroso: se disputan la palabra autorial porque ella sirve para cortejar, seducir, enamorar o mantener viva la figura de la amada. La competencia entre ambos personajes se expresa en diversas formas.

Por ejemplo, los prólogos del “autor” dedicados a la Eterna competirían en la “novela” con las cartas del Presidente. Ambos, por la oscuridad de sus alusiones y por la argumentación metafísica que sustenta el *todoamor* expresado en ellos, son escritos para ser un lugar textual privilegiado para Eterna: la habitación misteriosa en la Estancia, inaccesible para los demás personajes. Estos textos, difícilmente descifrables para el lector y casi por entero despojados de explicaciones realistas verosímiles, nada deben presentar que pueda menoscabar la eternidad (literaria) deseada para el personaje. Mientras más inverosímil, inverificable y etérea sea la descripción de Eterna, más segura tendrá ella la eternidad: se le puede ubicar en cualquier tiempo y lugar, porque no está en ninguno.

Entonces, siendo tan importante el tema, el “autor” aprovecha su preeminencia dentro de *Museo* para lanzar comentarios mordaces sobre las cartas del Presidente: “He aquí una carta

que ningún gran autor de gran novela, parecida a ésta, habría redactado tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensiblera, tenemos que decirlo.” (M, 174)

Además de las cartas, la actividad literaria del Presidente que se menciona en los primeros capítulos es el “Diario de la desdichada niña Dulce-Persona que le compone ocultamente su amigo, tampoco feliz, el Presidente, mientras vive en casa de ella dos años.” (M, 137)¹¹ No obstante, el título-texto es la única parte del diario que llega a leer el lector; su contenido se menciona brevemente en discurso indirecto en la página siguiente.

El “autor” había adelantado, con visible malicia: “El Presidente [...] sucesivamente se queda corto en todo: amor, metafísica, amistad, acción” (M, 69). El amor de Eterna, la amistad de sus huéspedes y la acción de la Conquista de Buenos Aires dejaron siempre “insatisfecho”, “descontento”, al personaje. Finalmente, planea escribir una novela.

Antes de iniciar la lectura de *Adriana*, Quizagenio propone a Dulce-Persona: “¿Qué te parece si alguna vez realizamos la idea de Deunamor, y todos nos comprometemos a escribir una novela?” (M, 215) Así, cuando en el capítulo XIII estos dos personajes se enteran de la idea del Presidente, “quisieron ofrecerle el argumento de la vida en ‘La Novela’, pues un día cualquiera de esa existencia daría encanto a un relato.” (M, 223) De nuevo: la novela insiste en el juego metaliterario al reflejarse en sí misma, al escribir sobre sí misma.

El bosquejo novelístico del Presidente emula las características de *Museo*: “La novela que piensa escribir el Presidente --y que nunca escribirá, según él-- comportaría una concepción original de ‘novelismo de la conciencia’ o ‘novela sin mundo’. (Así alterna su pasión de pensar con su pasión de crear.)” (M, 223) Novela prometida quizá nunca comenzada, el proyecto literario del Presidente tiene “personajes que no son personas físicas sino conciencias” y carece de una trama lógica y verosímil: “no existen estos ‘por qué’: así se presentan los hechos y eso es todo.” (M, 224)

Además, “el efecto conciencial que busca este novelismo es delinear en la intelección del lector el mero ser conciencial sin mundo, como una posibilidad inteligible.” (M, 225) Anular el mundo (la realidad, el paso del tiempo y, así, la muerte) permite afirmar la inmortalidad del Ser, como lo hace *Museo*.

Finalmente, esta “Novela escrita por sus Personajes” no queda sino en un esbozo reseñado por el “autor” en unas pocas páginas. La novela del Presidente guarda un gran

parecido con los prólogos de *Museo*: aparte de las explicaciones teóricas, se incluye un largo inventario de personajes, todos ellos con nombres "sin mundo", inverosímiles (Postumia, Volupta, Mnemonia, Inmimia, No-torna), o tomados del mismo *Museo* (Suicidia, Eterna, Deunamor).

En fin, la "novela sin mundo" nunca se escribe o, más bien, sí se escribe: es la misma *Museo* reflejada o condensada en un capítulo. Así, al exhibir las teorías y los personajes de *Museo* dentro de *Museo*, se desenmascara su propia hechura y se insiste en el carácter metaliterario de la novela: la escritura del Presidente refleja y desnuda la del "autor". Como afirma Borinsky: "La novela pretende ser su propia teoría, quiere ser realización y explicación de sus propósitos. Cada momento de la escritura debe mostrar por qué es así y no de otro modo."¹² La condición fantástica, enteramente ficticia de *Museo*, se refuerza por el hecho de ser una novela escrita por sus propios personajes: ya que no el Presidente, sí el autor-personaje.

¿"La Novela sin Fin" o "La Novela que termina antes del desenlace"?

