



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

LA ESCRITURA FRAGMENTARIA DE MACEDONIO
FERNÁNDEZ EN *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*

MISAEEL ROSETE ESTÉVEZ

ASESORA DE TESIS:

DR. BLANCA JOSEFINA RODRÍGUEZ GAONA



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, Abril 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice.

Introducción.....	5
Capítulo 1. Antecedentes del fragmento.....	12
1. El fragmento antiguo.....	13
a) Definiciones del fragmento antiguo.....	14
b) El fragmento en la literatura griega antigua.....	18
c) La <i>Antología Palatina I</i>	19
d) Ejemplo de fragmento antiguo.....	20
2. El fragmento romántico.....	21
a) El Círculo de Jena.....	22
b) Posibles antecedentes del fragmento romántico.....	25
c) Definiciones del fragmento romántico.....	26
d) Biografía de Friedrich Schlegel.....	28
e) El fragmento en Friedrich Schlegel.....	29
f) La ‘poesía trascendental’.....	30
g) Una revista crucial: <i>Athenaeum</i>	34
h) Ejemplo de fragmento romántico.....	37
3. Antonio Cándido: La conferencia <i>Romanticismo y modernidad</i>.....	39
a) El fragmento fingido.....	42
b) El fragmento alemán.....	42
c) El fragmento francés.....	43

d) Fragmento citado en la conferencia *Romanticismo y modernidad*..... 44

Capítulo 2. Antecedentes de la novela

***Museo de la Novela de la Eterna*..... 45**

1. Semblanza biográfica de Macedonio Fernández..... 46

2. Semblanza bibliográfica de Macedonio Fernández..... 50

a) Obra..... 50

b) Relaciones y diferencias de la obra de Macedonio Fernández..... 53

c) Publicaciones.....58

3. Antecedentes de *Museo de la Novela de la Eterna*..... 63

a) Tiempo de *Museo de la Novela de la Eterna*..... 63

b) Cronología de *Museo de la Novela de la Eterna*..... 64

4. Teoría de Macedonio Fernández..... 67

a) De la metafísica de Macedonio Fernández

en *Museo de la Novela de la Eterna*..... 68

b) De la estética de Macedonio Fernández..... 74

c) Concepto de ‘*Belarte*’ en Macedonio Fernández..... 78

Capítulo 3. La escritura fragmentaria en la novela

***Museo de la Novela de la Eterna*..... 81**

1. Tres categorías de la escritura fragmentaria

en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*..... 83

a) Primera categoría: su estructura.....	83
b) Segunda categoría: la disposición de la novela.....	86
c) Tercera categoría: la indisposición de la novela.....	90
2. La brevedad en <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>.....	97
3. Elementos de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>.....	102
a) Acerca de los prólogos de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>	103
b) La parentética de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>	110
c) Ejemplo parentético de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>	116
Conclusiones.....	121
1. Acerca del fragmento antiguo.....	122
2. Acerca del fragmento romántico.....	123
3. Acerca de la conferencia <i>Romanticismo y modernidad</i>.....	127
4. Acerca de Macedonio Fernández.....	129
5. Acerca de la escritura fragmentaria de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i>.....	130
Bibliografía.....	134

Introducción.

I

En una región como América Latina los distintos procesos del ámbito político, social o cultural, son perceptibles en los diversos segmentos de nuestro acontecer; es apropiado tomar en consideración, que estos no son resultado de una realidad inmediata y que su configuración es precedida por profundos y a veces difíciles acontecimientos que, en algunos casos, se extienden fuera de la región y nos conducen a diferentes latitudes y tiempos.

Por ello, es necesario declarar, que en el caso de las diversas intervenciones de carácter artístico divisadas en Latinoamérica, no podemos conformarnos con entender de forma superficial los fenómenos que las constituyen, sino que, en un afán de entender y razonar con mayor nitidez nuestra realidad como sujetos críticos y pensantes, debemos buscar la manera de facilitar su entendimiento y comprensión para que así, contribuyamos a asimilar de la manera más adecuada tales procesos y podamos integrarlos en nuestro presente.

Sobre esa línea, el objetivo del presente trabajo manifiesta la importancia de entender qué es la escritura fragmentaria en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*, del escritor argentino Macedonio Fernández, y cómo se ha de manifestar tal escritura; pues por un lado, esta obra, al ser parte de la realidad artística de América Latina, y al inscribirse en su historia literaria como una de las novelas pioneras del siglo XX, su estudio es una necesidad, la cual, fuera de un trasfondo literario, expresa un momento artístico único en Latinoamérica.

Así mismo, el que *Museo de la Novela de la Eterna* haya sido escrita a través de textos que propiamente son entendidos como fragmentos, y ya que esta clase de escritos son de gran valor para la literatura latinoamericana, resaltan su importancia, en primer lugar, porque no existe mucha información o no se cuenta con suficientes trabajos enfocados a su estudio, y en segundo lugar, porque su disertación, como se distinguirá a lo largo del presente trabajo, ha sido causa de análisis no sólo de distintos y prestigiosos académicos, sino de imponentes maestros latinoamericanos como es el caso del sociólogo y crítico literario Antonio Cándido.

Así mismo, si lo antes mencionado supone como aspecto rector un interés hacia la escritura fragmentaria de la novela *Museo de la Novela de la Eterna*, debe tenerse presente, que los procesos internos que confluieron sobre tan particular obra, por su propio trasfondo y debido a sus propias necesidades argumentales, suscitaron que antes de abordar el enfoque central de este trabajo, se realizara un estudio de lo que se consideran fueron antecedentes de la escritura fragmentaria y de la novela en cuestión. Conforme a lo antes establecido, se debe mencionar que en la medida de lo viable, elaboramos un breve repaso de ciertos aspectos necesarios para lograr un acercamiento de nuestro tema y tener así, un acercamiento más completo.

II

La metodología que siguió el presente trabajo, consistió en delimitar el objeto de estudio y realizar ciertos planteamientos a fin de que sirvieran de ejes sobre los cuales habríamos de centrarnos. De manera concreta, partimos de dos ideas principales: la primera

fue el estado fragmentario de la novela *Museo de la Novela de la Eterna* y la segunda, algunos aspectos que tratados en la conferencia *Romanticismo y modernidad* impartida por el ilustre ensayista Antonio Cándido. Posteriormente, tras haber delimitado nuestros objetivos y el campo a analizar, se optó por recabar la información necesaria en: libros, revistas, artículos, diccionarios y videos.

En el caso de los distintos textos que sirvieron para elaborar el estudio de la obra *Museo de la Novela de la Eterna* y de algunos aspectos de la escritura fragmentaria, la metodología consistió en efectuar una lectura crítica y en la transcripción del material recabado. Con respecto a la conferencia *Romanticismo y modernidad*, debido a que esta fue grabada y se encuentra en la biblioteca Samuel Ramos de nuestra facultad, el video fue revisado y a partir de ello se tomaron las notas y apuntes pertinentes que conformaron su mención en el presente estudio. Además de esto, ya que en el libro *Bahía de estudios brasileños Memoria de la cátedra João Guimarães Rosa 1998-2006*, se hizo una revisión de la conferencia, parte de esta obra sirvió para mejorar y respaldar otros de sus aspectos.

Para finalizar, antes de iniciar nuestro proyecto, a continuación se expondrá una reseña del mismo mediante los aspectos que integran cada uno de sus capítulos.

III

Debido a que ha sido mencionado que uno de nuestros objetivos principales es analizar la escritura fragmentaria en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*, se ha destinado el primer capítulo a mencionar las características de lo que es entendido como un fragmento. Para lograr tales fines y dados los antecedentes de esta escritura, se habló: del

fragmento antiguo, de algunas definiciones del término fragmento, del fragmento literario griego, y también de la *Antología palatina I* y de uno de los fragmentos mostrados en ella.

Consecutivamente, en la segunda parte de este capítulo, se habló de algunas características del fragmento en el romanticismo y de su importancia. Además, debido a que en tal periodo esta escritura fue trabajada con rigor: mediante el Círculo de Jena, mediante Friedrich Schlegel —quien fuera una de sus principales figuras— y a través de la revista *Athenaeum*, luego de mostrar algunas disertaciones sobre ellos, se hizo mención de un ejemplo perteneciente a *Athenaeum* y se expusieron ciertos aspectos de la conferencia *Romanticismo y modernidad* que pudieran relacionarse con este estudio. Así mismo, antes de concluir el primer capítulo, se mostró un ejemplo de la escritura fragmentaria que fue mencionado en la conferencia del maestro Antonio Cándido.

Por otra parte, con el fin de tener un acercamiento más profundo a nuestra obra a analizar, se realizó un capítulo que sirviera para obtener una aproximación de la novela y de su autor. En tanto al autor, elaboramos una reseña biográfica de él y de algunos sucesos importantes de su vida que vendrían a relacionarse con sus escritos. Por otra parte, también se analizaron algunas cuestiones generales de su obra y de las adiciones y diferencias que tuvo en ciertos grupos intelectuales.

En la parte última del segundo capítulo, se expusieron ciertos aspectos previos que debían tenerse en consideración antes de acercarnos al estudio de la escritura fragmentaria de la novela. Tales aspectos denotan la cronología de *Museo de la Novela de la Eterna* y cómo su elaboración se postergó durante varias décadas. Finalmente, también se hizo un repaso de la teoría que habría de concebir Macedonio Fernández y la cual principalmente se

desarrolló a través: de su pensamiento metafísico, de su teoría estética y del concepto que él mismo denominó como '*Belarte*'.

Finalmente, luego de haber analizado ciertos antecedentes que facilitaran nuestro acercamiento a lo que por un lado conlleva la escritura fragmentaria y por otro, a las características de Macedonio Fernández y de su novela *Museo de la Novela de la Eterna*, se escribió un tercer capítulo en el cual expusimos qué podría ser la escritura fragmentaria y cuáles eran sus características en la novela. Así mismo, la primera parte de este capítulo fue formado a partir de tres categorías en las que se presentó la fragmentación de la novela.

De manera general, la primera categoría habla de la estructura desarticulada de la novela y de cómo esta provoca que sus elementos estén separados. La segunda categoría expuso cómo la fragmentación en *Museo de la Novela de la Eterna* posee cierta continuación de la primera categoría, pues si los elementos de la novela se hallan desunidos, tal separación también denota un sentido fragmentario. Así mismo, se escribió una tercera categoría que reúne otras características de la escritura fragmentaria de la obra. Sin profundizar demasiado, estas características hablan de la indisposición de la novela a partir de la negación de su desarrollo, del aplazamiento de su escritura, y de cómo sus elementos provocan que los textos se hallen a través de fragmentos.

Posteriormente a las tres categorías, se analizó la brevedad que existe en *Museo de la Novela de la Eterna* y de cómo tal novela, pese a ser extensa, mayormente está constituida mediante escritos breves, los cuales además de percibirse como textos fragmentarios también guardan una relación con el silencio y el sonido.

En la última parte del capítulo tres se dispuso analizar dos elementos de la novela a fin de que se vislumbrara, si tuviera validez o no lo manifestado por medio de las tres categorías y de su brevedad.

Los elementos estudiados fueron los prólogos de la novela en relación a cómo se conforman y de qué manera están integrados. También se expuso cómo y de qué manera influye o afecta la parentética de *Museo de la Novela de la Eterna* a su carácter fragmentario. Finalmente, debe agregarse que para dar mayor sustento a los elementos señalados en esta parte del trabajo, se dispuso que al final de cada uno de estos, se expusiera un ejemplo con el objetivo de corroborar los planteamientos desarrollados.

La parte última, contiene las conclusiones de nuestro estudio y en ella se expondrán las derivaciones obtenidas durante nuestra investigación. A partir de ello se manifestará, con base a los resultados, la relación que ostenta la escritura fragmentaria de *Museo de la Novela de la Eterna*: con el fragmento antiguo, con el fragmento romántico, con la conferencia *Romanticismo y modernidad*, con Macedonio Fernández y con sí misma.

Así, para concluir nuestra introducción y dar inicio al capitulado, resta enunciar que aunque el presente trabajo pudiera pensarse sin mucha trascendencia para el colegio de *Estudios Latinoamericanos*, debemos declarar que en primer lugar, la escritura fragmentaria desde principios del siglo XX ha estado íntimamente ligada con los procesos literarios de Argentina y en un caso más amplio con los de América Latina. Además, la conferencia impartida por el maestro Antonio Cándido nos permite señalar que esta clase de escritura es de vital importancia para comprender la continuidad de ciertos periodos artísticos en nuestros días. Conforme a ello, el presente trabajo, a través de la novela del

escritor argentino Macedonio Fernández, asocia las valiosas e importantes declaraciones que brindó el maestro Antonio Cándido como posibilidad de cierta vigencia del romanticismo en Latinoamérica.

**Capítulo 1.
Antecedentes del fragmento.**



Debido a que desde hace siglos la concepción del fragmento ha tenido una relación con la literatura que trasciende su uso en América Latina, antes de iniciar el análisis de la escritura fragmentaria en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*, del escritor argentino Macedonio Fernández, se ha considerado pertinente escribir este capítulo para repasar los orígenes del fragmento. Tal repaso propiamente hablará de su presencia en el mundo antiguo, en el romanticismo alemán del siglo XIX, y en la conferencia *Romanticismo y modernidad* ofrecida por el gran maestro latinoamericano, Antonio Cándido en nuestra Facultad en el año 2005, fecha en que vino a México para recibir el Premio Internacional Alfonso Reyes.

1. El fragmento antiguo.

Antes de empezar a tratar el fragmento antiguo debe tenerse en cuenta lo delicado que resulta su estudio, pues aunque el término ‘fragmento’ sea empleado muchas veces para trabajar textos arcaicos, éste aparece como un lugar común o como algo que en pocas ocasiones ha sido causa de estudio. Dentro de ello es donde se ha visto una primera limitante: el fragmento, por regla general o por la designación que se le ha dado al trabajar escrituras arcaicas, ha sido visto como si fuera una ordinaria herramienta diseñada para comprender textos incompletos y de difícil acceso.

Por otro lado, y siguiendo el propósito específico de este apartado, se debe mencionar que aunque se hable del fragmento antiguo, en ningún momento se ha intentado relacionar directamente textos escritos con siglos de diferencia, en ese sentido sólo se ha tratado de mencionar que desde la antigüedad han existido diversas muestras de escritos

fragmentarios. Además, como no se ha pretendido elaborar un recuento histórico, sólo se ha querido realizar un breve repaso que nos sirva de introducción para los capítulos posteriores, de tal modo que el presente trabajo se desarrolle con la mayor prudencia posible.

a) Definiciones del fragmento antiguo.

Como antecedente a la mención de algunas definiciones que denoten el sentido del fragmento antiguo habrá que entender, que cualquier clase de referencia a esta clase de escritos, en primer lugar, denota lo que Albin Lesky en la parte inicial de su vasta *Historia de la literatura griega*¹, expresa en torno a la transición de ellos, pues: “El número de escritos griegos llegados hasta nosotros, así como el estado en que se encuentran, son el resultado de procesos históricos que se extienden a lo largo de milenios y que fueron determinados por factores políticos y culturales de muy diversa índole...”².

Sobre ello, basta señalar que en gran medida, gracias a los denominados escritos fragmentarios, no sólo hemos logrado penetrar otras culturas, sino que hemos comprendido la amplia y vasta tradición de los pueblos de la antigüedad. Así mismo, hasta cierto punto puede apreciarse que esta clase de textos son un puente o una estable conexión con el pasado.

En el caso de la literatura, las diversas obras, que se han encontrado en forma de fragmentos, también nos dan pruebas de una larga tradición que ha existido desde siglos

¹ Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 1003.

² *ibid.*, p. 17.

atrás y debe hacernos sentir afortunados, pues a través de ellos es que se han vislumbrado algunos de los primeros pasos de la literatura.

Entrando propiamente a establecer una base sólida que refiera el sentido de la palabra fragmento en su relación con las escrituras antiguas, conviene exponer que se les empezó a llamar ‘fragmentos’ a todos los textos hallados incompletos. Así mismo, la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*³ al referirse al fragmento literario afirma que:

Con este nombre se denominan las partes de una obra literaria que no llegan á formar un todo completo. Cuando se ignora totalmente ó no se tienen indicios bastantes para averiguar si el autor terminó ó no la obra, se suelen designar con el nombre de *partes fragmentarias* estas piezas ó fragmentos. En las epopeyas primitivas esta designación suele ser muy frecuente...⁴

Por otro lado, el *Diccionario de Retórica Crítica y Terminologías Literarias*⁵ declara que el fragmento es un:

Trozo perteneciente a un texto mayor que se nos presenta aislado por alguna razón, bien porque es aducido así, bien porque alguna razón histórica ha hecho perder el resto de la obra: así, por ejemplo, ha sucedido con los textos presocráticos. El fragmentismo por selección de los recitadores o de los recopiladores primitivos es, según Menéndez Pidal, una de las características

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Vol. 24, p. 851.

⁴ *loc. cit.*

⁵ Ángel Marchese y Joaquín Forradillas, *Diccionario de Retórica Crítica y Terminologías Literarias*, Madrid, Ariel, 2000.

de los romances viejos, que presentan en muchas ocasiones un principio ex abrupto y un final trunco⁶.

Aron Paul en *Le Dictionnaire du Littéraire*⁷, declara en la primera acepción del término fragmento que éste “es lo que resta de una obra antigua, residuo de una totalidad”⁸.