"La Novela que Comienza", "La Novela Impedida" y "La Novela que no Sigue": *Museo* cumple estas tres definiciones-títulos en virtud de su inicio postergado y prometido y de su trama inseguida e ilógica. Las tres etiquetas se refieren al comienzo y al desarrollo de la novela; ¿qué hay respecto a su final?

Museo descarta la necesidad realista de un final cerrado y redondo de dos maneras paradójicas y complementarias: adelantándolo, evidenciándolo gratuitamente ("La Novela que termina antes del desenlace") y negándolo, dejándolo abierto ("La Novela sin Fin"). Los "títulos" en paréntesis --tomados de la lista de "Obras del autor..." (*M*, 7)--, a pesar de su aparente contradicción, lanzan de manera conjunta pistas valiosas para descifrar la naturaleza del final de *Museo*.

¿Por qué "La Novela que termina antes del desenlace"? En una nota previa a *Adriana Buenos Aires*, el narrador advierte: "Los buenos lectores de novela mala tendrán que perdonarme el no detonante desenlace. Admito que es un final que no lo oyen ni los vecinos, ni los protagonistas." (*A*, 14)

¹² Otro punto de animosidad: ¿Dulce-Persona es personaje del Presidente (como se puede pensar debido al "Diario...") o del "autor", quien en varias ocasiones se expresa de ella como de una creación suya: "Pues sí, señor, que mis personajes ¡tenía que ser Dulce-Personal me están citando, me hacen célebre." (*M*, 205-206)?

De igual manera, en un prólogo de *Museo* el "autor" asegura que para evitar que "no se destroce el lector en una caída" ha decidido "ralentar tanto la narración cerca del final", de tal manera que "el lector concluirá la lectura suave, dormidamente." (M, 94)

Por esto, en el final de *Museo* no se narran escenas trágicas, ni se llega a ningún suspenso climático que de repente revele secreto alguno. Todo se relata en un tono crepuscular y melancólico en el "último" capítulo, el XVIII --titulado "¿Qué es aquí? El Dolor / o / Capítulo de las espaldas / o / Se corta". (M, 244)

Los personajes, hundidos en la tristeza, secundan la decisión del Presidente de abandonar todos juntos la Estancia y perderse cada uno en sus destinos particulares. Lánguida, nostálgicamente, cada uno toma su camino y abandona "La Novela" y la "novela": "No se ven ahora más que las espaldas curvadas de todos los personajes, alejándose." (M, 246)

Lacónico, el "autor" anota al final del capítulo: "Al entrar en prensas esta novela se ha cumplido la dispersión de las espaldas, la despedida sin mirarse, la muerte académica." (M, 246) En la página siguiente, el breve "Epílogo" termina con la palabra "(fin)". Como había predicho el "autor", los personajes no pueden morir en la ficción porque todos desaparecen sin remedio al terminar la novela. Esto es lo que él llama la "muerte académica". Sin embargo, el "término" de la "novela" (la muerte académica) no constituye el verdadero "desenlace" de *Museo*.

En este sentido, *Museo* reclama para sí la definición-título de "La Novela que termina antes del desenlace": los personajes de la "novela" han padecido la muerte académica, lo cual significa el tímido "(fin)" de la historia del Presidente y de sus amigos, pero el mundo infinito y abierto de *Museo* continúa. Sigue "vivo" el "autor" quien --pasado el epílogo--, compadecido ante "la visión de la tortura del lector después de la palabra FIN", sabe que "en obras que enamoran el lector quiso siempre dos páginas más que desacaten la palabra FIN. E, ido el libro, se queden junto al lector." (M, 249-250)

El "autor" se apiada del "lector" y añade... no dos páginas: generoso, escribe tres textos post-epilógicos. El primero ("Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta") explica en su título el cometido: acompañar al "lector", una vez que los personajes han muerto y la "novela" terminado. El segundo ("La novela en estados") someramente resume "en estados, la misma novela que acabáis de leer" (M, 251): es una mirada retrospectiva a la "novela" ya leída (y escrita). El tercer texto después del "Epílogo" se titula "Al que quiera escribir esta novela (Prólogo final)" y lanza la mirada al futuro. Es y no es el último texto de

¹² Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 157.

Museo. Si bien con él se termina la “lectura” de *Museo de la novela de la Eterna*, este texto deja abierto el final: no hay final posible para esta “novela” que, por no incluir elementos de la realidad (psicología, muerte, mundo, tiempo) no puede, por lo tanto, conocer otro dictado sino el de la intemporalidad sin comienzo ni conclusión. Al mismo tiempo, *Museo* no debe tener un final cerrado para permitir así que los personajes puedan transmigrar a novelas futuras.¹³ De esta forma, “Macedonio” asegura la inscripción de su *Museo*, gracias a sus particulares innovaciones, en la tradición novelística.

Por esto, el “final abierto” de *Museo* queda expresado por “Macedonio” como una invitación a futuros escritores para que aprovechen sus hallazgos técnicos y para que den un tratamiento perfecto a lo que él no puede sino dar torpe ejecución:

...el autor, deseando que [este libro] fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por 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 buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo. (*M*, 253)

De esta forma *Museo* puede asumir con entera justicia y exactitud la definición de “La Novela sin Fin”. El final queda abierto al futuro o, más bien, a la Eternidad: *Museo*, la “novela de la Eterna”, aspira conservarse como la habitación literaria perenne para la Amada. Simultáneamente, *Museo* se lanza al porvenir literario como la “primera novela buena” porque después de ella --cree Macedonio-- vendrán muchas otras, ya ellas quizá perfectas.

La “Biografía del lector” o la novela fallida

No se olvide: soy el único literato existente de quien se puede ser el primer lector.

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Papeles de Recienvenido

“Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aun no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo habían dicho, repuso quizá desde la vieja hendidada Nada. Y comenzó.” (*M*, 8)

¹³ Recuérdese que el “personaje, antes de estrenarse” pide al “autor” que “su novela no sea con ‘cierre hermético’, sino otra salida a otra” (*M*, 65), y que “Macedonio” contempla el promisorio futuro de Quizagenio como “personaje prestado” a futuros novelistas. (*M*, 93)

Antes de la Creación, Dios escucha las voces que proclaman que nada nuevo hay por hacer. Aun así, Dios se lanza a crear un mundo. De esta forma, Macedonio Fernández alegoriza la pugna entre la tradición y la innovación que recorrerá las páginas de *Museo*. El gesto inaugural de una nueva novelística es equiparable al “Hágase la luz” de Dios en el Génesis. Frente al peso de la tradición literaria, “Macedonio” apuntala su desafío de innovador radical.

Entre el pasado y el futuro literarios, “Macedonio” se autoproclama un parteaguas. A lo largo de su novela, su postura ante los autores consagrados, las corrientes estéticas y las costumbres literarias asume la apuesta del todo o nada: descalifica tajantemente a algunos escritores o movimientos para exaltar sin hesitación a otros.¹⁴

A partir de su negación del realismo novelístico, “Macedonio” propone para la ficción, a cambio, otras posibilidades: la técnica del personaje prestado, la técnica de personajes leyentes, el efecto conciencial en el “lector”, el comienzo impedido, el final abierto, la anulación de la verosimilitud “alucinatoria”, etc. Estos aspectos serían las innovaciones propuestas por “Macedonio”. Sin embargo, la contradicción entre tradición y novedad adquiere un curioso viraje cuando comprobamos que la mayoría de estos recursos ya pueden encontrarse en Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis, incluso Unamuno. La lectura de *El curioso impertinente* por parte de los personajes del *Quijote*, el final súbito e inexplicado de *A Sentimental Journey*, la narración trunca y digresiva de *Jacques le fataliste*, el inverosímil narrador de *Memorias póstumas de Brás Cubas*, la rebeldía del personaje contra su creador en *Niebla* pueden ventajosamente disputar con *Museo* la antelación de ciertas “invenciones” macedonianas. ¿Dónde se halla, entonces, la innovación radical de *Museo*?

Al lanzarse a la enérgica creación de una nueva propuesta literaria, de la “*primera novela buena*”, “Macedonio” necesitaba acentuar el carácter revolucionario, nunca-visto de su estética para impulsar más vigorosamente su novelística hacia el porvenir. Creo que se puede afirmar que la innovación de “Macedonio” se halla no tanto en los distintos elementos separados --ya presentes en autores anteriores--, cuanto en la conjunción de todos estos aspectos inusuales y marginales en la tradición para apuntar hacia un fin novedoso, particular, extraliterario: la negación metafísica de la realidad y la afirmación de la inmortalidad del Ser.

El objetivo esencial de *Museo de la novela de la Eterna*, con su original combinación de desusadas propuestas estéticas, se proyecta fuera del texto: el lector. A través de la estética, dar una clase de metafísica. Por esto, la labor de catalogación y adoctrinamiento de los distintos

“lectores” en los prólogos. Por esto, también, la inserción del personaje “lector” dentro de la ficción de la “novela”. Así, mediante la aparición de un “lector” dentro del texto se proyecta y enfatiza la imprescindible colaboración del lector en la obra literaria. Es obvio que sin lector no existe la obra, pero sin la participación activa, despierta, cooperativa del lector *Museo* no adquiere sentido cabal.