Finalmente, puesto que el contenido de la obra no nos ofrecerá ulterior ocasión de aludirlo, mencionaremos aunque sea brevemente que no sólo han pasado a denominarse fragmentos los numerosos escritos de diversa índole que han sido encontrados incompletos, pues en ese sentido, así como fragmento es denominado un texto, también lo es cualquier objeto proveniente de la antigüedad que se halle destrozado o en un estado deteriorado, sea este una escultura, un templo o algo que en sí, tenga la particularidad de hallarse fracturado. Ante ello es importante reiterar que en una de las definiciones que se han dado anteriormente para referir el sentido de la palabra fragmento, se mencionó que este es un trozo. Además, según el *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*, en la parte: “Diccionario Latín-Español” podemos dilucidar que también se alude al fragmento como un trozo “*Fragmen, -ŷ nis; -mentum, T [frangō], n. (nombre; neutro), fragmento, trozo. ESP. Fragmento, 1607 DER.: fragmentar; fragmentario; fragmentación. -IT. Frammento.- FR. Fragment [a. frament]; -ter, taire, - tation.- INGL. Fragment; tary. AL. Fragment, fragmentarisch, fragmentario*”⁹.

⁶ *ibid.*, p. 182.

⁷ Aron Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala [coordinadores]. *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

⁸ *ibid.*

⁹ *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*, Santiago Segura Munguía, Universidad de Desuto Bilbao, Serie letras, 2006, vol. 40.

De esta manera, podemos apreciar que el fragmento antiguo denota o incluye como parte de su carácter cierta ‘impotencia’. En gran medida hay en él, una fractura o un rompimiento de lo que originalmente fue, y esta fisura, guarda muy poca relación con su concepción inicial porque su carácter fragmentario se dio de manera no intencional.

Los materiales en los que se han encontrado algunos fragmentos literarios han sido: papiros, pergaminos y óstracas¹⁰; estos no son limitados sino por millares y, dentro del mundo antiguo, pertenecen a diversas lenguas y a distintos lugares y tiempos. Para su comprensión, esta clase de objetos de incalculable valor, reclaman métodos específicos, entre ellos se cuentan los que son de carácter papiroológico, filológico, paleográfico, histórico, arqueológico y jurídico.

¹⁰ Son innumerables los casos de fragmentos hallados escritos sobre papiros; estos se hacían a partir de una planta del orden de las ciperáceas desde hace ya mucho tiempo: “Los papiros más antiguos conocidos hasta el presente provienen de Egipto, son faraónicos y se remontan a más de treinta siglos Antes de Cristo.” (A. Calderini, *Tratado de papirología*, Traductor José O’Callaghan, S, J., Barcelona, Editorial Garriaga, 1963, p. 16.); además: “Gran parte de la literatura griega antigua se desvaneció durante la Antigüedad misma o durante el curso de la Edad Media; de ella, una parte ha reaparecido teatralmente en los hallazgos de papiros de los últimos cien años [...] Pero nunca estuvo en peligro de olvido completo o de destrucción, porque la continuidad de la cultura de la que dependía nunca se cortó completamente, y no hubo un lapso general de barbarie.” (P.E. Easterling y B.M.W. Knox (eds), *Historia de la literatura clásica (Cambridge University I) Literatura Griega, versión en español de Federico Zaragoza Alberich*), Madrid, Gredos, 1990, p. 50.). Por su parte los fragmentos encontrados en pergaminos fueron empleados en todo el mundo greco-romano debido a las luchas entre los Tolomeos y los Atálidas de Pérgamo en el siglo II A. C. Sobre ello existe una leyenda donde se expresa que Eumenes II de Pérgamo quiso formarse una biblioteca tan rica como la de Alejandría; el rey Tolomeo, para obstaculizar tal pretensión, impidió la exportación del papiro de Egipto y Eumenes se sirvió del pergamino. Sin embargo tal material fue usado anteriormente. (Cita de segundo orden: A. Calderini, *op. cit.*, p. 16, Nota al pie número 1). En el caso de las óstracas, estas son: “...cascos de ánforas y de vasos, que en la parte convexa eran utilizados para escribir recibos, pequeñas comunicaciones, a veces también textos literarios, como el fragmento de Safo, descubierto en la colección florentina” (*loc. cit.*, p. 16-17.). Al parecer han sido varias partes del mundo donde se han hallado óstracas, algunos pueden ser los del ostracismo ateniense, las del monte Testaccio de Roma, o el gran número de óstracas pertenecientes al Alto Egipto.

b) El fragmento en la literatura griega antigua.

Casi toda obra que se haya encontrado proveniente de la antigüedad, debido al tipo de material empleado, tan vulnerable al paso del tiempo, no ha llegado a nosotros sino a través de fragmentos, los cuales no son más que el naufragio o la brizna de diversos escritos que, como ha sido expresado, son el resultado de un largo proceso, en el que intervienen los aspectos sociales e históricos de cada época. Sobre esto, Moses Hada declara:

De los libros que se conocían en la antigüedad no ha sobrevivido ni una mínima parte. [...] Se sufrieron grandes e irreparables pérdidas por catástrofes como el incendio de la biblioteca de Alejandría o la aún más devastadora destrucción de las bibliotecas de Constantinopla por los cruzados en 1204. Tenemos colecciones de “fragmentos” de autores cuyas obras desaparecieron, tomados de los libros de escritores tan incansablemente afectos a las citas como Plutarco, Ateneo, o Aulo Gelio, o de los ejemplos que citan los gramáticos¹¹.

En este sentido, también podemos afirmar que la gran mayoría de libros griegos que hoy poseemos son aquellos que por una u otra razón han sido copiados y vueltos a copiar constantemente a lo largo de una tradición de siglos. Carlos García Gual, opina que esta tradición inició a partir de la época postalejandrina: “La tradición de copistas y filólogos antiguos a los que debemos la conservación de lo que conocemos hoy de la literatura antigua, se ha mostrado, a partir de la época postalejandrina”¹²; por su parte, C. M. Bowra declara que:

¹¹ Moses Hadas, *Guía para la lectura de los clásicos griegos y latinos*, México, FCE, 1987, p. 32.

¹² Carlos García Gual, *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, 1980, p. 11.

Debemos la preservación de la literatura griega a los hombres cultos de Bizancio, que estudiaron y editaron las obras heredadas de la Antigüedad. Desde Bizancio, los griegos se difundieron por la Europa occidental, merced al incansable entusiasmo de los patronos y humanistas en el alba del Renacimiento, de quienes recibimos casi todo lo que sabemos de los griegos¹³.

Además de esto, dilucidamos que la supervivencia de tales textos también se ha logrado porque: "...los lectores comunes y corrientes han visto que vale la pena conservarlos."¹⁴ o porque: "Aunque mucho de lo que se perdió (y también de lo que sobrevivió) puede atribuirse al azar, en términos generales da gusto suponer que la ley de la supervivencia de los más aptos también se aplicó en estos casos"¹⁵.

c) *La Antología Palatina I.*

Por otra parte, podemos declarar que las diversas antologías encargadas en recopilar escritos literarios arcaicos, son de un valor inconmensurable porque a través de ellas conocemos una vasta cantidad de obras pertenecientes al mundo antiguo y también, porque en el caso del presente trabajo, mediante estas encontramos distintas muestras de fragmentos. En ese sentido y con el fin de exhibir un texto de esta índole, se ha creído adecuado mostrar un ejemplo de la *Antología Palatina I*¹⁶.

No obstante, antes de mostrar nuestro ejemplo, a modo de introducción diremos que la *Antología palatina I* es una obra conformada por fragmentos de más de cuarenta autores

¹³ C. M. Bowra, *Historia de la literatura griega*, México, FCE, 1948, p. 8.

¹⁴ Moses Hadas, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *ibid.*, p. 33.

¹⁶ Manuel Fernández Galiano, *Antología Palatina I (Epigramas Helenísticos)*, España, Gredos, 1978, p. 475.

y que contiene novecientos epigramas helenísticos correspondientes al periodo de la historia y cultura griega. Por otra parte, aunque esta obra alberga materiales de diversas procedencias, mayormente fue basada, en palabras de su traductor, en el criterio muy racional de los filólogos ingleses A. S. F. Gow y D. L. Page, quienes a su vez, recogieron el material de la *Antología Palatina* y de la *Antología Planúdea*¹⁷.

d) Ejemplo de fragmento antiguo.

Previamente a la mención de nuestro ejemplo, diremos que el fragmento se ha puesto en letra ‘negrita’, ‘cursiva’ y sin ‘sangrar’, cortado de la misma forma que aparece en el libro.

Como se expone en la *Antología Palatina I*, el siguiente fragmento se atribuye a Calímaco. Según la *Antología...*¹⁸, el léxico ‘Suda’ expone que Calímaco fue cireneo hijo de Bato y Mesatma, discípulo del gramático Hermócrates de Yasos, ciudad de Caria, y gramático él mismo. A esto se añaden los datos históricos de que el poeta se llamara así mismo Batíada y que enseñó primeras letras en Eleusis, suburbio de Alejandría. Más adelante, según nos informa la misma fuente, Calímaco estableció contacto con Ptolomeo Filadelfo, que lo colocó en edad relativamente joven, como paje de su corte de Alejandría y luego, dadas su cultura y vocación filológica, como empleado y catalogador de la gran biblioteca, de la que no llegó a ser director, pero en torno a la cual publicó más de ochocientos libros eruditos.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 12.

¹⁸ *ibid.*, p. 160.

En cuanto a lo que toca en tanto al siguiente fragmento, este ha sido seleccionado porque, a pesar de su brevedad, denota un sentido estético, esto último muy recurrente en los grabados hallados en las ruinas de aquellos tiempos. Por otro lado, se ha escogido este escrito arcaico, pues pareciera que en él se prueba que la extensión de los fragmentos pertenecientes a la antigüedad, realmente eran de extensión corta.

276 (XII 43)¹⁹

*Los cantos del ciclo aborrezco y tampoco me gusta
la senda que a muchos acá y allá conduce.
Odio también al amante promiscuo y no bebo
en la fuente; lo público me repugna todo.
Hermoso, Lisantias, hermoso eres tú, más, apenas
lo digo, «Otro lo tiene» me contesta el eco.²⁰*

2. El fragmento romántico.

En el siguiente apartado revisaremos el fragmento romántico, desarrollando las principales características a partir de una de sus principales figuras: Friedrich Schlegel. Así mismo, aunque propiamente no habremos de centrarnos en el romanticismo, se debe dejar claro que se ha tenido en cuenta la complejidad y la magnitud que encierra hablar de él, porque no es motivo de tratarse en unas cuantas líneas, y porque según el lugar y el tiempo, se desarrolló de diversas formas y por distintos escritores. Por ello, debido al alcance y a los

¹⁹ El poeta expone que Apolo le aconseja evitar los cantos breves y delicados; en este sentido aparecen las metáforas del camino trillado y la fuente pública. Calímaco tampoco gusta en amor de las gentes promiscuas. Al final el poeta elogia a Lisantias y el eco le contesta.

²⁰ Manuel Fernández Galiano, *op. cit.*, pp. 162-163.

intereses del presente trabajo, los cuales están dirigidos a tratar la escritura fragmentaria en América Latina, a través del escritor argentino Macedonio Fernández y de su novela *Museo de la novela de la eterna*, más allá de enfatizar el desarrollo de un discurso que trate de pronunciarse sobre el romanticismo al igual que sobre sus difusores, hablaremos del Círculo de Jena y de la revista *Athenaeum*, siendo estos punto de partida para que el fragmento, como se dilucidará más adelante, empezará a ser portador de una concepción estética, la cual, en cierta manera, pasó a trasminarse a América Latina.

Por otro lado, en la parte final de este capítulo, se trabajará la conferencia titulada *Romanticismo y modernidad*²¹ que ofreció el distinguido maestro brasileño Antonio Cándido en la Facultad de Filosofía y Letras en el año 2005.

a) El Círculo de Jena.

Es importante hablar del Círculo de Jena, pues además de que Friedrich Schlegel fue uno de sus miembros centrales, su actividad se desarrolló en paralelo al de la revista *Athenaeum*, en cuyas páginas expresó sus ideas por medio de fragmentos. Fundamentalmente, el apogeo del grupo se dio a lo largo de los años 1797 y 1800, y participaron, además, su hermano August Wilhelm Schlegel, la esposa de August y maestro de ceremonias del círculo Carolina Schlegel, Novalis (pseudónimo de Friedrich von Hardenberg), Schelling, Jean Paul, Ludwig Tieck, Hülsen, Schleiermacher y Dorothea Veit, esposa de Friedrich Schlegel.

²¹ Antonio Cándido, *Romanticismo y modernidad*, UNAM, FFyL, 10 de octubre 2005.

A modo de observación, se dirá que aunque en el libro *Historia de la teoría de la literatura*²², se menciona que los nombres antes citados pertenecen a los integrantes de Círculo de Jena²³, en el libro *Fragmentos seguido de Sobre la incomprendibilidad*²⁴, aparece que sólo fueron integrantes los hermanos Schlegel, Dorotea, Carolina, Tieck, Schleiermacher, Schelling y Novalis²⁵.

Por otro lado, aunque los grupos literarios empezaron a utilizarse en Francia, en Alemania se dieron a partir del Círculo de Jena. Ahora bien, si es verdad que este círculo intelectual representó una concepción novedosa para el arte (sobre ello basta citar los grandes estudios de crítica literaria escritos por Friedrich, los *Himnos a la noche* de Novalis o las aportaciones a la filosofía de Schelling), también es verdad que el tiempo en que se hicieron las reuniones del Círculo de Jena, pese a que sólo duraron pocos años, tuvieron profundas consecuencias no sólo para el romanticismo sino también para la posteridad, donde en palabras de Emilio Uranga, el surrealismo se muestra como heredero directo: “Los surrealistas son los románticos más consecuentes. En verdad son la variedad contemporánea del romanticismo. Desde la escritura automática, hasta los sueños, el registro romántico no reconoce fronteras para la extravagancia artística”²⁶.

²² Manuel Asensi Pérez, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Vol.1, España, Tirant lo Blanch, 1998, p. 461.

²³ *ibid.*, p. 344.

²⁴ Pere Pajeros, *Fragmentos seguido de Sobre la incomprendibilidad*, España, Marbot ediciones, 2009, p. 249.

²⁵ *ibid.*, p. 9.

²⁶ Federico Schlegel, *Fragmentos Invitación al romanticismo*, semblanza y traducción de Emilio Uranga, México, UNAM, 1958. p. 15.

No obstante, los intereses de este grupo y sus objetivos, de cierta manera compusieron un cuerpo de pensamiento y un ideal que es entendido como parte de los cimientos del romanticismo el cual, pese a ser concebido como tal *a posteriori* (sobre ello basta citar que: “ya veremos que ni si quiera los Schlegel llegaron a darse cuenta que estaban creando la nueva escuela romántica”²⁷), alcanzó a concebirse como un movimiento generalizado y común a toda Europa en tanto que, de todo ello, sobresale: “su visión panorámica y el tomar como común denominador el repudio unánime del credo neoclásico”²⁸. En Alemania se da a partir de de la revista *Das Athenaeum* (1798-1800), en Inglaterra por el *Preface* y por las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge (1798, 1800); en Francia con el triunfo de *Hernani* (1830), con la aparición del prólogo de Victor Hugo a *Cromwell* (1827) o con el libro *De l’Allemagne* de Madame Staël en 1813.

Además de las influencias que heredan y del contexto histórico donde se mantiene el albor de la Revolución Francesa, en las características de este grupo, resaltan cuatro factores centrales: el empleo del término ‘literatura’ para referir los textos escritos con valor artístico y estético, el ser un círculo entre cuyas actividades principales se contaba la composición de textos colectivos, la participación activa de mujeres que dio lugar a conatos de un círculo feminista, y quizá, el más importante para lo que el interés que este trabajo refiere, la composición de fragmentos a través de textos colectivos en la revista *Athenaeum*.

²⁷ René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950) El romanticismo*, Versión castellana de J.C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1973, p. 7.

²⁸ *ibid.*, p. 8.

b) Posibles antecedentes del fragmento romántico.

Antes de continuar, se ha creído oportuno, exponer posibles antecedentes claves del fragmento romántico, los cuales, bajo los fines del presente trabajo, nos ayudarán a ampliar las tenues pero importantes concepciones hilvanadas con el fragmento, de tal forma que se de seguimiento al objeto del presente trabajo.

Como se ha visto en las páginas anteriores, la mayor parte de la influencia que la literatura griega ejerció sobre las literaturas de occidente, se produjo a través de fragmentos, es decir, de estudios que se elaboraron a partir de textos antiguos y deteriorados; no obstante, aunque estos llegaron sólo como vestigios, fue a partir del romanticismo alemán cuando quizá se halló en los textos primitivos una fuente renovadora de la literatura occidental.

Por otro lado, algo que también resulta singularmente útil para justificar el haber hablado de la literatura griega, a parte de su mencionada problemática y del origen fragmentario que encierra, es sin lugar a dudas, el hecho de encontrar que algunas de las figuras de mayor renombre dentro del llamado romanticismo alemán, tuvieron una amplia inclinación por el estudio de la literatura griega.

En ese sentido, el contextualizar el uso que el fragmento romántico tuvo por diversos estudiosos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, entre los que sobre sale Friedrich Schlegel, nos da espacio para sugerir que, dentro de la generalidad de su conjunto, puede apreciarse algo de vital importancia. Esto es que el fragmento no nace de manera aislada sino que es resultado de una serie de acontecimientos donde, por un lado, el estudio de diversos escritos antiguos y en estado incompleto, posiblemente sirvió de

medio para que, a partir de su forma inconclusa, se tuviera en cuenta la potencialidad que podía obtenerse de ellos.

Ante esto, más allá de referirnos a la grandeza de las obras antiguas y de su marcada influencia para la posteridad, lo que se trata de enmarcar, es que posiblemente el estado de aquellos textos antiguos, fue motivo para que se empezaran a elaborar textos de carácter literario. O por lo menos, aquel interés así se denota en el libro *Teoría literaria griega*²⁹ cuando el autor al hablar de Friedrich Schlegel declara: “...era un filólogo clásico, y sus primeros trabajos se orientan hacia la literatura griega [...] Muchas de sus doctrinas críticas y literarias las elaboró partiendo del análisis de la literatura antigua”³⁰, lo cual deja abierta la posibilidad de que el estado de tales textos pudieron influir de manera decisiva para que el fragmento empezara a usarse en las revistas que fundó con el Círculo de Jena.

c) Definiciones del fragmento romántico.