El papel central del lector-personaje para enganchar la complicidad del lector convierte a *Museo* en una “Biografía del lector”: “en la obra en que el lector será por fin leído, ‘Biografía del lector’, sábase que se dirá lo que, desconcertante, le ocurrió al [lector] salteado con un libro tan zanjeado.” (M, 26) El lector se lee en *Museo* y, como explica Alicia Borinsky: “El lector se refleja en la escritura. Esto ocurre no sólo porque los autores escriben para lectores determinados sino también porque la lectura va dando forma a la obra.”¹⁵

Como *Museo* adquiere unidad y propósito a partir de la lectura, Dudley afirma que el lector “resulta a final de cuentas la figura principal del proyecto macedoniano”, ya que “es él quien aprecia o presencia este proceso”.¹⁶ Esta circunstancia explica la urgencia de “Macedonio” por depurar y aleccionar a sus lectores: el logro o fracaso de su novela depende de la aptitud del lector para darle sentido a los elementos dispersos y paradójicos de *Museo*. Dudley señala:

El lector reconstituye la obra con su participación activa y constante, y la lectura viene siendo un proyecto continuo. Aun después de “terminado”, el libro sigue siendo problemático y en ningún sentido se acaba ni se consume. El único factor limitante es el lector; su papel debe ser de ejecutor y también de actor. [...] El proyecto novelístico fracasa sin la participación adecuada de su destinatario y, en última instancia, el valor de *Museo* depende en gran parte de él.¹⁷

Este argumento relativizaría la valoración crítica del texto: si la unidad de la novela *Museo* depende de la capacidad del lector para comprenderla y justificarla (o no) como obra literaria, cualquier dictamen (laudatorio o desfavorable) sobre ella podría ser aceptado como válido. Yendo más lejos, García asegura: “El trabajo no consiste en acercar o alejar a Macedonio Fernández, sino en producir un texto evocando relaciones que el texto macedoniano hace

¹⁴ *Id.* en este trabajo, Capítulo 3, Apartado “El novelesco autor de esta novela”.

¹⁵ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶ Janet Dudley, *El proyecto...*, p. 75.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

posible, pero que no contiene en realidad. El texto de Macedonio dice lo que quiere (quien lee).”¹⁸

Aunque la afirmación anterior resulta un tanto exagerada, permite formular una pregunta importante: ¿hasta dónde llega la indeterminación de *Museo*? “Cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención,” indica Wolfgang Iser.¹⁹ Sin duda, *Museo* proporciona al lector esta oportunidad para adjudicar un propósito al texto. Mas, ¿dónde está la “posible intención” de esta novela? ¿Ya se halla inscrita en el texto o parte de la libre mente del lector?

En el antepenúltimo texto de *Museo* (después del “Epílogo”), el “autor” indica al lector (¿con o sin comillas?) la amplia libertad concedida a su fantasía gracias a sus truncamientos, vacíos y final abierto:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquélla toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomáos libre resarcimiento en la mía. (M, 250)

Aunque se otorga gran libertad a la fantasía del lector, la indeterminación de *Museo* no llega a quitar al “autor” la posibilidad de indicar un propósito para el texto. Al contrario, a final de cuentas, el lector no es absolutamente libre para brindar cualquier sentido a *Museo*. De serlo, estaría por completo perdido, sin indicación alguna que dirija o clarifique su lectura —ni siquiera para pedirle usar su fantasía, por supuesto—. Wolfgang Iser, de este modo, observa: “Cuando la indeterminación sobrepasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá cansado en una medida hasta ahora desconocida.”²⁰

El “autor” encauza al lector hacia la búsqueda o descubrimiento de una verdad metafísica: la inmortalidad del Ser. Alicia Borinsky comenta:

Macedonio Fernández ve su obra como abierta por la importancia que adquiere la imaginación del lector. Pero no posee arbitrarios planes de lectura. Él la ha

¹⁸ G.L. García, *Macedonio Fernández: la escritura...*, p. 17.

¹⁹ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, p. 101.

²⁰ *Ibidem*.

escrito pensando en una lectura determinada, a través de la cual los lectores se verán ganados como personajes. La novela, entonces, ocurre a y en el lector.²¹

El siguiente fragmento, tomado del capítulo V, sirve de manera puntual para ilustrar la aserción de Borinsky:

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

--Lector: ¿No soy yo?

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

--Nuevo lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya? (M, 177)

Dudley observa --"por obvio que sea"-- que las "palabras son dictadas por el autor y puestas en boca del lector a través del narrador. Esta distinción es bien importante; Macedonio *aparentemente* le concede a su lector la libertad de participar en este texto 'abierto' cuando en realidad limita aquí su papel al dejar explícito el modo en que éste reaccionará."²² Así, la indeterminación de *Museo* no es absoluta. No puede ser así porque --cito a Iser-- "en las obras literarias ocurre una interacción en cuyo transcurso el lector 'recibe' el sentido del texto en el proceso en que él mismo lo constituye."²³ El "autor" pretende simular que el lector es el único capacitado para encontrar un propósito en los vacíos e inconclusiones de *Museo*, para acentuar de esta forma la obvia e imprescindible importancia del lector para la concretización de la obra.

El "lector ideal" no existe en *Museo* sino como aproximación ficticia (el "lector saltado", el "lector-artista"), porque es, en última instancia, el verdadero lector quien debe hacer el esfuerzo para completar y comprender la novela. Borinsky señala: "El lector ideal, que terminará o dará orden y comprensión superior a esta obra parece no existir aún en forma

²¹ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 73.

²² Janet Dudley, *op. cit.*, p. 50, nota 71.

²³ Wolfgang Iser, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", p. 123.

concreta para Macedonio. Su inexistencia condiciona la novela. Al faltar a la cita, relativiza la existencia de la novela que debe completar.”²⁴

La novela no se completa porque su fin va más allá de la estética: el propósito de *Museo*, como se ha dicho, se cumple en la metafísica macedoniana que busca provocar un efecto concienical en el lector y este efecto es improbable porque el lector, a final de cuentas, se localiza fuera del texto.

Sin embargo, *Museo* ilustra, predice, plantea las formas como se puede verificar este efecto en el lector, mediante la ficcionalización de los distintos “lectores” (salteado, seguido, de vidriera, de desenlaces, etc.) y la ilustración, en el capítulo XI, del efecto concienical en el “lector”. Como Iser señala: “Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan construir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor.”²⁵

En el caso de *Museo*, la obra literaria existiría, o se cumpliría, en la reunión del texto con el lector: en la lectura y en el efecto metafísico provocado por ella. Iser afirma: “Allí [...] donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector. [...] La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector.”²⁶

Museo evidencia, mediante el desenmascaramiento de los procesos de escritura y lectura en la ficción, la recepción del texto por parte del “lector”. Sin embargo, lo problemático de *Museo* se encuentra en el hecho de que su “posible intención” se proyecta hacia fuera del texto no sólo en una, sino en dos formas. La recepción del texto debe provocar dos efectos en el lector: uno metafísico (el efecto concienical) y otro estético (la escritura, como adelante veremos). Como ambos no pueden sino cumplirse fuera de *Museo*, son improbables y, por lo tanto, el “autor” expresa su frustración ante la imposibilidad de cumplir la obra.

El “autor” repetidamente declara su fracaso en *Museo*: “No creo haber hecho una novela fiel a la plena doctrina poseída. Si ambas cosas fueran excelentes, todavía concedo al lector mucho tiempo para afirmarse en una impresión, mucho que dudar, que declarar vago o contradictorio o inartístico...” (*M*, 55) En la última página advierte: “Dejo, así, dados la teoría

²⁴ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 70.

²⁵ Wolfgang Iser, *ibid.*, p. 139.

perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución." (M, 254)

Lo radical y atípico de *Museo* se encuentra en el hecho de que la labor del lector no termina con la lectura --por más despierta y comprensible que ésta sea--, sino que debe continuarse con la escritura. El "lector ideal", una vez aprendidos los postulados estéticos y metafísicos de *Museo*, debe convertirse en escritor: de ahí el final abierto que invita al lector a tomar la pluma.²⁷ "Ésta es una novela inexistente, una obra verdaderamente provisoria y abierta en el sentido de que su papel es de sugerir otras," indica Borinsky.²⁸

Así, podemos responder a la pregunta que quedó pendiente al final del Capítulo 2: *Museo* es inevitablemente una obra fallida. La tarea más importante --darle un sentido, afirmar su metafísica, continuar su escritura-- queda en manos del lector, quien, ¡ay!, no está preparado para llevarla a cabo, porque *Museo* es la "primera novela buena" que cae en sus manos.

El "autor", un "especialista en novelas" (M, 7) que intenta todas las formas novelísticas posibles para enseñar al lector cómo la única válida es la suya, fracasa en gran medida debido al condicionamiento que le impone la inexistencia del lector adecuado para su extraña e inédita novela. Al no estar el lector preparado para comprender la novedosa conjunción de desusados hallazgos técnicos, el "autor" debe detenerse a cada paso para instruir, preparar... inventar, novelar su lector (por ello *Museo* se llama también *Biografía del lector*).

La falta del receptor apropiado determina la falla de *Museo*. Así, *Museo* sólo puede proyectarse hacia la "novela futura", hacia la posibilidad de una "primerúltima novela malabuena", una novelística que asimile los méritos y corrija los defectos de *Museo* y que, al mismo tiempo, explore y reexamine las posibles virtudes de la "novela mala" que la radicalidad de Macedonio dejó fuera. Al cumplirse únicamente en el futuro, *Museo* paga así el precio de ser primera (y primeriza):

Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienencial que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción *total* de la conciencia, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella, y que con ello y algunos otros pensamientos que van formulados en el conjunto del libro, encamino, hago más llégera esa

²⁶ *Ibid.*, p. 122.

²⁷ Al final del capítulo X el "autor" anota: "Los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retíranse a escribir." (M, 214) (*Ibid.* Capítulo 3, Apartado "En la Estancia 'La Novela'")

²⁸ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 162.