Si retomáramos y ampliáramos una de las definiciones usadas en el apartado donde se habló del fragmento antiguo, encontraríamos, que el fragmento (además de ser un: “...trozo perteneciente a un texto mayor que se nos presenta aislado por alguna razón, bien porque es aducido así, bien porque alguna razón histórica ha hecho perder el resto de la obra...³¹), también:

...por selección de los recitadores o de los recopiladores primitivos es, según Menéndez Pidal, una de las características de los romances viejos, que

²⁹ José Alsina, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991.

³⁰ *ibid.*, p. 24.

³¹ Marchese Ángelo y Joaquín Forradillas, *op. cit.*

presentan en muchas ocasiones un principio ex abrupto y un final trunco. Estos hechos hacen que, a partir del romanticismo alemán —Schlegel, Novalis— el fragmento no se subordine a una búsqueda de la totalidad, sino que se considere en sí mismo y se planteen las razones —modo de transmisión, acción del pueblo creador etc.— por las que se ha producido ese estado. De aquí que se origine un modo de creación literaria en el que el texto nuevo se presenta, por ironía o por enfrentamiento con la idea de la totalidad, como fragmento o como constituido por una serie de fragmentos entre los que se extiende un vacío...³²

Por otro lado, aunque a continuación se muestra la definición entera de *Le Dictionnaire du Littéraire*, es la tercera acepción que se hace del término fragmento la que nos interesa:

1. Es lo que resta de una obra antigua, residuo de una totalidad. 2. Extracto sacado de manera voluntaria de un libro o discurso. 3. Suerte de género, porque se ha desarrollado muy tempranamente una estética del fragmento donde éste es considerado por sí mismo, sin referencia a una organización englobante. En este sentido, a veces deviene un emblema de cierta modernidad. //Aquello que se percibe como una falta de coherencia para los defensores de un discurso armonioso corresponde por lo tanto a la búsqueda de un nuevo lenguaje dentro de un mundo donde la unidad y las certezas no parecen evidentes. //La reflexión de los románticos alemanes ha sido determinante. Para ellos la exigencia de lo fr. Corresponde a una crisis que desborda lo literario y toca también los dominios como la moral, la política, lo religioso, el arte. La voluntad de totalidad parece haber devenido imposible a satisfacer y el fragmento es su símbolo. Ej. Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*.

³² *loc. cit.*

Formas cortas tradicionales: la sentencia, el aforismo, el pensamiento, las máximas³³.

d) Biografía de Friedrich Schlegel.

Sin otra pretensión que no sea el realizar una breve introducción de Friedrich, en seguida se presentará una breve semblanza de él, a fin de que más tarde se exponga una serie de posicionamientos sobre la concepción que manteló a partir del fragmento.

Como se ha mencionado en el libro *Fragmentos Invitación al romanticismo*³⁴, Friedrich Schlegel (1772-1829) nace en Hannover siendo hijo de un comerciante y hermano de August Wilhelm Schlegel³⁵. Posteriormente, siguiendo a su hermano, ingresa a la Universidad de Leipzig a estudiar leyes en la Facultad de Derecho. Ya en 1796, al vivir en Jena, publica algunos ensayos sobre la antigüedad griega y esboza el plan de una Historia de los griegos y romanos al mismo tiempo que es fundador del Círculo de Jena. Años más tarde se traslada a Berlín donde entra en contacto con Tieck, Schleiermacher y lugar donde conocerá a Novalis y a Dorotea Viet, mujer judía quien posteriormente será su esposa. En 1799 regresa a Jena y aparece *Lucinda*, la cual será la única novela escrita por Friedrich Schlegel y obra que en su momento causará un gran escándalo tanto por su estructura como por su temática. Posteriormente abandona Jena y viaja a París donde fundó la revista *Europa* y comienza a propagar el romanticismo, el cual además de difundirse en Francia se

³³ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. *op. cit.*

³⁴ Federico Schlegel, *op. cit.*

³⁵ Augusto Wilhelm Schlegel, también fue un gran crítico literario, teórico e historiador de literatura que entre otras de sus actividades fue profesor de la Universidad de Jena. En 1801 se traslada a Berlín donde traduce las obras de Shakespeare. En 1803 se divorcia de Carolina quien a los pocos años muere.

propaga por España, Portugal. En 1804 regresa a Alemania pero las deudas le obligan a irse a Viena donde en 1808 junto con su esposa solicita el ingreso a la iglesia católica, religión que practicará hasta su muerte.

Finalmente debe referirse que Friedrich, contemporáneo de Goethe, Kant, Hegel, Fichte, Schelling, Novalis, Tieck, Jean Paul y Hölderlin: "...comparte con ellos la experiencia de una época agitada por múltiples cambios políticos, sociales y espirituales"³⁶.

e) El fragmento en Friedrich Schlegel.

En un primer momento, la obra de Friedrich Schlegel además de resultar novedosa por hallarse escrita de manera poco sistemática, tiene como característica primordial estar escrita de manera fragmentaria "Una de las primeras características de la obra de Friedrich Schlegel es el carácter fragmentario y poco sistemático de esta"³⁷. A su vez, tales escritos permiten manifestar que Friedrich usó al fragmento: "...de un modo muy personal y reflexivo con objeto de expresar una simple opinión no demostrada, o singulares analogías metafóricas, oráculos enigmáticos y paradojas de lo más ocurrente. Esta técnica suele llevar, en el mejor de los casos, a abrir de una sola ojeada un amplio panorama, y en el peor, a pretenciosas y aun insustanciales ingeniosidades..."³⁸.

Por otro lado, los temas que Schlegel trató en estos escritos son: "...la Revolución Francesa, el papel de las mujeres en la sociedad, el valor del matrimonio como institución,

³⁶ Pere Pajeroles, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ Manuel Asensi Pérez, *op. cit.*, p. 345.

³⁸ René Wellek, *op. cit.*, pp. 45-46.

el modelo de Estado más idóneo, la posibilidad de armonizar los ámbitos de la moral y de la estética”.³⁹

Es importante señalar respecto a los intereses de este estudio que al momento en que Friedrich escribe sus fragmentos, paralelamente formula lo que vendría a ser su teoría más innovadora y la cual nombró como ‘poesía trascendental’ o también ‘simfilosofía’ o ‘simpoesía’. Por sus características esta teoría: “constituye el núcleo original de su propuesta teórico-literaria”⁴⁰ y será explicada en seguida.

f) La ‘poesía trascendental’.

De manera general y según la explicación que Manuel Asensi hace en el texto *Fragmentarismo y culminación del idealismo*⁴¹, la ‘poesía trascendental’ se concibe como proyecto de futuro y también como una actividad descubridora, anunciadora de lo que ha de venir: “La poesía trascendental no es una noción ni descriptiva ni prescriptiva, sino proyectiva, lo cual quiere decir que existe sólo como proyecto de futuro”⁴². Además de esto, la ‘poesía trascendental’ nace como oposición al neoclasicismo en tanto que rechaza la idea de un género puro, esta se levantó como una agresión al orden existente.

La ‘poesía trascendental’ abarca todos los discursos, es unión de poesía, filosofía, historia y retórica. También incluye su propia crítica y su propia descripción, pues si abarca todos los discursos, también tendría que abarcar a la crítica. De esta forma se obtiene una

³⁹ Pere Pajeroles, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Manuel Asensi Pérez, *op. cit.*, p. 351.

⁴¹ *Cfr., ibid.*, pp. 343-383.

⁴² *ibid.* p. 351.

teoría poética sobre sí misma, pues la ‘poesía trascendental’ es poesía de la poesía; está orientada sobre el auto conocimiento, no ‘de’ la literatura, sino ‘en’ la literatura.

Aunque la ‘poesía trascendental’ es un proyecto futuro de Schlegel, existen casos que se acercan a lo que debe ser. Uno de estos es la novela, en la cual: “lo que hace de ésta la práctica textual más próxima a la poesía trascendental es su radicalismo en cuanto a la mezcla y la heterogeneidad, porque en la novela la combinación y entreverado de géneros literarios y no literarios [...] llega a ser uno de sus principios organizadores”⁴³.

El witz:

Así mismo, el que la novela emplee tantos materiales, implica por un lado, el ‘witz’, lo cual es la facultad o ingenio de los que se vale el poeta para conseguir nuevos hallazgos en la confusión de un caos heterogéneo y fragmentado, donde nunca se llega a un estado de fusión. De esta forma, ‘witz’ es ser capaz de crear algo coherente y a la vez: “plantear la idealidad de una poesía trascendental basada en la combinación de elementos dispares”⁴⁴. Por otro lado, algo que podría iluminar el enfoque del presente trabajo, es que según el texto de Manuel Asensi, dentro del ‘witz’, aparece la: “genialidad fragmentaria”⁴⁵ lo cual para los próximos capítulos, nos encamina a establecer una gran relación para acercarnos a la novela *Museo de la novela de la eterna* y para apreciarla en tanto a una tradición que es susceptible de aludir una línea románticista.

⁴³ *ibid.*, p. 357.

⁴⁴ Manuel Asensi Pérez, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁵ *loc. cit.*

La parábasis:

Por otro parte, junto al ‘witz’ está la ‘parábasis’. La ‘parábasis’ es una variación del fragmento empleado normalmente por Friedrich y es compositivo esencial de la ‘simpoesía’, esta es empleada para concebir a la novela como parte de la negación y de la impureza de los géneros literarios, se distingue porque es la presentación de varios fragmentos dentro de un texto:

...una cosa es emplear la frase o el conjunto de frases cortas, acabadas en sí mismas, separadas de otras [...], y otra cosa, relacionada con esta última pero diferente, es un texto cuya totalidad es un conjunto de fragmentos en el sentido que ya hemos apuntado varias veces: un collage, una combinación de distintos materiales formales y temáticos cuyo tránsito de uno a otro provoca una interrupción en el curso del texto. F. Schlegel designa esa interrupción mediante un término no retórico tradicional: la parábasis⁴⁶.

La ‘parábasis’ también produce: “que el texto deje de fijar su atención en la acción narrada [...] y pase a contemplarse a sí misma [o] reflexione sobre sus propios procedimientos”⁴⁷. Además:

Si un texto literario pasa de emplear una forma lírica a emplear una forma dramática, si pasa de hablar de erotismo a hablar de los pecados capitales, si además lo hace de manera brusca, entonces la interrupción es un mecanismo textual que siempre estará presente en dicha forma de poesía. O dicho en otras palabras: hace del fragmentarismo una necesidad. La novela, máximo ejemplo de la poesía trascendental, sería un compuesto de fragmentos heterogéneos⁴⁸.

⁴⁶ *ibid.*, pp. 358-359.

⁴⁷ *ibid.*, p. 360.

⁴⁸ *ibid.*, p. 358.

La ironía:

Continuando con el texto de Manuel Asensi, la ironía forma parte de la retórica clásica a la cual, Friedrich, renovó a través de su teoría literaria. La ironía también se asocia con el 'witz' y con la 'parábasis'. En la retórica clásica la ironía es un tropo, consiste en sustituir un significado propio por uno figurado a partir de una imposición existente entre ambos. En la ironía, el significado usual de la expresión es sustituido por uno simétricamente opuesto. Sin embargo dicha figura según el uso que Friedrich le da, aparece cuando en un texto no sabemos si hay ironía o no; la ironía queda modelada como imposibilidad, inaccesibilidad o negación permanente.

La ironía es el resultado de la 'poesía trascendental' en tanto a su generalidad dentro del texto, pues la 'poesía trascendental', al ser impura, tiene oposiciones semánticas y afecta los distintos niveles del texto. En el caso de Macedonio Fernández y *Museo de la novela de la eterna*, como se distinguirá, la ironía se expone en toda la obra, al mismo tiempo que es glosada en partes, tornando la obra en un cuerpo artístico-estético-literario contradictorio.

La ironía en Friedrich se da cuando en un texto los elementos que hay apoyan a dos tesis opuestas. La ironía en el texto de Manuel Asensi es expuesta también como una situación en donde se hallan dos puntos de vista incompatibles y excluyentes entre sí, de tal forma que no logra comprenderse el texto en el que se dan esos dos puntos de vista: "es el comprender que no se comprende nada". Su ironía produce un efecto tal que no es controlable. Se une a la 'poesía trascendental' y se distingue de la retórica clásica porque no es definible. Se trata pues de la ausencia absoluta de posicionamientos; como se expresa

en el texto de Asensi, ésta es: "...la clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos"⁴⁹.

g) Una revista crucial: *Athenaeum*.

Es importante referir a la revista *Athenaeum* porque se redactó mediante el uso de fragmentos. El tiempo de publicación de esta revista duró poco menos de tres años: "apareció entre los años 1798 y 1800, y publicó dos números por año, seis en total"⁵⁰. Como ya se mencionó, antes de que apareciera *Athenaeum* existió otra revista fundada por Friedrich Schlegel la cual tuvo por título *Lyceum*; no obstante, la revista *Athenaeum* alcanza mayor importancia que su antecesora debido a que, por un lado, en ella encontramos un uso más riguroso de fragmentos, y, segundo, porque esta refiere una mayor madurez de Friedrich en tanto a su concepción estética.

Se debe remarcar que aunque la revista en cuestión mayormente conforma las ideas manifestadas por Schlegel mediante el uso de fragmentos, estos: "...no son únicamente obra de Friedrich Schlegel, aunque sí son, según parece, el resultado de un experimento muy propio del gusto de este autor"⁵¹.

De este modo podemos mencionar que además de que la revista fuera escrita mediante el uso constante de fragmentos, esta tiene una segunda característica que por sí misma, se relaciona con la ya nombrada 'poesía trascendental'; se trata del procedimiento que fue nombrado como 'symphilosophie' y el cual consistía en que *Athenaeum* fuera

⁴⁹ *ibid.*, p. 362.

⁵⁰ Pere Pajeroles, *op. cit.*, p. 10.

⁵¹ *loc. cit.*

escrita: "...sin indicar la autoría de los textos, de manera que las distintas voces de los participantes pierdan peso y cobren así mayor importancia las relaciones que el lector sea capaz de establecer entre unos fragmentos y otros"⁵². Ante ello: "resulta de un interés especial el procedimiento utilizado para redactar los fragmentos del *Athenaeum*, la llamada 'symphilosophie' o 'filosofía coral' en la que no se especifica la autoría de los textos, con el doble propósito de actualizar los diálogos clásicos en los que tienen cabida distintas voces y, por tanto, una pluralidad de ideas y de puntos de vista..."⁵³, pues ya que:

...la prosa fragmentaria complica la noción de la obra como unidad, porque la simple reunión de unos cuantos fragmentos configura una unidad muy precaria, muy débil [...] la sustracción del autor característica de la *Symphilosophie* es una tentativa de complicar todavía más la posibilidad de esa unidad que toda obra persigue. Sin la designación del autor, el lector ya no puede dar por descontada la continuidad entre unos fragmentos y otros, sino que debe establecerla él mismo. Se nos plantea así una nueva comprensión de la lectura: quien lee ya no es un simple receptor pasivo de unas ideas perfectamente organizadas e inteligibles, sino alguien que, merced a su capacidad de asociar o de discriminar ciertas ideas, establece *su propia* composición, una composición donde lo omitido es casi tan decisivo como lo incorporado⁵⁴.

Cuando en el año de 1800, la revista estaba por discontinuarse, se publicó en su interior un texto titulado *Sobre la incomprendibilidad*; este: "...es el ensayo con que Friedrich Schlegel se despidió en el último número de la revista, y con el que aclaraba las

⁵² *loc. cit.*

⁵³ *ibid.*, p. 22.

⁵⁴ *loc. cit.*, pp. 22-23.

razones del cierre y ajustaba cuentas con sus lectores”⁵⁵, pues en su momento de publicación, debido al carácter filosófico que estuvo presente en la revista, ésta no fue muy bien acogida por sus contemporáneos: “Esta actitud filosófica podía explicar la incompreensión que sus fragmentos produjeron entre sus contemporáneos [de entre los cuales, Hegel] bautizaría con acierto la labor de Schlegel como: “dialéctica negativa””⁵⁶.

Pese a esto, como ya fue mencionado, *Athenaeum* fue una publicación de gran importancia debido a las consecuencias que tendría para toda la generación de intelectuales de la Alemania del S. XIX. En ella:

...encontramos, para usar una expresión muy querida de Schlegel y que acuñó su apreciado amigo Novalis, “granos”, semillas, es decir, atisbos de ideas. [...] Es cierto que la perspectiva nos permite reconocer hoy en los fragmentos algunas de las semillas literarias que han resultado estériles, pero también muchas otras que han sido muy fértiles para el pensamiento y la literatura del siglo que acabamos de abandonar⁵⁷.

Así, para concluir este apartado y pasar a mencionar la conferencia de nuestro maestro latinoamericano Antonio Cándido, se hará presente el fragmento n° 116 de *Athenaeum*. Sobre él, cabe referir que pese a definir a la poesía romántica como: “poesía universal progresiva” y de que sea un fragmento mil veces citado y para muchos clave interpretativa de todo el periodo romántico, en palabras de René Wellek:

⁵⁵ *ibid.*, p. 10.

⁵⁶ *ibid.*, pp. 17-18.

⁵⁷ *ibid.*, p. 23.

...la verdad es que se trata de una declaración deliberadamente equívoca, donde el término “romántico” se emplea con un valor particularísimo que el mismo crítico abandonaría muy pronto [...] Schlegel prefirió ésta, *romántico* (a otras como *moderno* o *interesado*), porque *romántico* carecía de todo matiz peyorativo o cronológico, y quizá también porque entonces le gustaba jugar con el parentesco etimológico entre *romantisch* (romántico) y *Roman* (novela)⁵⁸.