Perfección que vosotros esperáis [habla a los críticos], purificante, y ejemplificando algo también, una severa doctrina del arte literario. (M, 18)

Fallida, mas actual. Al lado de Artl --mas en diferente medida y manera--, Macedonio fue “el primero”: un “precursor” impublicado, mantenido en el silencio novelístico póstumo hasta 1967. Sin embargo, el mito de Macedonio, su fascinante conversación, sus fantasmales, perdidosos manuscritos fertilizaron la ficción rioplatense. En una ocasión Borges comparó a Macedonio Fernández con Sócrates: “Había algo en la presencia de él que, supongo, lo habrá tenido Sócrates, gente así. Está el Cristo que nunca escribió, Pitágoras, el Buda. ¡Qué raro! La gente que ha influido más en la humanidad ha sido la gente que ha conversado y no la gente que ha escrito.”²⁹

De alguna u otra manera, el final abierto de *Museo de la novela de la Eterna* continúa en *La vida breve*, en *Rayuela*, en *Sobre héroes y tumbas*, en *La ciudad ausente*. Aunque poco conocido, mitificado, ilegible y exasperante a ratos, difícil y exigente, Macedonio se mantiene como un escritor revolucionario y original que apuesta, con imaginación, inteligencia y nobleza, por la imaginación, inteligencia y nobleza de su lector, siempre bienvenido primer lector: “No se olvide: soy el único literato existente de quien se puede ser el primer lector.”

²⁹ Jorge Luis Borges. “Entrevista” con Saúl Sosnowski, p. 60.

Conclusión

El desconocimiento o la exaltación: tales parecen haber sido el destino en vida de Macedonio Fernández y, póstumamente, de su obra. Si bien hoy cuenta con una importante bibliografía crítica que lo ha analizado con imparcialidad y justeza (Borinsky, Jitrik, Dudley, Schiminovich), la obra macedoniana aún sigue siendo un ámbito poco conocido.

No es de extrañar: los libros de Macedonio encierran una dificultad extrema que sólo puede ser vencida, al parecer, por un entusiasmo muy grande por parte del estudioso. Por lo menos, confieso que tal ha sido mi caso. Mi primera lectura de Macedonio traspasó los límites del deslumbramiento: *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*, leídas, de manera muy obediente, como un díptico complementario, me revelaron el descubrimiento de un autor insólito, extraordinario, radical... y al parecer poco difundido.

A lo largo de este trabajo he intentado ilustrar, escudriñar, aproximar los aspectos más salientes de Macedonio Fernández y de *Museo de la novela de la Eterna*. Debido a mi limitación crítica, el cometido de esta tesis se halla no tanto en intentar añadir ideas novedosas o relevantes para el estudio de la obra macedoniana, cuanto, más bien, en explicar, exponer o acercar los diversos matices de la novelística de este escritor inusitado.

La elección de *Museo de la novela de Eterna* se debió a mi interés por explorar el texto que creo más revolucionario aunque, también, más contradictorio y complejo de Macedonio Fernández. Si bien es cierto que *Museo* no fue publicado sino hasta 1967, sus búsquedas y propuestas estéticas parecen indudablemente premonitórias de las de la novelística hispanoamericana del *boom*.

Claro, resulta arriesgado postular que en Macedonio encontraron autores como Cortázar, Sabato, Onetti o Puig el evangelio teórico que luego llevarían a la práctica con mayor éxito de ventas y de crítica. No obstante, la existencia misma de la obra de Macedonio Fernández parece siniestramente indicar que, o los rioplatenses padecen una congénita conflictividad con el género de la novela, o la obra de Macedonio llegó a ser conocida en el medio intelectual, más allá de los rumores mitificadores, a través de manuscritos o copias errantes.

En cualquier caso, la justificación para estudiar la obra macedoniana no debe partir de manera primordial de la (supuesta o real) enseñanza que de ella tomaron prestigiosos escritores posteriores. Ciertamente, la dificultad de la obra de Macedonio siempre la alejará del gran

público y de las modas. Por ello, el objetivo de este trabajo ha sido, más bien, desentrañar o glosar los aspectos más complejos de Macedonio, como un intento por hacerlos más claros y descifrables para un hipotético lector primerizo de la obra macedoniana.

Partiendo de la explicación de la metafísica, el estudio de la teoría estética y de la obra novelística de este autor resulta más despejado y probable. Las ideas filosóficas de Macedonio, explicadas sobre todo en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, pueden considerarse el punto de partida teórico para la comprensión de los móviles últimos de la Belarte novelística. Para Macedonio, sólo tiene existencia aquello que es sentido. Su idealismo absoluto niega la diferencia racional entre ensueño y realidad, refuta la existencia del tiempo, del espacio y del yo y afirma la naturaleza onírica del Ser. Por medio de sus ideas filosóficas, Macedonio desea asentar la inmortalidad del Ser para poder, así, realizar una negación inapelable de la muerte.