No obstante a ello, el contenido que guarda este texto, compagina con el enfoque del presente trabajo porque además de encontrar en él la forma del fragmento romántico, también expone la ‘poesía trascendental’ de Friedrich. Antes de su mención, se debe aclarar que este ha sido puesto en letra ‘cursiva’ y ‘negrita’, de la misma manera que nuestro ejemplo del fragmento antiguo.

h) Ejemplo de fragmento romántico.

116

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir a los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más grande

⁵⁸ René Wellek, *op. cit.*, p. 20.

sistema del arte —que contiene, a su vez, varios sistemas—, hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta. Sólo ella es capaz de perderse de tal modo en lo representado que se podría pensar que su Uno y Todo es caracterizar toda clase de individuos poéticos; y, con todo, tampoco contamos todavía con ninguna otra forma que resulte tan apta para expresar complementariamente el espíritu del autor, de suerte que algunos artistas que sólo pretendían escribir una novela, casi han acabado por representarse a sí mismos. Sólo ella puede, como el poema épico, convertirse en un espejo del mundo que la rodea, en una imagen de la época. Y, sin embargo, también puede flotar, con las alas de la reflexión poética, entre lo representado y lo representante, quedándose suspendida entre ambos, libre de todo interés real e ideal, y elevar a la potencia una y otra vez esa reflexión, multiplicándola como en una serie infinita de espejos. Al organizar todo aquello que en sus productos debe constituir un todo, es capaz de la forma más elevada y universal (y no sólo de dentro hacia fuera, sino de fuera hacia adentro), por lo que abre la perspectiva de un arte clásico capaz de crecer sin límites. La poesía romántica es en el seno de las artes lo que el ingenio es para la filosofía, y lo que son la sociabilidad, el trato, la amistad y el amor para la vida. Los demás géneros de la poesía están acabados, y ya es posible proceder a su completa disección; la poesía romántica, en cambio, se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que sólo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. Ninguna teoría la puede agotar, y únicamente una crítica adivinatoria podría aventurarse a caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético romántico es el único que es más

*que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo*⁵⁹.

3. Antonio Cándido: La conferencia *Romanticismo y modernidad*.

Al hablar del maestro Cándido de Mello e Souza, corresponde mencionar que es uno de los más importantes ensayistas brasileños de todos los tiempos. En su país es el mayor crítico literario y de mayor renombre en América Latina. Es profesor Emérito de la Universidad de Sao Paulo, Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Estatal de Campinas, Profesor Emérito de la Facultad de Ciencias y Letras de Assis y Profesor Honorario de la Facultad de Estudios Avanzados de la Universidad de Sao Paulo.

Antonio Cándido ha promovido la ampliación e integración de las letras en nuestro continente; con su reflexión sobre literatura y sociedad ha transformado el análisis no sólo en Brasil, sino en Latinoamérica: en síntesis, su actividad como crítico ha sido vital para los procesos de formación y conocimiento de nuestra vida social e intelectual.

En el año 2005 cuando vino a México a recibir el *Premio Internacional Alfonso Reyes*, ofreció en nuestra Facultad la conferencia titulada *Romanticismo y Modernidad*⁶⁰; dicha conferencia fue y es una cátedra extraordinaria del periodo romántico y de las consecuencias más importantes que éste tuvo. Sin más, a continuación serán presentados algunos de sus planteamientos, tomando como principal referencia, las distinciones que fueron hechas en relación con el fragmento.

⁵⁹ Pere Pajeroles, *op. cit.*, pp. 81-83.

⁶⁰ Cándido, Antonio, [video conferencia] "Romanticismo y modernidad", en Biblioteca Samuel Ramos, Ciudad de México, 10 de octubre del 2005.

Teniendo un primer acercamiento, encontramos que el maestro Antonio Cándido declara en torno del romanticismo, que abrió las puertas para la experimentación y que tiene como característica volverse al presente, hacía una literatura de cambios. Por otro lado también afirma que uno de los componentes del romanticismo es la negatividad, según sus palabras, la negatividad es una de las matrices de la literatura contemporánea; la negatividad también es el culto de las cosas que se oponen: en el romanticismo, el túmulo se opone a la casa, la ruina a la construcción, la decadencia al apogeo, la noche al día, lo anormal a la normalidad, el mal se opone al bien, la muerte se opone a la vida y el texto fragmentario se opone al texto completo; el texto oscuro se opone al texto evidente.

De estos ejemplos de negatividad, el maestro Cándido aclara que aunque no son exclusivos ni propios del romanticismo, convergieron en él para formar una poderosa unidad ideológica y estética; lo que en otros momentos se verificó, en el romanticismo se halla concentrado y en estado de expansión.

Así mismo, dirá que hay una inclinación muy grande por la noche porque ésta es correlativa a los estados del alma. Lo que ocurre en ella es sobre todo el culto del sueño. Por otra parte, también hará presente que de las manifestaciones extraordinarias del romanticismo, la más espectacular fue el satanismo. El satanismo es, específicamente, el espíritu de negación, es la negación de todo, va contra normas sociales, va en contra de las jerarquías y llega a proponer el culto de la violencia y de la crueldad. En él, hay un aspecto extremadamente destructor y un aspecto constructor.

Además de lo antes expuesto, Antonio Cándido referirá la negatividad literaria comparando la palabra romántica con la palabra clásica y con la palabra barroca. De la

palabra clásica, declarará que describe lo natural y que al no tratar de posicionarse por encima ni por debajo de la realidad, se cree igual a la naturaleza. Por otra parte, acerca de la palabra barroca dirá que es extremadamente orgullosa y que ésta se cree superior a la naturaleza y a lo natural.

Desde ese punto de vista, el maestro Cándido opina que es viable considerar la literatura barroca como una literatura de ‘prepotencia’, y la literatura clásica como una literatura de ‘equivalencia’; no obstante, según sus términos, ya que mediante el romanticismo surge, la duda de la palabra en relación a sí misma, la palabra romántica aparece inferior de la realidad, de modo que, si la palabra barroca es ‘prepotente’ y la palabra clásica ‘equivalente’, entonces la palabra romántica será una palabra ‘impotente’⁶¹.

Bajo los términos referidos por el maestro Cándido, tal impotencia tendrá resultados extraordinarios en el romanticismo porque existe una especie de fuga de la precisión; ante ello declarará enfáticamente que en el límite de esta fuga a la expresión plena, en el límite de esta fuga a la superposición de la palabra a la naturaleza, podemos encontrar el fragmento. El fragmento es la consecuencia mayor desde el punto de vista formal y estético de la negatividad romántica. Esta cuestión que hay en torno a él, según las palabras del maestro Cándido, es muy importante para la configuración de las tendencias postrománticas incluso en nuestros días.

De esta forma, el fragmento no será expuesto por Antonio Cándido como un trozo de texto: “el fragmento —expresa él— es aquel texto corto que quiere intencionalmente no

⁶¹ Cursivas mías.

tener comienzo ni fin; pretende, con esa especie de momento único intermedio, sugerir lo que el poeta quiere decir”.

A partir de su conferencia, podemos, distinguir entonces, tres clases de fragmento romántico: el fragmento fingido, el fragmento alemán, y el fragmento francés. Como se elucidará a continuación, cada uno posee distintas cualidades.

a) El fragmento fingido.

Fue mencionado en la conferencia que el fragmento fingido se ve en los casos de poesías largas, donde sus estrofas son interrumpidas por puntos suspensivos, únicamente para fingir que el poema es fragmentario o que es incompleto; ya que si se lee, en realidad no le falta nada, sino que hay una obsesión que se compagina con la impotencia propia del romanticismo.

b) El fragmento alemán.

Como ya fue mencionado en este trabajo, el fragmento alemán nació alrededor del año 1800 y sus manifestaciones se dieron a partir del Círculo de Jena mediante la revista *Athenaeum*; no obstante, en el caso de la conferencia del maestro Antonio Cándido, él afirma que cuando los dos hermanos Schlegel y Novalis, se reunían, determinaron que, ante la incapacidad de la palabra, el fragmento era un tipo privilegiado de expresión literaria que lo hacía importante por dejar implícito todo lo esencial.

c) El fragmento francés.

Para hablar del fragmento francés, el maestro Antonio Cándido opina que en su época como estudiante en la Universidad de Sao Paulo, tuvo por maestro de literatura a Giuseppe Ungaretti⁶², quien le enseñó la grandeza y la estética del fragmento, al punto que, según sus palabras, si ahora él habla del fragmento, es porque Ungaretti se refirió a él a finales de los años treinta. Sobre ello, cabe agregar que, del mismo modo que Antonio Cándido hace referencia a su maestro Ungaretti, el presente trabajo ha sido escrito gracias a la conferencia impartida por él en nuestra facultad y a la cual gracias a los doctores Jorge Ruedas de la Serna y Blanca Rodríguez Gaona, tuve por fortuna acudir y posteriormente tener las herramientas necesarias para elaborar este estudio.

El maestro Cándido asegura que a Ungaretti no le interesaba el grupo alemán que trataba al fragmento creado como género literario configurado, sino que contrariamente, él les decía que en el romanticismo francés, cuando se editaron las obras del gran poeta André Chénier, éste dejó muchos poemas completos, pero también muchos poemas incompletos que, finalmente, debido a la necesidad de edición y al criterio del editor, tras ser publicados, se convirtieron en fragmentos.

En la conferencia se hace presente que este accidente de edición (sobre el cual, Antonio Cándido refiere que es tratado por Ungaretti en un ensayo de 1952), reveló a los poetas franceses la técnica y el gusto por el fragmento.

Además de ello, en su conferencia, el maestro Cándido hizo presente que el poeta italiano Leopardi incluyó en sus poesías de adolescencia el uso de fragmentos, dándoles:

⁶² Giuseppe Ungaretti (1888-1970), nació en Alejandría y murió en Milán.

“el efecto intensísimo de fractura abisal⁶³ en el origen y fractura abisal en el fin”. También dijo que para Ungaretti el fragmento es: “el trozo de discurso que para ser en sus defectos poesía realizada, comienza por una ruptura y termina por una ruptura”, el fragmento al ser sugerente despierta la imaginación del lector y rehúsa el discurso pleno.

Por todo esto afirma Cándido que el romanticismo es una de las grandes fuentes de la modernidad y como en la literatura moderna se continuó el fragmento con mucha decisión, quizá, estemos dentro de él o posiblemente los futuros estudiosos, hablarán de nuestra época refiriéndola como parte de este.

Finalmente, para concluir el presente apartado, se hará referencia del poema de un solo verso escrito por Ungaretti y el cual fue citado y explicado en la conferencia.

d) Fragmento citado en la conferencia *Romanticismo y modernidad*.

“Una colomba”

D'altri diluvi una colomba ascolto⁶⁴.

“Una paloma”

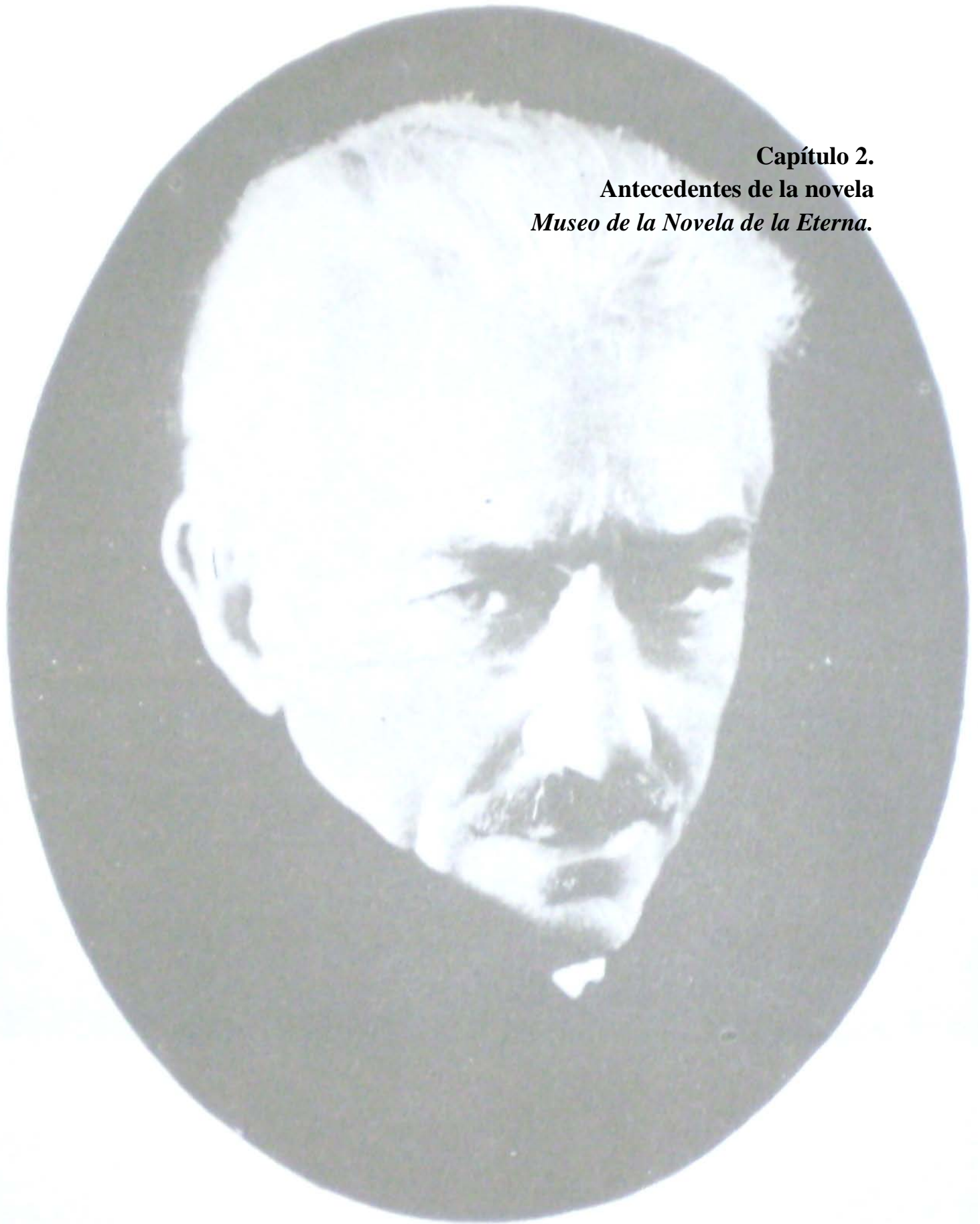
Una paloma de otros diluvios una paloma escucho⁶⁵.

⁶³ Abisal: De las profundidades oceánicas a donde no llega la luz solar: fauna, región abisal. Psicología abisal. Psicología profunda. Sinónimo: psicoanálisis. *Diccionario Enciclopédico, México, Larousse, 2004.*

⁶⁴ Valquiria Wey, *Bahía de estudios brasileños Memoria de la cátedra João Guimarães Rosa 1998-2006*, México, UNAM, 2008, p. 251.

⁶⁵ Traducción tomada del video de la conferencia *Romanticismo y modernidad*, *op. cit.*

Capítulo 2.
Antecedentes de la novela
Museo de la Novela de la Eterna.



Tras haber realizado las referencias anteriores en torno al fragmento antiguo al fragmento romántico, y sobre las importantes y valiosas consideraciones del maestro Antonio Cándido acerca del romanticismo y del fragmento, a continuación se expondrán algunos aspectos significativos del escritor latinoamericano Macedonio Fernández y de ciertos antecedentes que resultan fundamentales para hablar de la escritura fragmentaria en su obra *Museo de la Novela de la Eterna*.

Por otra parte, dichas apreciaciones resultan pertinentes en tanto que, a través de ellas empezaremos a dilucidar cuándo y de qué manera la escritura fragmentaria comenzó a tener lugar en nuestro autor y en su imponente novela.

1. Semblanza biográfica de Macedonio Fernández.

Macedonio Fernández nace el 1 de junio de 1874 en Buenos Aires. Él: “pertenece por la edad a la generación de Lugones; pero por el carácter de su obra, por las amistades y por la publicación tardía, tiene que situársele en la generación de Borges”⁶⁶. De su nacimiento, escribe él mismo: “El Universo o Realidad y yo nacimos el 1 de julio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires”⁶⁷. Su padre, llamado también Macedonio Fernández, quien fuera estanciero y cuya ascendencia dataría diez generaciones nacidas en suelo americano, en 1880 adquiere

⁶⁶ Ana María Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 472.

⁶⁷ Jo Anne Engelbert, “El proyecto narrativo de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 373.

una propiedad en el barrio del Congreso en la cual el futuro escritor vivirá junto con sus hermanos hasta 1905.

Algo que al parecer resultó propicio para la formación de nuestro autor, es que desde sus primeros años como estudiante se vio rodeado de un ámbito intelectual: “...después de la muerte de Macedonio Fernández, padre, en 1891, la casa familiar siguió siendo centro de reunión para un grupo de jóvenes intelectuales...”⁶⁸.

Para el año de 1897, Macedonio Fernández se recibe de doctor en jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires; el título de su tesis, la cual se ha perdido, fue *De las personas*. Sobre la elección que hizo al estudiar leyes se ha de mencionar que: “Macedonio era abogado y hasta doctor en jurisprudencia, como muchos otros escritores latinoamericanos, víctimas tanto de la necesidad de vivir como del prestigio leguleyo que nos viene de la colonia”.⁶⁹ Cabe señalar que Macedonio⁷⁰ estudia al lado de Jorge Borges, padre de Jorge Luis Borges.

Ese mismo año de 1897, Macedonio integra una expedición a una isla del Paraguay para formar una colonia socialista que resultó fallida: “El experimento en el socialismo spenceriano fracasó, no por flaquezas ideológicas sino físicas: los mosquitos celosos e individualistas pudieron más que las buenas intenciones, y los utopistas regresaron a la ciudad”⁷¹.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁹ César Fernández Moreno, “El existidor”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 562.

⁷⁰ Se ha considerado oportuno dirigirnos a nuestro autor simplemente como *Macedonio* porque en la literatura latinoamericana no se conoce alguien que comparta el mismo nombre.

⁷¹ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 375.

Para 1901 Macedonio Fernández se casa con Elena de Obieta, en palabras de César Fernández Moreno: “se casa con [ella], y este matrimonio fue sentido como la pasión, el «plenoamor»”⁷². Aunque no se sabe mucho de Elena, al parecer era una mujer plenamente hermosa, muy sensible y de recio carácter. Es en este momento que Macedonio iniciará una nueva etapa en su vida la cual ha de durar por veinte años.

Por otro lado, su profesión de abogado será ejercida también durante estos primeros diez años; para 1910 viaja a Posadas, Misiones, donde es nombrado director de la biblioteca y acepta el puesto de fiscal el cual, tras perderlo, a causa de ciertas acusaciones, hará que regrese a la capital. En tanto a las acusaciones que le hicieron perder su función como fiscal, declara Carlos Heras: “sobre los argumentos y las acusaciones de Macedonio como fiscal. Ninguno de los reos acusados por él resultó condenado”⁷³, sin embargo, en palabras de Jo Anne Engelbert esta historia: “...frecuentemente repetida, de que perdió el puesto de fiscal por no sentenciar a nadie es probablemente apócrifa”⁷⁴.

Elena de Obieta muere en 1920, después de una intervención quirúrgica. Como recuerda César Fernández Moreno: “Esta muerte inaudita es quizá el episodio central en la vida de Macedonio”⁷⁵. Sin embargo, a partir de esta época, la presencia de ella se percibe en gran parte de su escritura al punto que, varias de sus obras después de este suceso guardan una amplia relación con su difunta esposa.

⁷² César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 552.

⁷³ Ricardo Piglia, “*Notas sobre Macedonio en un diario*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 516.

⁷⁴ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 377.

⁷⁵ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 552.

Cuando Elena muere, Macedonio inicia otra etapa de su vida en la cual, por un lado, estará encerrado en profundas meditaciones —que más tarde darán vida a algunos personajes y ayudarán a dar mayor articulación a sus obras— y, por el otro, comenzará una vida bohemia viviendo en casas de amigos, parientes, o en piezas de hotel. Este momento coincide con el regreso de Jorge Luis Borges a Argentina, pues tras su estancia en Europa empieza a frecuentar a Macedonio Fernández quien de pronto se ve: “...convertido en monstruo sagrado de la rebelión e inmerso en las múltiples actividades del mundillo literario”⁷⁶.

En el año de 1927 Macedonio, estimulado por los jóvenes martinfierristas y por sus propias teorías estéticas donde el artista cumplirá: “...su función específica (arte *consciente*, luego *conciencial*)”⁷⁷, se lanza como candidato presidencial de Argentina. Según Macedonio, se postuló porque resulta más fácil ser presidente que dueño de una farmacia. Tal suceso, en gran medida humorístico, será visto como un modo de desnudamiento de las falacias y debilidades del escenario político argentino y como parte del humor que caracterizaba al autor:

M[acedonio]. F[ernández]. se presentó con aparente seriedad como candidato a presidente de la nación. La campaña, única en los anales de las instituciones democráticas, fue campo de burlas de la más variada inspiración. [...] Los estrategias del candidato inventaron una fórmula surreal para asegurarle la victoria: hacer que la población se redujera a la desesperación mediante la

⁷⁶ Waltraut Flammersfeld, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 401.

⁷⁷ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 386.

introducción de una serie de siniestras invenciones —los azucareros automáticos que impedían endulzar el café, las empinadas escaleras donde no había dos escalones de igual altura, la cuchara de papel de seda o la terrible escupidera movediza— todo esto necesitando la intervención de la heroica figura de Macedonio Fernández, candidato que prometía la salvación⁷⁸.

En la década de 1930 Macedonio se encuentra en un periodo de transición donde su solitaria vida le hace tener una mayor madurez en su escritura y en sus inquietudes estéticas transmitidas por la vanguardia. Ya para 1947: “Macedonio Fernández abandona las pensiones donde se alojó por tantos años y va a vivir en un hermoso apartamento frente al Jardín Botánico con su hijo Adolfo de Obieta”⁷⁹. En este departamento vivirá durante cinco años.

Finalmente Macedonio morirá el 10 de febrero de 1952 a la edad de 78 años. De eso que fue su vida, además de anécdotas, desde entonces quedan piezas, pedazos de textos que a través del tiempo han venido a ser grandes influencias no sólo para grandes escritores, sino especialmente para la gran literatura latinoamericana.

2. Semblanza bibliográfica de Macedonio Fernández.

a) Obra.

Como expresó Adolfo Castañón: “...la riqueza de una literatura como la latinoamericana se ha producido contra un paisaje de fondo específico que desde el punto

⁷⁸ *loc. cit.*

⁷⁹ *ibid.*, p. 389.

de vista de la clasificación editorial no siempre resulta sencillo cernir”⁸⁰, ante ello, la obra de Macedonio Fernández, resulta un notable ejemplo. Pues ya sea debido a sus construcciones fragmentarias, o por su inconformidad ante las escuelas y los géneros vigentes en su tiempo, su obra resulta difícil de ser encasillada.

No obstante, del compendio de papeles que llegó a escribir en vida y de los cuales se tuvo la fortuna de que algunos hayan sido publicados, bien podemos apreciar dos características innegables; primero, que estos fueron envueltos por una genialidad ejemplar la cual vino a ser precursora de la literatura latinoamericana; y segundo, que estos han tenido profundas influencias en diversos países de esta región:

Cabe señalar también la repercusión de su obra en varios países latinoamericanos: Cuba, Colombia, Chile, Perú, Costa Rica, México [...] y sobre todo en Uruguay donde el periódico *Marcha* y la revista *Número de Montevideo*, le dedicaron importantes artículos con la colaboración tan prestigiosa de César Fernández Moreno y Emir Rodríguez Monegal junto a otros autores⁸¹.

Por otro lado, debe mencionarse que toda la obra de Macedonio Fernández fue escrita en Argentina con espacios intercalados de tiempo. Los tópicos principales de su obra mayormente son: el humor, la autorreflexión, la trascendencia del ser, la eternidad, la no-muerte y la no-discursividad. En general, tales tópicos están urdidos por una escritura fragmentaria que dificulta su entendimiento: “La obra de Macedonio es una estructura cuyo

⁸⁰ Adolfo Castañón, “De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea”, *América*, n° 18 Tomo 1 (1997), p. 21.

⁸¹ Nérida Salvador, “Lectura crítica y recepción de la obra”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 369.

funcionamiento destruye el sistema de conceptos y las realizaciones literarias, y es esta *maquinación* [lo que] [...] la vuelve ilegible para el tipo de lectura que es propio del Sistema”⁸² y a posicionar su obra la cual, por un lado se adelantaba a su época y por otro, seguía una misma línea que se consolidaba como precursora.

Precisamente es en ese sentido que los textos de Macedonio alcanzan un valor de vital importancia para Latinoamérica, ya que el autor de *Museo de la Novela de la Eterna* fue precursor de una literatura inacabada, o aplazada, la cual, si bien ya había sido desarrollada por otros autores en Europa, en América Latina empezó a desenvolverse a partir de escritores como Macedonio.

Por otra parte, sus diversos escritos denotan que toda su obra está relacionada entre sí, no por tratarse de una austera monotonía, sino porque Macedonio parte de sus propias reflexiones metafísicas⁸³ y estéticas para cimentarla: “Esta base filosófica sostiene sus meditaciones estéticas e impulsa su actitud renovadora dentro de un amplío espectro creador que no alcanza solamente a la novelística sino a una concepción totalmente nueva del quehacer literario”⁸⁴. Como ya se dijo en el apartado anterior, sus diferentes escrituras, a partir de 1920, adquieren un reflejo de su difunta esposa Elena de Obieta: “Sombra de su

⁸² Oscar del Barco, “*Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 469.

⁸³ Se debe manifestar que aunque se tiene presente la importancia filosófica en la obra de Macedonio, debido al objeto y a alcance de este trabajo, se ha dejado de lado el análisis crítico de esto. No obstante, más adelante se tratarán algunas referencias de ello con mayor detenimiento.

⁸⁴ Nélica Salvador, “*Delimitación y circunstancias*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 359. (Cita de segundo orden número 31: Cf. Juan Carlos Foix, *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Bonum, 1974, Bernardo Canal Feijóo, «Donde las palabras se juntan», en su *Lugones y el destino trágico*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, pp. 111-116).

esposa, Elena de Obieta, siempre presente”⁸⁵, quien tras fallecer, da mayor fuerza a sus posicionamientos metafísicos y ayuda a constituir una literatura compleja: “La eternidad como escritura oculta la hendidura de la nada (—ausencia de lo que fue—) y graba para siempre sus huellas: «el libro vacío y perfecto», es su perfecta ausencia. «¡Quién me mostrará que nunca existió, que solo leí, que yo mismo no soy sino un sombra, una silueta entre páginas!»”⁸⁶.

b) Relaciones y diferencias de la obra de Macedonio Fernández.

Aunque las similitudes de la obra de Macedonio conviven con largas influencias que se extienden hasta la literatura latinoamericana contemporánea, se limitará la siguiente parte de este estudio a tocar las correspondientes a la primera mitad del siglo XX, las cuales mayormente tienen por rasgo común entenderse como vanguardismo⁸⁷.

Debido al contexto social en el que Macedonio se vio inmerso, sus escritos primeramente se manifiestan como una fehaciente respuesta contra el realismo⁸⁸:

A través de la historia y las civilizaciones nacionales, la lectura de obras literarias no le enseña a M[acedonio] F[ernández] más que eso: lo que *no debe*

⁸⁵ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 473.

⁸⁶ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 507.

⁸⁷ Según la definición del *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina*: “En el caso específico de América Latina, hasta hace pocos años, la tendencia historiográfica dominante daba al estudio del vanguardismo y la vanguardia literaria de esos años un enfoque fundamentalmente deductivo”. En el caso de su mención en el presente trabajo se presenta para mencionar: “el movimiento renovador, de carácter agresivo, polémico y experimental, que se manifiesta con diversas modalidades en el mundo occidental sobre todo a partir de la primera década del siglo XX. *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina*, Tomo III: Letras O-Z, p. 4844, 4843.

⁸⁸ Con el término realismo, se refiere precisamente al realismo entendido como la corriente del siglo XIX, cuyo objetivo era notariar, de la manera más concreta y objetiva posible, detalles de la vida corriente.

ser la literatura. De la triple acusación del realismo, culinaria y didáctica sólo se salvan algunas páginas muy aisladas, de modo que sólo la literatura futura puede ser «buena», según las exigencias de la teoría. El contenido concreto de esta «futura», lo que debe ser la literatura, se obtiene por vía negativa, mediante supresión de lo accidental⁸⁹.

Esto, en general, se traduce en su novelística, la cual se aleja de los contratos estéticos de su época, pues piensa que estas corrientes sólo distorsionan la realidad del arte y conciben reproducciones inadecuadas. Lo mismo ocurre con el modernismo⁹⁰ de Rubén Darío el cual no era compatible con el desarrollo de su estética:

La estadía de Rubén Darío en Buenos Aires y la publicación en 1896 de *Prosas profanas* habían comenzado a dar ímpetu a la actividad modernista en la Argentina. Pero durante la larga trayectoria del modernismo, Macedonio se abstuvo enérgicamente de todo contacto con «el gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». Aunque debió interesarle la efervescente renovación literaria y lingüística que se proponía, Macedonio ya tenía una concepción del arte diametralmente opuesto a la estética modernista. Desde la radical perspectiva de su idealismo, que exigía un arte «asensorial», las innovaciones modernistas, lejos de derribar el viejo sistema literario, acentuaban sus aspectos más detestables. Mientras que el modernismo se acercaba a sus mundos suntuosos por el camino de los sentidos, Macedonio retrocedía hacia su mundo interior por el camino eliminatorio cada vez más austero. Acabó por entristecerle el ostentoso culto a la forma, la poesía «musicada» de «soniditos». A una sonora «Marcha triunfal» prefería una

⁸⁹ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 411.

⁹⁰ Debido a que la definición del *modernismo* suscita una complejidad que definitivamente excede los alcances de su mención en esta nota al pie, nos limitaremos a asociarlo con el modernismo de Rubén Darío de modo que se exprese que tal movimiento no era compatible con los planteamientos de Macedonio.

silenciosa procesión de ideas, guirnaldas de rosas inmateriales y eternas. Mientras Hispanoamérica vivía su gloriosa aventura modernista, Macedonio vivía un silencioso periodo de preparación⁹¹.

En síntesis, Macedonio y su amplio proyecto estético chocaban con las corrientes de su pasado inmediato y lo colocaban al margen de ellos: “[Macedonio] ...se mantuvo alejado de contactos estéticos (naturalismo, modernismo, realismo, sencillismo)...”⁹² a la espera quizá de un momento en el cual su arte pudiera ser compatible. Este momento, aunque llegó con los jóvenes vanguardistas, sólo sería parcial, pues, aunque en algunos momentos figuró en ellos casi como mentor o maestro, la magnitud y la originalidad de su obra de nuevo lo hacían mantenerse ausente.

En ese sentido, el papel que jugó Macedonio Fernández durante la época de la vanguardia argentina, denota una contradicción, pues al parecer, en ciertos momentos mostró cierto apego por algunos grupos pero, al mismo tiempo —por la extensión de su amplio proyecto estético—, mantuvo una identidad individual que lo separaba de estos. Con ello, el ultraísmo, el martinfierrismo y el neorromanticismo señalan que Macedonio fue partícipe y a veces precursor de ellos.

En tanto al ultraísmo⁹³:

⁹¹ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 376.

⁹² Nélica Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 360.

⁹³ Podemos manifestar a partir del libro *Macedonio Fernández: una lectura surrealista* de Flora H. Schiminovich (p. 56), que el ultraísmo (el cual posteriormente desembocaría en el martinfierrismo) fue un movimiento esencialmente poético que se caracterizó entre otras cosas por el culto a la imagen, por la tendencia a la evasión y al juego, la exclusión del mundo sentimental y heroico, el logro ingenioso, la trascendencia del arte, el humorismo; este es en gran medida un “ismo” formado por aluvión de elementos futuristas y dadaístas, con incrustaciones de cubismo, creacionismo y otras novedades exitantes que no hay

Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antirretórica (neo-retórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica, con que el grupo se lanzó a la arena literaria aventando los últimos restos del modernismo y escandalizando a los burócratas epígonos⁹⁴.

En tanto a la *generación del 40* o a los *neorrománticos*⁹⁵: “Se advierten, por otra parte, las conexiones que mantuvo —aunque no se tratara de una participación activa durante la década del 40 con ciertos integrantes del grupo poético que se constituyó en nuestro medio, bajo la influencia estética del neorromanticismo”⁹⁶.

No obstante, se debe exponer que Macedonio tuvo una gran importancia durante la época de mayor expansión del vanguardismo argentino y, además, que paralelo a los

que adscribir a una escuela determinada. Cfr. Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Pliegos, 1982, p. 56.

⁹⁴ Jo Anne Engelbert, “El proyecto narrativo de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 383. (Cita de Segundo orden: Emir Rodríguez Monegal, *Número*, IV, n° 19 (abril-junio 1952)).

⁹⁵ La: “...«generación del 40», que, a pesar de tener bases neorromántica y en algunos casos particulares una raigambre telúrica muy acusada, fue sin embargo el epicentro de otro movimiento cultural de gran importancia que podría polarizarse con el que se desarrolló en la década del 20 en torno a la renovación vanguardista. En las postrimerías de esta corriente generacional del 40 incidirán rebotes surrealistas que se van a manifestar a través de determinados poetas —Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Olga Orozco—, y que establecen una vibración renovadora que no se había advertido en nuestro medio durante varios años.” Nélida Salvador, “Delimitación y circunstancias”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 356. (Cita de Segundo orden, nota al pie número 25: Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias. Esquena de las últimas promociones argentinas*, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo, 1963. Alberto Ponce de León. «Sobre la realidad de la Generación del 40», en *El 40*, a- 2, n. 6, invierno de 1953) Cfr. En esta parte del texto, Nélida Salvador manifiesta que Macedonio estuvo ligado a esta nueva promoción tanto por su hijo Adolfo de Obieta, por la revista *Papeles de Buenos Aires* —donde aparecen numerosos trabajos del autor—, como por las relaciones con poetas de esta nueva generación que lograron que Macedonio retornara a su quehacer poético. *loc. cit.*

⁹⁶ Nélida Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, pp. 367-368.

integrantes de éste, formó su propia concepción del arte debido a una obra tan sorprendente y difícilmente conectable con las corrientes estéticas que se desarrollaban hasta ese momento en la Argentina. En ese sentido:

La búsqueda de nuevos procedimientos expresivos que intentaba desde sus primeros relatos, debió atravesar por sucesivas etapas. La de un vanguardismo atento a elementos metafóricos y a rupturas sorprendidas que no pasaban por una renovación raigal. La de un encuentro con conexiones nunca resueltas totalmente (el surrealismo en sus búsquedas más profundas y abarcadoras) que lograría cuando se desarrolló en nuestro medio la generación neorromántica⁹⁷.

Finalmente, cabe mencionar que Macedonio siempre careció de interés por circular sus escritos: “A Macedonio, la literatura le importaba menos que el pensamiento, y la publicación menos que la literatura”⁹⁸; es que, quizá, Macedonio fue un escritor comprometido simplemente con el acto de escribir y veía el acto de publicar como una cuestión de segundo o de tercer orden.