El idealismo absoluto se presenta como una verdad que es necesario transmitir al lector neófito, perdido en las sombras del racionalismo y de la novela realista. Por esto, la Belarte novelística, o teoría de la novela de Macedonio, plantea la creación de un mundo ficticio del cual los aspectos racionalistas y realistas estén excluidos. La Belarte, en general, se propone como un intento por crear un arte puro, no realista, libre de referencialidades y autobiografismos, que suscite una sensación de inexistencia o evanescencia en el lector, gracias a la cual éste comprenderá que la muerte no existe porque uno no puede sentir que no existe, pues al instante de sentirse inexistente se está existiendo. De ello se desprende que la participación del lector en el proceso de la creación del texto es muy grande, ya que sólo mediante una lectura atenta y curiosa podrá asimilar y experimentar las ideas macedonianas que se hallan presentes en la obra.

Estos antecedentes metafísicos y teóricos permiten observar que el objetivo de *Museo de la novela de la Eterna* se finca en el adoctrinamiento (estético y filosófico) del lector: éste comprenderá, por un lado, el fenómeno de la inmortalidad del Ser y, por otro, la importancia de participar activamente en la hechura del texto literario, al grado de que al final recibe la invitación a convertirse en escritor, lo cual reafirma el hecho de que la obra macedoniana se ve a sí misma como seminal, fertilizante, al mismo tiempo que superable.

El análisis de los rasgos de los personajes y los textos de *Museo* indica el carácter imprescindible del lector para la construcción de la obra. Macedonio llega incluso a considerar *Museo* una *Biografía del lector*. El lector de la "Primera novela buena" se convierte en el "lector", el personaje más importante de *Museo* porque sin él, es obvio, no puede existir la obra, mas,

también, porque las radicales innovaciones de la Belarte puestas en práctica en la novela macedoniana exigen la formación de un lector nuevo, un primer lector perfectamente preparado para una "primera novela (buena)".

Ante la dificultad para crear este lector, el texto ha de quedar abierto, inconcluso. El lector (con y sin comillas), una vez aprendidas sus lecciones estéticas y filosóficas, tiene la misión de darle una continuación a *Museo*; o sea, debe convertirse en el escritor que prosiga la tarea macedoniana de crear una sugestiva y poderosa literatura autocrítica e instructiva de verdades filosóficas más trascendentes.

La prueba de la lectura de *Museo*, así, es dura: no se trata de un apaciguado goce alucinatorio o de un escape momentáneo de la realidad. *Museo* busca convertir al pasivo lector acostumbrado a Balzac y Conan Doyle en un escritor que "continúe" su inevitablemente fracasado y no terminado *Museo de la novela de la Eterna*, obra que explora temas universales como el amor, la muerte y el arte, en una "novela futura" que algún día transmitirá las lecciones macedonianas con mayor fortuna y habilidad.

En este trabajo he intentado revisar, a partir del aparato teórico macedoniano y tratando de evitar el desconocimiento superficial o la exaltación acrítica, cómo el autor convierte a *Museo* en una original invitación a la escritura autocuestionante y metaliteraria, en una apuesta por la "novela futura".

Bibliografía

Directa

- Fernández, Macedonio, *Adriana Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 1988. 240 pp. (Obras Completas, V)
- , *Epistolario*. Buenos Aires, Corregidor, 1991. 398 pp. (O.C., II)
- , *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975. 243 pp. (O.C., VI)
- , *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, coordinadores. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. LXXIX+591 pp. (Colección Archivos, 25)
- , *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*. Buenos Aires, Corregidor, 1990. 430 pp. (O.C., VIII)
- , *Papeles antiguos (Escritos, 1892-1907)*. Buenos Aires, Corregidor, 1981. 199 pp. (O.C., I)
- , *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires, Corregidor, 1989. 132 pp. (O.C., IV)
- , *Poemas*. Prólogo de Natalicio González. México, Editorial Guaranía, 1953. 113 pp.
- , *Poesías completas*. Edición de Carmen de Mora. Madrid, Visor, 1991. 74 pp.
- , *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor, 1974. 308 pp. (O.C., III)

Indirecta

- Barrenechea, Ana María, "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (Edición Crítica), pp. 472-480.
- Berggrun, Simon Maurice, *The Journal "Martín Fierro". A Critical Index*. Tesis (Ph. D.), University of Kentucky. Lexington, Kentucky, University of Kentucky, 1968. 369 pp.
- Borges, Jorge Luis, "Entrevista" con Saúl Sosnowski, en *Hispanamérica*, 8, oct. 1974 (3), pp. 58-63.

- , *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1993. 194 pp. (El Libro de Bolsillo, 604).
- , "Prólogo", en *Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. 154 pp. pp. 9-22.
- Borinsky, Alicia, *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*. Buenos Aires, Corregidor, 1987. 197 pp.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 1970. t. I, 179 pp.
- Díaz, Lidia, "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina", en *Revista Iberoamericana*, 151, abril-junio 1990, 56, pp. 497-511.
- Dudley, Janet E., *El proyecto de Macedonio Fernández para una "primera novela buena"*. Tesis (Doctor en Literatura Hispánica), El Colegio de México. México, El Colegio de México, 1985. 165 pp.
- Eichembaum, Boris, "La teoría del 'método formal'", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México, Siglo XXI, 1995. 235 pp. pp. 21-54.
- Engelbert, Jo Anne, *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*. New York, New York University Press/Center for Inter-American Relations, 1978. xvii+216 pp.
- Erlich, Víctor, *El formalismo ruso. Historia - Doctrina*. Barcelona, Seix Barral, 1974. 450 pp.
- García, Germán Leopoldo, *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968. 127 pp.
- , *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires, siglo XXI, 1975. 180 pp.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Macedonio Fernández", en *Retratos contemporáneos*, en *Obras completas*, t. II. Barcelona, Editorial AHR, 1957. pp. 1586-1601.
- González Lanuza, Eduardo, *Los Martínfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. 142 pp.
- Iser, Wolfgang, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1993. 444 pp. pp. 121-143.
- , "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto...*, pp. 99-119.
- Jitrik, Noé, "Destrucción y formas en las narraciones", en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1984. XVI+493 pp. pp. 219-242.

- , *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires, Megápolis, 1975. 100 pp.
- , "La 'novela futura' de Macedonio Fernández", en Macedonio Fernández, *Museo de novela de la Eterna* (Edición Crítica), pp. 480-500.
- Jurado, Alicia, "Aproximación a Macedonio Fernández", *Ficción*, 7, 1957, pp. 65-78.
- Laflleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. [2ª ed.] Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. 351 pp.
- Legaz, María Elena, "Macedonio Fernández hoy", *Tramas para leer la literatura argentina*, I (3), 1995, pp. 35-37.
- Martínez, Tomás Eloy, "Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández", *Tramas para leer la literatura argentina*, I (3), 1995, pp. 11-18.
- McVicker, Elizabeth Ruth, *The Poetry and Poetic Theory of Macedonio Fernández*. Tesis (Doctor of Philosophy), New York University. New York, New York University Press, 1987. 195 pp.
- Minelli, Alejandra, "En torno a la narrativa de Macedonio Fernández", *Tramas para leer la literatura argentina*, I (3), 1995, pp. 75-84.
- Oberstar, David Lawrence, *An Analysis of "Proa" (1924-1926): Vanguard Literary Journal of Argentina*. Tesis (Doctor of Philosophy), University of Kansas. Lawrence, Kansas, University of Kansas, 1973. 191 pp.
- Piglia, Ricardo, "Ficción y política en la literatura argentina", *Hispanérica*, 18 (52), 1989, pp. 59-62.
- , *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992. 178 pp.
- , "Notas sobre Macedonio en un Diario", en *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988. 211 pp. (Colección Narrativas Argentinas) pp. 87-97.
- Schiminovich, Flora H., *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid, Pliegos, 1986. 229 pp.
- Shklovski, Víctor [Sklovskij, Viktor], "La parodia del romanzo: 'Tristram Shandy'", in *Una teoría della prosa*. Traducción dal ruso di Maria Olsovfieva. Milano, Garzanti, 1974. pp. 170-215.
- , "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 55-70.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Edited by Graham Petrie with an introduction by Christopher Ricks. Harmondsworth, Penguin, 1985. 659 pp.

Tinianov, J., "La noción de construcción", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 85-88.

Índice

Introducción	i
Lista de abreviaturas empleadas	vi
Capítulo 1	
<i>Un imaginarse de la corteza gris a sí misma:</i>	
La metafísica de Macedonio Fernández	1
¿"Un alegato pro-pasión contra el intelectualismo extenuante"?	2
El Ensueño y la Realidad	5
La inmortalidad del Ser	9
Una metafísica para vencer a la muerte	14
Capítulo 2	
<i>Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo:</i>	
La teoría del arte de Macedonio Fernández	18
El formalismo ruso y la Belarte de Macedonio	19
"La risa en duda": la Humorística Conceptual,	29
"Interjección conceptiva": la Poesía o Metáfora	34
"Programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela":	
la Novela o Prosa de Personaje	38
Capítulo 3	
<i>Gente de fantasía y de fácil exterminación:</i>	
Los personajes de <i>Museo de la novela de la Eterna</i>	42
"El novelesco autor de esta novela"	42
Diferentes tipos de "lectores"	48
"Personajes por absurdo"	54
Los personajes para <i>Museo</i>	59
Masculino y femenino: tres parejas de amantes	64
Personajes episódicos en los prólogos	78
En la Estancia "La Novela"	84
Capítulo 4	
<i>Hacia la primerísima novela malabuena:</i>	
Los textos de <i>Museo de la novela de la Eterna</i>	93
Los prólogos o "La Novela Impedida"	94
"La Novela Salida a la Calle"	98
"La Novela que no Sigue"	101
Literatura mala en la Estancia	102
"La Novela escrita por sus Personajes"	108
¿"La Novela sin Fin" o "La Novela que termina antes del desenlace"?	110
La "Biografía del lector" o la novela fallida	112
Conclusión	120
Bibliografía	123