Sobre ello, como bien expuso Ana María Barrenechea, encontramos que el desapego por darse a conocer él mismo o sus escritos, cumplió un efecto de ocultamiento: “Pocos conocen su nombre en su patria. Casi ninguno fuera de ella. Y sin embargo, los contados lectores de sus escritos coinciden en una admiración que va desde el placer de

⁹⁷ *ibid.*, p. 358.

⁹⁸ Waltraut Flammersfeld, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 396. (Cita de segundo orden: J.L. Borges, *Prólogo para una antología de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Cultura, 1961, p. 19)

gustar las ingeniosas y alocadas construcciones, hasta el mito del filósofo o del poeta trascendental”⁹⁹.

c) Publicaciones.

Los textos que Macedonio escribió y publicó en un inicio, aparecieron en revistas entre 1896 y 1904. Aunque tales publicaciones aún no eran las de un escritor formado, ya podía apreciarse el humor característico del autor. Entre aquellos primeros escritos figuran: “Gatos y Tejas”, publicado en 1893, “Psicología Atomística”, publicado en 1896, “La tarde”, publicado en 1904 en la revista dirigida por Alberto Ghirardo *Martín Fierro*, “Súplica de vida” publicado en 1901 y “Suave encantamiento” publicado en 1904.

En 1920, poco después de la muerte de su esposa, Elena de Obieta, Macedonio escribe el poema *Elena Bellamuerte*; se cuenta que lo escribió de una sola sentada en el bufete de su amigo Guillermo Palacios Hardy, y que al término de este lo guardó en una lata de biscochos donde permaneció hasta la muerte del amigo en 1940. Tal escrito es considerado el mejor poema de Macedonio Fernández: “...al morir Elena nace inevitablemente *Elena Bellamuerte*, que es, y no podría no serlo, su poema más perfecto”¹⁰⁰.

Pero es hasta 1928 cuando, convertido en maestro inspirador de la vanguardia intelectual porteña, lo instan a editar su primer y único libro publicado por disposición

⁹⁹ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 472.

¹⁰⁰ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 552.

propia bajo el título de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*¹⁰¹. En él, Macedonio explica de manera sistemática las ideas filosóficas a partir de las cuales se despliega su teoría estética y aparece su mundo de la nada caracterizado por sus juegos de humor e ironía que exaltan la continuidad sin fronteras de la vida y arte:

...en 1928 sale de imprenta *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* que inserta las ideas metafísicas de 1908 en un conjunto textual voluntariamente heterogéneo de reflexión, lírica, humorismo y fantasía. La publicación corresponde más a un momento de ebullición de ideas estético-literarias que de maduración en el pensamiento. Desde su vejez, el autor juzga este primer libro como «poco sustancial». Este libro «de un joven para los jóvenes» nació, por lo visto, de la transformación de un manuscrito de 1920...¹⁰²

Posteriormente en 1929, editado por Alfonso Reyes, sale a la luz el libro *Papeles de Recienvenido*¹⁰³. El libro —nunca concebido como tal por su autor—, fue una colección de ensayos humorísticos publicados entre 1922 y 1929 en las revistas de vanguardia: “...su relación con los grupos vanguardistas le permitió lograr la realización de algunas obras ya demoradas (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928) y la organización de un proyecto narrativo que se caracterizaba por su falta de organicidad y por su carácter fragmentario (*Papeles de Recienvenido*, 1929)”¹⁰⁴.

Algo que debe mencionarse es que, a partir de la recopilación de los textos de este libro, se distingue que Macedonio empieza a optar por recurrir a una escritura fragmentaria

¹⁰¹ Posteriormente, en 1967, se reeditará.

¹⁰² Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 401.

¹⁰³ Posteriormente, en 1944 y en 1967 se hace una reedición de la obra.

¹⁰⁴ Nélida Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 358.

que le hacía lucir radical: “Los fragmentos incluidos en *Una novela que comienza* permiten entonces vislumbrar, a colegas, amigos y críticos seguidores de la obra de Macedonio, un rumbo inesperado y a veces desconcertante de su actividad creadora”¹⁰⁵.

En 1938 se publicó en la revista *Columna*: “Novela de la ‘Eterna’ y la niña de dolor, la ‘Dulce-persona’ de un amor que no fue sabido”, donde se anticipaban fragmentos de *Museo de la Novela de la Eterna*. Más tarde, en Chile, para el año de 1941, gracias a que Alberto Hidalgo y Luis Alberto Sánchez promovieron su publicación, se conoció *Una novela que comienza*, la cual fue: “...una clara anticipación de la novela que Macedonio [comenzó] y que le ocupará todo el resto de su vida hasta desembocar finalmente, en *Museo*”¹⁰⁶.

Para 1953, un año después de la muerte de Macedonio Fernández, aparece *Poemas*, libro editado en México por *Guarania*, donde se recopila gran parte de la poesía del escritor argentino.

Más de una década después, gracias a Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio quien tras su muerte se dedicó a la preservación y a la difusión de la obra de su padre, publicó la primera edición de *Museo de la Novela de la Eterna*, y no fue sino hasta siete años después, que en las obras completas de Macedonio Fernández se conoció enteramente la novela *Adriana Buenos Aires*¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Nélica Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 364.

¹⁰⁶ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 388.

¹⁰⁷ Aunque se tiene conocimiento de la amplia relación que guardan ambas novelas, se ha desistido rebasar aquí la mención de *Museo de la Novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires* porque los alcances del presente trabajo se ven centrados en analizar ciertos aspectos de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Por otra parte, es oportuno exponer que aunque las publicaciones citadas con anterioridad no fueron mencionadas por completo, en palabras de César Fernández Moreno¹⁰⁸, de ellas podemos separar a Macedonio Fernández en tres etapas. La primera tiene lugar en la juventud del autor y será ordenada y metódica. La segunda inicia en 1920 y termina hasta la publicación de *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* (1928); en ella hay similitud con la primera sólo que difiere por el contacto de nuestro autor con los jóvenes vanguardistas y porque la escritura de Macedonio empieza a fragmentarse: "...la fragmentación continua del discurso y la notoria insistencia en una representación de la realidad distorsionada y caótica, cuyos lineamientos básicos partían de la elaboración filosófica que había precedido a sus relatos (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928)"¹⁰⁹. La tercera etapa, posterior a la publicación de *No toda es Vigilia...* durará hasta la muerte del autor; ésta logrará concentrar mayor coherencia y madurez de temas: "Es clara en esta época la indudable madurez de Macedonio [...] Ejecuta ahora desarrollos en profundidad de insistidos temas [...] largamente desbrozados y más dóciles a la formulación"¹¹⁰.

En conjunto, las tres etapas de Macedonio Fernández constituyen la articulación de una obra que aparece como escrita en forma caótica y que, paradójicamente, se ordena con base en las mismas inquietudes metafísicas y estéticas constantes a lo largo de su vida; su obra, además, es de gran importancia para la literatura latinoamericana debido a su originalidad, pues al ser de carácter fragmentario, refleja la trascendencia de este tipo de

¹⁰⁸ Cfr. César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 565.

¹⁰⁹ Nélida Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 364.

¹¹⁰ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 565.

escritura, como modelo de un nuevo proyecto novelístico, el cual, más tarde haría que Macedonio fuera: "...anticipador de una ruptura novelística que se lograría plenamente en Latinoamérica después de varios años, es decir, durante la década del 60"¹¹¹.

Así, para terminar este apartado, citando las palabras de Nélica Salvador y de Waltraut Flammersfeld, en tanto a los aspectos generales de la obra de Macedonio, mencionaremos que ésta: "...no se encontraba ubicada en una línea estética única, sino abierta a la polifacética absorción de un mundo que pretendía abarcar en todas sus dimensiones"¹¹² donde a través del tiempo aun coincide: "...con el *desiderátum* de un público de «aguda conciencia contemporánea»"¹¹³. Además, aunque no se mencionó en su totalidad, debido al interés del presente trabajo que se inclina por estudiar la escritura fragmentaria en *Museo de la Novela de la Eterna*, se ha intentado proporcionar una semblanza bibliográfica del autor porque en la mayoría de sus obras se tiende un hilo comunicante y fragmentario:

La segunda edición de *Papeles de Recienvenido*, seguida de *Continuación de la nada* (1944), orientó la atención de los críticos y lectores hacia actitudes de Macedonio Fernández ya expuestas en sus libros anteriores: [...] la fragmentación continua del discurso¹¹⁴ ...

¹¹¹ Nélica Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 358.

¹¹² *ibid.*, p. 360

¹¹³ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 427.

¹¹⁴ Nélica Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 364.

3. Antecedentes de *Museo de la Novela de la Eterna*.

a) Tiempo de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Como se ha mencionado, *Museo de la Novela de la Eterna* es una novela hecha por el escritor argentino Macedonio Fernández; en sí, es su obra más ambiciosa y la cual tuvo grandes y prodigiosas repercusiones en el panorama literario latinoamericano. En el presente trabajo, debido a su estructura y a su estética, se ha tratado de establecer una serie de posicionamientos que exalten sus diversos grados y niveles, los cuales, como se elucidará, son articulados por medio de una escritura fragmentaria; pues *Museo...*, como apreciaremos posteriormente, no es sino un sistema complejo y difícil de localizar a simple vista. Ante ello, el propósito del presente trabajo, tratará de establecer los elementos y las pulsaciones de *Museo de la Novela de la Eterna*, concebidas mediante el uso de una escritura fragmentaria.

Por otro lado, en el siguiente apartado se expondrán algunos antecedentes de *Museo de la Novela de la Eterna*, pues pareciera que durante el tiempo en que fue escrita, existió una disposición desordenada o una tendencia a lo ambiguo; dicha ambigüedad, aunque no respondió a cierto propósito específico, sí manifestó una escritura fragmentaria *a priori* dentro de *Museo...* que, como se verá más adelante, habrá de recaer en un sentido más amplio.

No obstante, es oportuno mencionar que la fragmentación de la obra, también se dio por medio de papeles sueltos y de notas escritas por puño y letra de su autor, de modo que, tales fragmentos, al encontrarse revueltos y desorganizados, suscitaban que: “Este ritmo de

«mudanza», inestable, irregular, deja su impronta en la fragmentariedad del texto, en el desorden de los manuscritos, en el registro descuidado de las distintas redacciones...”¹¹⁵.

b) Cronología de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Aunque es sabido que la primera edición de *Museo de la Novela de la Eterna* apareció hasta 1967 —más de diez años después de la muerte de Macedonio Fernández—, no se cuenta con una fecha concisa del momento en que su autor comenzó a escribirla: “...se podría conjeturar que hacia 1925-26-27 Macedonio ya se hallara escribiendo algunas ideas, algunos fragmentos, algún prólogo de la novela, pero no constamos con testimonios fehacientes”¹¹⁶.

Ya para el año de 1928 existían comentarios que hacía el propio autor a través de cartas escritas a Fernández Latour, Pereda Valdez y Gómez de la Serna que anunciaban: “...la próxima aparición de *Museo de la Novela de la Eterna* [...] para crear expectativas en los posibles lectores”¹¹⁷. Más aún, en el año de 1929 cuando aparece *Papeles de Recienvenido* —primer libro del autor y único publicado por iniciativa propia—, surge una: “Primera versión del texto de *Museo* copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, de los primitivos manuscritos de la novela que quizás daten de 1925”¹¹⁸.

¹¹⁵ Ana María Camblong, “Estudio preliminar”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, pp. XLVII-XLVIII.

¹¹⁶ Ana María Camblong, *op. cit.*, p. LX.

¹¹⁷ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, 343.

¹¹⁸ *loc. cit.*

Por otra parte, el tiempo que Macedonio utilizó en escribir *Museo...*, tampoco es claro y sólo sirve para acentuar la ya marcada ambigüedad de dicha obra; o al menos así lo sugieren las siguientes citas: “...los planteos desarrollados por Macedonio entre 1928 y 1953; vale decir que abarcaban una tarea vasta, múltiple y heterogénea, de veinticinco años”¹¹⁹, “Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904, lo retoma en 1922 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada”¹²⁰.

Del ritmo intermitente de la construcción de *Museo...*: “...muchas interrupciones se debieron a problemas de salud, especialmente a partir de la década del cuarenta”¹²¹, en el cual: “Macedonio siguió escribiendo sin urgencia la novela que desde hacía treinta años venía ocupando una porción cada vez más grande de su conciencia”¹²².

Los primeros fragmentos que se conocieron de *Museo de la Novela de la Eterna* aparecieron en la década de 1930 a través de diversas revistas y del libro *Una novela que comienza*, el cual vendría a ser: “...un preanuncio válidamente representativo de la rara fusión de elementos que constituirían su futura novela”¹²³; ésta, junto con *Adriana Buenos Aires* serán vistas en relación con *Museo de la Novela de la Eterna*, como: “...intentos de M[acedonio]F[ernández] para perfeccionarse en lo malo, que el género novelístico se

¹¹⁹ Nélica Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 366.

¹²⁰ Ricardo Piglia, *op. cit.*, 518.

¹²¹ Ana María Camblong, *op. cit.*, p. XLVI.

¹²² Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 389.

¹²³ Nélica Salvador, *Lectura crítica y recepción de la obra*, p. 363.

define por ahondamiento y verosimilitud en los caracteres así como ubicaciones exactas, exhaustivas y comprobables”¹²⁴.

Debe sumarse a esto, además, que el origen de la novela, obedece a dos cuestiones importantes; primero, que —como ya se dijo en el apartado anterior—, hay en ella una amplia relación con la demás obra del autor y, segundo, que Macedonio depositó en ella sus consideraciones metafísicas: “...en su base opera la irresuelta contienda entre metafísica y novela”¹²⁵.

Finalmente, debe mencionarse que *Museo de la Novela de la Eterna* cesó de escribirse, en primer lugar porque Macedonio murió sin terminarla y porque precisamente el dejarla inconclusa, en cierto modo era un fin que se encontraba dentro de su propio proyecto estético:

Macedonio realizó su proyecto a perfección no terminando la novela sino sencillamente dejando un día de escribirla. Murió [...] Como consecuencia, las nociones más sugestivas de su novelística [...] pierden su carácter abstracto y se vuelven reales y cruciales retos a la creatividad. [...] Dada su estética, es apropiado, quizá, que la novela se halla manifestado precisamente de esta manera¹²⁶.

Quizá por ello, el sentido que se intenta dar con este trabajo, debe ser leído a partir de ello, es decir, en tanto a las relaciones que *Museo de la Novela de la Eterna* tiende dentro y fuera de sí como una escritura fragmentaria la cual hace constar que:

¹²⁴ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 412.

¹²⁵ Ana María Camblong, *op. cit.*, p. L.

¹²⁶ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 390.

...el tiempo, que nunca fue exactamente un aliado de Macedonio en vida, ha obrado a su favor en los años posteriores a su muerte. Auténtico visionario, sus horizontes estaban más allá de la percepción de sus congéneres; al colocarlo ahora al lado de los gigantes literarios de su época vemos que de todos ellos, sólo él ha seguido creciendo. Sólo ahora, cien años después de que empezó a publicar, el mundo literario ha empezado a entender siquiera parcialmente lo que prometía el novelista prometedor de la Eterna¹²⁷.

En conclusión, de *Museo de la Novela de la Eterna* ultimamos que aunque no se tienen datos suficientes que enmarquen una génesis exacta, ello no hace más que ocultarla y presentarla como un vasto y ambicioso proyecto literario, que ahora, a casi medio siglo de su publicación, y quizá a cien años de su concepción inicial, sigue despertando no sólo el interés y la admiración de su público, sino de grandes y prestigiosos académicos y escritores como lo son Ricardo Piglia, Noé Jitrik o Nérida Salvador entre los más constantes.

4. Teoría de Macedonio Fernández.

La teoría de Macedonio Fernández tuvo quizá el mérito de ser la primera en América Latina que se presentaba urdida en un vasto proyecto intelectual, que estaba presente como elemento estructurante. Sin más, en el presente apartado se mencionarán algunos de los rasgos más característicos de esta teoría para que, a partir de ellos, podamos empezar a aproximarnos a la escritura fragmentaria de *Museo de la Novela de la Eterna*.

¹²⁷ *ibid.*, p. 391.

a) De la metafísica de Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna*.

La obra de Macedonio en gran medida es resultado de su pensamiento o de sus reflexiones metafísicas: "...sus manifestaciones literarias salen, por así decirlo, de su metafísica"¹²⁸; y estas reflexiones, a su vez, complementan su obra en tanto que al ser realizadas a través de ellas, en cierta medida guardan un lazo ineludible:

En el caso de Macedonio resulta difícil aislar el pensamiento teórico-literario de sus preocupaciones metafísico-filosóficas. Waltraut Flammersfeld y Jo Anne Engelbert coinciden en que la producción literaria de Macedonio tiene su génesis en una necesidad metafísica y en que la obra es la culminación de sus ideas filosóficas¹²⁹.

Este pensamiento podrá ser visto desde muy temprana edad, como los primeros trazos o esbozos que posteriormente darán sentido a sus posicionamientos estéticos. De ello existe una carta que escribió a su tía Ángela del Mazo en 1904, en ella, además de percibir a Macedonio inquieto por diversas preocupaciones filosóficas, quizá se vislumbre un preámbulo de la temática de algunos libros suyos: "Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable"¹³⁰. Pues Macedonio encontró esa 'llave' para penetrar la realidad, a través de su obra la cual para algunos lo sitúa como el más grande metafísico de América Latina: José Luis Romero pregunta: "¿qué otros metafísicos, según los

¹²⁸ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 564.

¹²⁹ Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Pliegos, 1982, p.73.

¹³⁰ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 398.

historiadores de la filosofía latinoamericana, podrían disputar a Macedonio el tamaño de ser el más grande de ellos?”¹³¹.

Por otro lado, estos primeros acercamientos filosóficos serán realizados en la época estudiantil de nuestro autor, al lado de Jorge Borges (padre de Jorge Luis):

...paladeaban las eternas paradojas presocráticas e inventaban otras. Como tanteando la topografía de un nuevo planeta, leyeron juntos *El mundo como voluntad y representación*, maravillados ante las fantásticas proyecciones del Idealismo; con Schopenhauer cuestionaban la existencia de la materia, del tiempo y del yo e imaginaron un universo que fuera un interminable sueño sin Soñador. [...] A los diecisiete años se inició para él, según confesó a un reportero varias décadas después, «una larga odisea espiritual», una «búsqueda metafísica» que duraría toda la vida¹³².

Hasta antes de 1920, los intereses metafísicos de Macedonio Fernández serían atraídos por: Spencer y Kant, James y Schopenhauer, al grado que estos autores intervinieran en su formación filosófica donde ‘el asombro del ser’ será quizá su mayor inquietud metafísica:

...el conocimiento del ser, no de las leyes, relaciones o modos del ser; precisamente es la consideración del ser con eliminación de toda relación o ubicación. Es el esfuerzo de la Visión no-aperceptiva de la Realidad. Ciencia y filosofía son Apercepción; Metafísica es Visión, escribió en 1908 (NTV, 36)¹³³.

¹³¹ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 563.

¹³² Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 374.

¹³³ *loc. cit.*, p. 374.

Si anteriormente se ha mencionado que el deceso de Elena de Obieta tuvo fuertes y profundas consecuencias en la obra de Macedonio, quizá por lógica se pueda expresar que tal suceso también podría contar para el desarrollo de su metafísica, proceso en el cual se acentuarán los aspectos latentes de sus reflexiones anteriores en una: “metafísica que permite negar la muerte gracias a la negación del yo y del tiempo”¹³⁴, pues en gran medida lo que antes habría de ser una preocupación intelectual, tras la pérdida de su esposa le servirá a Macedonio como sedante, no sólo intelectual, sino también de la pérdida de ese ser amado.

Por los años posteriores de ese momento de luto, aparece por primera vez la idea fundamental de la novelística donde: “...mediante la narrativa se puede provocar un estado de conmoción concienical en el lector que le llevaría a dudar más profunda e intensamente que el raciocinio metafísico de la dicotomía entre yo y no-yo y por lo tanto acercarse al estado místico”¹³⁵.

Aunque ya se ha mencionado el valor que tuvo la metafísica en la obra de Macedonio, se debe agregar que:

Las nociones metafísicas de Macedonio no sólo informan sus propias teorías estéticas sino que también tienen implicaciones para la revolución que traman en este momento los jóvenes vanguardistas. Según César Fernández Moreno: El idealismo absoluto de Macedonio viene a resolver el problema cumbre del vanguardismo¹³⁶.

¹³⁴ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 401.

¹³⁵ *ibid.* p. 402.

¹³⁶ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 381.

Así, como se ha visto, entendemos que Macedonio Fernández demostró durante su vida un gran acercamiento a cuestiones metafísicas que no sólo influenciaron a su obra sino también a toda una generación de grandes escritores latinoamericanos.

Las últimas tres décadas de la vida de nuestro autor, le servirán a Macedonio para refinar su pensamiento; en éste tiempo habita una mayor complejidad y prudencia de reflexión que, posteriormente, derivaría en la cristalización de una obra inconexa y autoreflexiva que necesitaba dudar de sí misma para confirmarse. Se trataba quizá el de Macedonio un método semejante al de Descartes que funcionaba como rechazo de todo lo dudable para empezar a dudar de verdades últimas: “fundamentos infundables por ser evidentes”¹³⁷.

En palabras de Waltraut Flammersfeld, la metafísica de Macedonio es vital para su obra, en el sentido de que mediante ella es que nuestro autor: “procurará «desconceptuar», disolver analíticamente la fe en la inteligencia como apercepción”¹³⁸ para generar así: “la «perplejidad del ser», el «asombro de existir y de que algo exista», la pérdida de «la familiaridad, la aquiescencia innata y llana con el ser»”¹³⁹.

En el caso de *Museo de la Novela de la Eterna*, estas ideas están presentes a través de la desrealización de la novela, es decir, de la negación de su veracidad:

Lo que sí hace Macedonio es desrealizar la novela. Niega, así el «realismo» artístico: «El arte empieza sólo al otro lado de la veracidad»; y sigue «o el arte está demás, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como

¹³⁷ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 398.

¹³⁸ *ibid.*, p. 405.

¹³⁹ *ibid.*, p. 403.

los elementos de la Realidad no son copias unos de otros»; «Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir, confeccionar copias»¹⁴⁰.

Y esta desrealización del acto de novela, tendrá como único fin, arrastrar consigo al lector mediante su desprendimiento:

Nada más alejado del propósito del argentino. Sólo la novela naturalista, el folletín, pueden pretender modestamente confundir al lector y hacerle creer lo narrado. [...] Es más, anota, “abomino de todo realismo” (p. 209). Es decir, no solicita del que lee una adhesión incondicional, sino, como Kafka y tantos otros, una inmersión en ese clima enrarecido de paradojas¹⁴¹.

Ya que al negar el realismo de la novela, Macedonio también negará al lector la capacidad de que este pueda proyectarse en el interior de esta como alguien ajeno de sí mismo, y, ello según Macedonio, lo hará dudar de su propia existencia: “El poder de la escritura antirrealista reside en negarle al lector la posibilidad de proyección en otros personajes, en someterlo a una concentración tan intensa en la irrealidad de la escritura, en la ilógica de lo que Macedonio llama el «Pensar» que el lector logrará dismantelar la creencia en su propio yo”¹⁴². De allí que nuestro autor, en el: “*Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos sino de Doctrina de Arte*”, diga:

¹⁴⁰ Oscar del Barco, *op. cit.*, p. 469.

¹⁴¹ Héctor Brioso Santos, *Macedonio Fernández a destiempo, a “contratiempo”*, Cuadernos Americanos, Número 58 (Julio-Agosto de 1996), p. 178.

¹⁴² Alicia Borinsky, “*El aprendizaje de la lectura*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 440.

Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida». En el momento que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir que por un instante crea él mismo no vivir¹⁴³

pues para Macedonio, sólo evitando alucinación en novela, es como se logra que el lector dude su existir: “...al propósito de revisar los principios de la escritura [...] Macedonio impone al lector, al invitarlo a formar parte de la ficción y poner en duda la veracidad del yo”¹⁴⁴, y de este modo se logra: la no-muerte o la negación de la muerte: “El antihumanismo estetizante de Macedonio le es idiosincrásico en la medida en que se plantea como una lucha victoriosa en contra de la muerte individual, una infiltración en la cadena que llamamos destino, pero su desprecio por la psicologización barata reaparece en escritores posteriores, sobre todo en el Morelli de *Rayuela*”¹⁴⁵.

Así, conforme a lo anterior, *Museo...* vista a través de la metafísica de Macedonio, se nos presenta como ‘la primera novela buena’: como el buen manual en tanto al insistente discurso de no caer en el realismo o en la alucinación, como si fuera una patología del lector. Sin embargo, de lo examinado, podría tenerse en consideración para este estudio, que el desarrollo de estos elementos en gran parte es articulado mediante la fragmentación de ellos, pues: “...si toda comprensión es únicamente un mal esquema de lo real, entonces

¹⁴³ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 37.

¹⁴⁴ Francine Masiello, “*Lenguaje e ideología*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 529.

¹⁴⁵ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 440.

lo paradójico y lo desordenado se nos revelan más próximos —casi vecinos— a una percepción íntegra de esa realidad múltiple y dispersa”¹⁴⁶. Es decir que en gran medida el modo en cómo se ha de articular el acoplamiento de sus postulados metafísicos, sean estos mayormente atribuidos a provocar en el lector una negación de sí, o a que la novela carezca de realismo, manifiestan como uno de sus principales medios, el uso de distintas técnicas que por sí mismas proporcionan un reflejo de su obra a través de una escritura morosa o dispersa, la cual, como se elucidará en seguida, tiene graves consecuencias con su estética y con la creación del término ‘Belarte’; pues en ese sentido, como escribirá Jorge Luis Borges, para Macedonio: “...el alma era inmortal [...] aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morirse tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre”¹⁴⁷ y en cierta medida esto dejaba abierta la concepción que él tenía de la literatura en un margen donde la escritura fragmentaria, debido a sus características, compaginaba plenamente con su metafísica.

b) De la estética de Macedonio Fernández.

Para referir a la estética de Macedonio Fernández se entiende, en gran medida, la disposición que él mismo tuvo para la formulación o para la articulación de su obra. Aunque en gran medida ésta fue ampliamente permeada por sus ideas metafísicas, de toda esa larga y extensa contienda intelectual que hubo y que duró hasta el último momento de su vida, de manera general, podemos destacar las siguientes ideas.

¹⁴⁶ Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴⁷ Alicia Borinsky, *op. cit.*, p. 439.

Primero, que su estética fue concebida, sino totalmente, sí en lo que refieren sus bases esenciales, por los años de 1920 a la par de la vanguardia argentina: "...su definición estética se produce en la década del 20, en relación con los movimientos de vanguardia que afloran por ese tiempo. Sus colaboraciones en las revistas *Proa* y *Martín Fierro* marcan desde 1922 su verdadera iniciación como escritor"¹⁴⁸.

Segundo, que por la magnitud de ésta, pudo insertarse en ciertas corrientes o movimientos artísticos que el propio autor vivió en la primera mitad del siglo XX donde a la par, no alteraban —debido a sus dimensiones—, sus características individuales. Pues como ya se ha mencionado, era el proyecto estético de Macedonio tal, que le permitía seguir una línea diferenciada y única donde su estética, lejos de cerrarse, se mostraba abierta a un espacio intelectual que trataba de abarcar en todas sus dimensiones: "La actitud estética de Macedonio Fernández podría describirse como la de un individualismo peculiar y aparentemente inconciliable con cualquier corriente estética definida por cánones expresivos o manifiestos artísticos. Su intento antirrealista, antirretórico y anticonvencional excede todo parcelamiento cronológico y escuela determinada"¹⁴⁹.

Quizá de alguna forma esto es lo que el autor denota en su cuento *El zapallo que se hizo cosmos*, en el cual: "El zapallo se rebela contra la ley del nacer y morir, invade los huertos, las casas, las ciudades, las provincias, las naciones, los continentes en su anhelo de inmortalidad y acaba absorbiendo el cosmos"¹⁵⁰ y con ello deja abierta la posibilidad de apreciar al relato como una forma temprana de su estética que se expandirá con gran vigor

¹⁴⁸ Nélica Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 351.

¹⁴⁹ *ibid.*, pp. 358-359.

¹⁵⁰ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 476.

sobre su persona, tratando de abarcarlo todo, al grado de que él mismo fuese absorbido por ella y opera sobre él sin saberlo.

En el caso de su *Museo de la Novela de la Eterna*, dicha novela también se adhiere a la concepción estética de Macedonio que se cristaliza a través de un nuevo lenguaje y en la expresión de una escritura antirealista: "...la tarea fundamental del autor seguía siendo la elaboración de una nueva novela que reemplazara a la novela realista, mimética, basada en la representación de una realidad superficial, que predominaba en los gustos del público"¹⁵¹. Esto aparece mencionado en el *Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte*:

La tentativa 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 de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real—¹⁵²...

pues en palabras de Noé Jitrik y su artículo titulado *La novela futura de Macedonio Fernández*: "Lo distintivo en Macedonio consiste en el hecho de que su voluntad de inverosimilitud [...] persigue el cambio en la sintaxis misma, aspiración máxima de toda

¹⁵¹ Nélida Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 352.

¹⁵² Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 36.

revolución lingüística, creación de un nuevo lenguaje que sea el resultado de una manera no-realista de concebir una escritura”¹⁵³.

Esta revolución del lenguaje, por sí misma no habría de significar para Macedonio más que la creación de una novela que, como se elucidará más adelante, se mostrará opuesta a un modelo de novela erróneo según la teoría literaria de Macedonio.

En tercer lugar, la estética de Macedonio vista como un proyecto realizado a partir de sus profundas consideraciones metafísicas, expresa que esta se dio como parte de una ruptura, la cual, avanzaba a partir del estatuto de la fragmentación en un campo de renovación que:

...excedió los límites renovadores de su época y alcanzó una futuridad que le otorga incesante permanencia. Porque no se basa en un quebrantamiento superficial de valores consagrados, en un cambio epidérmico, sino en una honda fragmentación de procedimientos de expresión que tratan de modificar —desde un punto de vista metafísico— la concepción de la creación literaria¹⁵⁴.

Además, cabría agregar, que esta honda fragmentación de procedimientos de expresión, se hilvana con el modelo novelístico o narrativo, donde podemos distinguir una dislocación de sí misma, que denota una escritura morosa o fragmentaria: “...su intento

¹⁵³ Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 487.

¹⁵⁴ Nélida Salvador, “Delimitación y circunstancias”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 359. (Cita de segundo orden, nota al pie número 32 Cf. Roberto Echavarren, «La estética de Macedonio Fernández», en *Revista Hispanoamericana*, Pittsburgh, nº 106-107, enero-junio, 1979, pp. 93-100).

más logrado estuvo en el campo de la narrativa porque su proyecto innovador coincidió plenamente con un movimiento de ruptura que se da en la época postmoderna y que correlaciona su fragmentarismo, su anulación de toda conexión lógica, con los elementos renovadores que se dan en esta etapa”¹⁵⁵.

En conclusión, podemos ultimar sobre la estética macedoniana tres características, primero que no cedió ante ningún panorama o contrato social y, en cambio, supo construirse así misma entre el tejido intelectual en el que estuvo inmersa; segundo que ésta maduró a partir de las nociones que acompañarían a Macedonio durante su vida y, tercero, que dichas nociones tienden a señalar una serie de elementos que podemos encontrar en lo que Macedonio denominó como ‘Belarte’ lo cual a continuación pasaremos a analizar.

c) Concepto de ‘*Belarte*’ en Macedonio Fernández.

Las teorías literarias que Macedonio desarrolló durante su actividad intelectual fueron insertadas en el concepto que llamó ‘*Belarte*’, culminación de sus planteamientos filosófico-estéticos. Sin tratar de profundizar en el tema y realizando un repaso de sus características, a continuación se tratarán algunos aspectos relevantes, a modo de orientarlos dentro del contexto de este trabajo.

Aunque en síntesis el término ‘*Belarte*’ no tiene una definición específica, éste es considerado para Macedonio Fernández como el verdadero arte o como el ‘buen arte’:

¹⁵⁵ *loc. cit.*, p. 359.

“*Belarte*, además de ser una condensación de Bellasartes, una especie de metáfora fallida, no deja de realizar en su literalidad otra metáfora: (V)elarte”¹⁵⁶.

Por sus características, ‘*Belarte*’, según Flora H. Schiminovich¹⁵⁷, lo ha sintetizado de la siguiente forma:

‘*Belarte*’ rechaza o niega: ‘agrado sensorial’, ‘realismo’ y ‘tema o asuntos’¹⁵⁸

Macedonio objeta el ‘agrado sensorial’ porque considera que interfiere con la percepción estética formal. En gran medida podría aludir a sus posicionamientos metafísicos donde debe perderse: “«la familiaridad, la aquiescencia innata y llana con el ser»”¹⁵⁹.

Por otra parte, la ‘negación del realismo’ alude dos situaciones, la primera se establece a partir del rechazo de la escuela literaria del siglo XIX, y la segunda con la negación de mimesis dentro de la obra artística, la cual, para Macedonio, tiene que ser no verídica y apartada de la realidad, pues debido a que ésta es tratada por la historia, excluye al arte.

La negación del ‘tema’ o ‘asunto’ se hilvana con el rechazo al realismo, pues para Macedonio sólo serían pretextos para poner en práctica la técnica:

‘*Belarte*’ afirma o establece: ‘arte consciente’, ‘duda del arte’ y ‘técnicas’¹⁶⁰

De manera contraria, y siguiendo las palabras de Schiminovich, Macedonio acepta en su ‘*Belarte*’: El ‘arte consciente’, en tanto a una necesidad auto-crítica de la obra, que

¹⁵⁶ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 509.

¹⁵⁷ Cfr. Flora H. Schiminovich, *op. cit.*, pp. 76-94.

¹⁵⁸ Cfr., *Ibid.*, pp. 77-87.

¹⁵⁹ Waltraut Flammersfeld, *op. cit.*, p. 403.


¹⁶⁰ Cfr., Flora Schiminovich, *op. cit.*, pp. 87-94.

esté insertada en ella. También afirma la ‘duda de arte’ por el auto-cuestionamiento de la obra literaria, que se critica a sí misma y que en gran medida tiene una finalidad metafísica. Y en última instancia, ‘*Belarte*’ afirma la ‘técnica’, por suscitar en el lector una ‘conmoción concienzual’ con base en tres conceptos:

- a) poemática a través de la metáfora,
- b) humorística en relación al chiste conceptual
- c) novelística en tanto a los personajes.

Finalmente, debe mencionarse que el orden en que se han expuestos los elementos señalados en relación con el concepto de ‘*Belarte*’, no reflejan un acercamiento único con la teoría desarrollada por Macedonio; sobre ello cabe mencionar el ejemplo de Nélida Salvador, quien apreciaría en Macedonio una labor creadora que comprendía la metafísica, la narrativa humorística, la poesía, y lo que resulta de mayor importancia para la línea de este trabajo: “cierta novelística fragmentaria”¹⁶¹; en otros términos, debido a la amplitud y a la profundidad de la obra de Macedonio, su concepción de ‘*Belarte*’ no podría definirse bajo un solo espectro de conceptos, sino por un vasto umbral de relaciones que, aún en la actualidad, han dado pie a la realización de diversas interpretaciones.

¹⁶¹ Nélida Salvador, *Delimitación y circunstancias*, p. 357.



Capítulo 3.
La escritura fragmentaria
en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*.

Si la novela *Museo de la Novela de la Eterna* se propone a sí misma abierta a diversas valoraciones, en la última parte de este trabajo se realizará el estudio de la escritura fragmentaria en obra tan significativa dentro del panorama literario latinoamericano, para que de esta forma, puedan examinarse las consecuencias que esta clase de escritura generó dentro de lo que se considera la obra más ambiciosa escrita por nuestro autor.

Así, para iniciar puede afirmarse que el concebir la escritura de Macedonio como fragmentaria, es un asunto que ya ha sido mencionado un sinnúmero de veces al iniciar algún artículo o al referir las características generales de su estilo. Sobre ello, todo pareciera indicar que se trata de un rasgo evidente para todo lector que se acerque a su obra. Sin embargo, aunque esto es algo ‘incuestionable’, lo cierto es que se cuenta con pocos estudios que se enfoquen a profundidad sobre este aspecto, quizá esencial para entender desde otro punto de vista a tan admirable e importante escritor.

Por otro lado, aunque para Macedonio la escritura fragmentaria nunca apareció mencionada como un elemento central a lo largo de su novela *Museo de la Novela de la Eterna*, del amplio, ruinoso, inacabado e intermitente sentido que refiere esta escritura, con relación a *Museo...*, podemos indicar que es fundamental: primero, porque en ella recae un nuevo modelo de novela latinoamericana y segundo, porque ya que la novela posee una escritura fragmentada, es esencial aproximarse a ella mediante ese modelo.

Ante ello, este apartado tiene como objetivo central tratar de explicar qué es la escritura fragmentaria en *Museo de la Novela de la Eterna* y cómo está organizada. Tales elementos serán realizados mediante un análisis de los rasgos más notables y representativos de esta escritura, la cual, es desarrollada mediante tres categorías que

expongan su articulación dentro de la novela. A su vez, estas categorías servirán para que posteriormente, se intente efectuar una valoración de algunos elementos de *Museo...* y de sus artilugios, los que, en su conjunto, nos ayudarán a establecer ciertas características sean escriturarias, lúdicas o propositivas de un particular estilo personal.

1. Tres categorías de la escritura fragmentaria

en la novela *Museo de la Novela de la Eterna*.

a) Primera categoría: su estructura.

Ya en un primer acercamiento a la obra, encontramos, como rasgo general, que la escritura fragmentaria en *Museo...*, pone de manifiesto una estructura invertebrada; es decir, podemos entender a la novela como un *corpus* (complejo si se quiere), pero al momento de aproximarnos a ella, al momento de leerla, es como si no poseyera un esqueleto interno articulado, es como si los escritos que la conforman estuvieran sueltos, entrecortados, interrumpidos y sin seguimiento. Justo esa estructura invertebrada o esa articulación la ha de referir, en un primer acercamiento, como una obra de carácter fragmentado, pues la distribución de la novela, provoca que se halle dispersa y que los textos que contiene, en algunos casos, parecieran independientes o inconexos entre sí.

Sobre esto, ya en su prólogo “Todo se ha escrito”, Macedonio Fernández transmite: “He hecho lo que pude para que en zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisión, no se adviertan costuras”¹⁶² pues

¹⁶² Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 9.

al escribir “no se adviertan costuras”, Macedonio refiere que la estructura de la novela no está presente de manera visible, es decir que cada uno de sus escritos, en el mejor sentido del término, no son sino *remiendos*.

En ese sentido: “Lo que hizo Macedonio fue cortar, paciente e incansablemente, ese *hilo*, hacer comprender que la «obra» está en el lenguaje a la manera de un giro, de un peligro o juego del lenguaje mismo...”¹⁶³, sobre ello debe entenderse que la incapacidad de que la obra se presente a sí misma de un modo inconexo, es lo que, entre otras circunstancias, también la hace ser una *novela fragmentada*.

De este modo, al manifestar que la estructura de *Museo de la Novela de la Eterna* es invertebrada, se quiere señalar que es una novela parcelada, entrecortada en su propio origen; porque sus elementos se hayan depositados en ella desordenadamente y porque en cierto modo, los textos que la componen, se entienden —permítaseme la comparación— como un rompecabezas que expresa el estado crítico de la obra, la cual, entre más se analiza con profundidad, más se desvincula de ella misma: “Ya no asombra que Macedonio deshaga una novela y que la termine cuando la ha deshecho del todo. Hasta ahora, escribiendo una narración todos habían ido hacia su centro; el porteño escribe un relato retirándose de él y lo da por concluido cuando ya está afuera”¹⁶⁴.

¹⁶³ Oscar del Barco, “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 464.

¹⁶⁴ Juan Carlos Foix, “Meditación de la novedad”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 501.

En efecto, Macedonio presenta una obra por partes donde su centro no es fijo sino que rota en forma continua a través de cada uno de los escritos que contiene; por eso *Museo...* es: “...dispersión sin centro, fuga de trozos, estallido de algo que nunca fue ni presencia total ni *algo*; [...] no una cadena de significantes sino el estallido de los significantes”¹⁶⁵.

Sobre ello y con relación a esta primera categoría, *Museo...* se entiende como el conjunto de textos desordenados, que al ser leídos, provocan un efecto de esparcimiento (el cual se atribuye a la separación de su contenido), pues los textos, por sus propias características entrecortan la fluidez de la narración y la separan.

En otros términos, en el procedimiento constructivo de la obra, el alto grado de inconexión que tiene: “...resulta ser algo más que un laberinto y algo menos que una teoría organizada. Su relevancia es su desorden. El caos paradójico es deliberado y esencial, temático. El caos es la distancia más larga —eterna—¹⁶⁶ entre dos puntos, de suerte que el principio y el fin, de tan remotos, dejan de existir”¹⁶⁷.

En cierta medida puede considerarse que el caos imperante en la estética de *Museo...*, tiene como una de sus características excluir sus textos y superponerlos. A ello, sumamos la siguiente cita de Germán Leopoldo García donde él declara: “La escritura de

¹⁶⁵ Oscar del Barco, *op. cit.*, p. 470.

¹⁶⁶ Guiones del autor.

¹⁶⁷ Héctor Brioso Santos, *Macedonio Fernández a destiempo, a “contratiempo”*, *Cuadernos Americanos*, Número 58 (Julio-Agosto de 1996), p. 187.

Macedonio, fragmentaria y dispersa, muestra demasiado: pueden festejarse sus ocurrencias, pero resulta difícil comprender este objeto astillado”¹⁶⁸.

Por eso, en síntesis esta categoría nos lleva a retomar que: “La escritura de Macedonio es una encrucijada en la que convergen los sueños y deseos de un sujeto con las ilusiones y carencias de una época, anudándose en un lenguaje sorprendente que se fragmenta y se organiza según *tensiones* difíciles de comprender. Ninguna señal indica la entrada o la salida de esos textos: se entra y se sale por ningún lugar”¹⁶⁹.

Pues en el caso de *Museo...* sus elementos y sus textos se formulan de tal manera que: “...ha de unirse el hilo de un tema con el tema de otro hilo”¹⁷⁰; es decir que la obra de Macedonio derivó en la fragmentación, en ensamblar por medio del lenguaje y hasta donde se pudiese, una novela para que a partir de su parcialidad intrínseca o de sus intersticios, Macedonio hilvanara su particular literatura.

b) Segunda categoría: la disposición de la novela.

En el caso de *Museo de la Novela de la Eterna* en relación con la escritura fragmentaria, es viable distinguir otro grado de fragmentación que propiamente no refiere o no recae en las características que tiene la estructura de la novela, sino que se establece a través de la propia disposición entre sus elementos.

¹⁶⁸ Germán Leopoldo García, “La escritura en objeto”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 503.

¹⁶⁹ *ibid.*, p. 513.

¹⁷⁰ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p 502.

Esta disposición tendría como principal consecuencia que llegue a producirse otra clase de fragmentación, que difiere de la primera por estar determinada, no por los elementos que la conforman, sino por los vacíos existentes entre los elementos conformantes, pues el quebrantamiento de la obra, adquiere una nueva forma, no porque sus elementos estén separados, sino porque las distancias que guardan los elementos separados, al estar desunidos, validan su fragmentación a través de su ruptura. Se trata de una escritura que se fragmenta mediante la separación o mediante las distancias que suscitan sus elementos entre sí.

En otras palabras, la fragmentación que conlleva esta segunda categoría, está centrada principalmente *en la ausencia*, es decir, *en los espacios que han quedado como resultado de aquella estructura inconexa, de aquellos textos entrecortados e invertebrados*.

Conforme a lo antes expuesto, se ha de sugerir qué Macedonio no utiliza su obra para romper el silencio, sino para construirlo mediante la ausencia: “Con un Final de Muerte Académica: Presentación en el arte, y en la vida. De un uso sabio de la Ausencia, equivalencia voluntaria dulcificada muerte”¹⁷¹.

En otros términos, las partes que conforman el sentido fragmentario de esta segunda categoría, están basadas en las intermitencias que operan a través del silencio, del vacío y de los espacios en blanco, pues esta clase de fragmentación supone: “...la instalación de un vacío efectivo”¹⁷².

¹⁷¹ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷² Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p. 180.

Quizá en ese sentido puedan tener lugar las asociaciones de Macedonio con relación al poeta francés Mallarmé, donde este, igual que Macedonio, construye una obra donde su importancia trasciende la propia exposición de sus elementos y por el contrario se proyecta en el vacío, es decir, en los espacios que guardan tales elementos y los cuales, obligan al propio autor, a ser sólo un espectador de su proceso creativo: "...«Es el movimiento mismo del suicidio el que hay que reproducir en el poema», dice Sartre, refiriéndose a Mallarmé [...] También Macedonio [...] se planteó «el libro vacío y perfecto»; también él exigió la supresión del autor: «yo mismo no soy sino una sombra, una *silueta en páginas*»¹⁷³:

La desaparición de quien presuntamente debería ser el constituyente del texto hace de éste un *espacio* que no se refiere a nada exterior a sí: ésta es la razón por la cual el «autor» sólo es el *primer lector* de algo que se escribe solo, en la página blanca; nadie controla el ir de la mano cuando se abre la huella de tinta emparentada esencialmente con la muerte [...] y recrea el mundo. Ningún golpe de dados podrá abolir el azar, se trata de una catástrofe absoluta, lo que denominamos imposibilidad del Libro, cuyo borde linda con la Noche; los «golpes de dados» son el momento de la iniciativa de las palabras, pero están condenados a la paradoja de ser Todo y a la vez *naufragio*¹⁷⁴.

Por otro lado, es necesario señalar que esta relación no se manifiesta porque esas intermitencias o ese estado *in absentia* separe sus elementos presentes. En ese sentido debe de tenerse en cuenta que la relación articulada mediante la ausencia en *Museo...*, supone un sentido fragmentario, no porque trate de separar sus elementos, sino porque intenta

¹⁷³ Oscar del Barco, *op. cit.*, pp. 466-467.

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 466.

acoplarlos mediante una tenue sucesión de delicadas coordenadas que se hallan en constante tensión.

Un ejemplo de lo antes expuesto se relaciona con el texto *La escritura en objeto* donde Germán Leopoldo García, menciona: “Cuando arrojamus al suelo un cristal —nos dice Freud— no se rompe caprichosamente; se rompe con arreglo a sus líneas de fractura, en pedazos cuya delimitación, aunque invisible, está predeterminada por la estructura del cristal”¹⁷⁵. A su vez esto compagina con una definición del término *fragmento* expuesto como una: “Parte ó porción pequeña de algunas cosas quebradas ó partidas”¹⁷⁶.

Pues en el caso de *Museo...*, a pesar de que sus elementos se encuentran separados, estos siguen teniendo una relación debido a que se entienden como esas ‘líneas de fractura’, las cuales, imparten cierta tensión sobre la obra por tratar de unirla o de acoplarla según el quebrantamiento de la obra: “La *tensión* (qué se quiere decir, aquello que se opone) trabaja en Macedonio según las líneas de la fragmentación de su identificación con la ausencia...”¹⁷⁷.

Con esto se intenta establecer que la fragmentación que presenta el vacío de los elementos de *Museo...* es susceptible de entenderse a través de dos formas: en el vacío que guardan los diversos elementos constituyentes entre sí. Y también, en una manera particular: a través del vínculo que el vacío suscita en uno y otro elemento de la obra.

Es decir que en esta segunda categoría, la escritura fragmentaria de *Museo...* yace, en la ruptura provocada por el conjunto de la obra, y así mismo, por la ruptura que existe

¹⁷⁵ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 509.

¹⁷⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, Vol. 24, p. 851.

¹⁷⁷ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 511.

entre uno y otro de los elementos que posee. Tal situación, fragmenta la obra porque las distancias dadas entre los elementos se convierten en canales que fluyen en distintas direcciones y porque cada vacío genera un 'eco' que expande y configura las fracturas de la obra a manera de trama o de red.

En sí se está exponiendo que son precisamente los intersticios de esa escritura parcelada o entrecortada lo que en esta segunda categoría expresan su fragmentación. Pues como ya se mencionó, esos vacíos guardan tenues y débiles relaciones que existen entre los textos que aparecen en el interior de la novela.

De esta manera es posible concebir *Museo de la Novela de la Eterna*, como una elaborada y compleja escritura que se fragmenta, porque sus elementos han sido colocados en el silencio, y porque esto colinda con el programa filosófico de Macedonio, donde a través de esta fragmentación, es que nuestro autor genera su pensamiento metafísico a través del vacío que guardan los elementos de la novela: "Presencia *en la* ausencia, la metafísica de Macedonio no es otra cosa que el lenguaje: porque una palabra falta, todas las palabras pueden combinarse, hacer juego, sobre el fondo inefable de esta primera ausencia"¹⁷⁸.

c) Tercera categoría: la indisposición de la novela.

Existe una tercera categoría que refiere el sentido de la escritura fragmentaria en *Museo de la Novela de la Eterna*, a través de la indisposición que guarda la propia obra para desenvolverse. Este continuo aplazamiento o interés de Macedonio por postergar la

¹⁷⁸ *ibid.*, p. 504.

realización de la obra, pasa a ocupar la mayor parte de *Museo...* y se refleja en la mayoría de los elementos que la componen; pues ya sea por la constante aparición de los prólogos de la novela que se superponen, o por el uso hiperbólico de una aliteración parentética, *Museo de la Novela de la Eterna* se convierte en una figura que aparece sin otro objeto que suspenderse de manera ininterrumpida.

En ese sentido la novela escrita por Macedonio Fernández cumple con la definición que Wilfrido H. Corral, ensaya del fragmento:

Si se ensayara una definición del fragmento [...] ésta tendría que reconocer que aborrece cualquier escritura que sea estilística o temáticamente estática, completa, redonda. Dicho con otras palabras: la meta del fragmento no es tanto dirigirse hacia una conclusión como mantener una tensión suelta, a pesar de que titular sea consagrar. Esta postura oximorónica es su presencia; es esencial para el texto, se construye en él y se siente en la lectura, tal vez porque el fragmento es frecuentemente una escritura tautológica en prosa refinada, lo cual no se puede argüir para cualquier texto corto [...] los fragmentos tendrán que superar el espinoso asunto de la oposición prosa-poesía¹⁷⁹.

Sobre ello y con relación a esta tercera categoría, *Museo...* se entiende como el conjunto de elementos desordenados y ausentes, que al ser leídos, provocan un efecto de parálisis que es atribuible a su contenido, pues los textos, por su propia consistencia retienen la fluidez de la narración: “Diríamos que se trata de una Novela en suspenso, porque nunca comienza y, por lo tanto, no termina; o de una Novela-de-caleidoscopio,

¹⁷⁹ Wilfrido H. Corral, “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 2 (1996), p. 467.

porque se van construyendo las figuras por rotación. Se trata de una novela que remite, digamos, al texto, a la escritura sin relato, [...] pone ante nuestros ojos lo único que existe: la escritura”¹⁸⁰.

De esta manera Macedonio entrega una obra que se propone como una oposición al mismo género novelístico: “Toda esta estructura es *sancionada* a su vez por el estatuto de los géneros”¹⁸¹, pues *Museo...* es: “...un experimento narrativo que pretendía quebrantar los modelos tradicionales del género”¹⁸², “...los escritos de este porteño representan una meditación de la novela, pero no de la novela como tal (un género literario, etc.) sino del alma anovelada y mítica de los otros, de la novedad que guarda cada persona en su mundo interior”¹⁸³.

Se trata de *escrituras de escrituras*, de una obra donde su desarrollo es ajeno a la construcción del relato y se constituye fuera de él, *Museo...* es una obra que se escribe fuera de la novela misma.

En ese sentido es viable hablar también de una literatura que se da en el exterior de sí misma, en las fronteras del propio texto. Pues en gran medida, *Museo...* tiene como característica el imprimirse a instancias del texto; la disposición de sus elementos fragmentados sugiere que esta se halla en ausencia. Es una literatura que, precisamente, halla su fragmentación en un acto de ruptura; es un sistema estético que aparece roto o

¹⁸⁰ Oscar del Barco, *op. cit.*, p. 471.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 465.

¹⁸² Néliida Salvador, “*Lectura crítica y recepción de la obra*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, París, Unesco / Allca XX, 1996, p. 363.

¹⁸³ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p. 501.

cerrado y por lo cual gana atención, no por las líneas que se han quedado en el interior de la obra, sino por aquellas que se han quedado al margen, silenciadas.

Esta categoría también refiere la disposición de Macedonio Fernández por elaborar una novela sin mensaje:

Macedonio se propone una novela sin objetivo, es decir, sin «mensaje», la estructura que puede permitirse se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales y la figura que en consecuencia organizan o proponen es, más que la de un modelo de «novela» o de «texto» que puede llegar a inaugurar una nueva normatividad, la de una idea, una hipótesis, acerca de lo que podría ser una novela que no estuviera dando vueltas en torno de las paralizantes exigencias de la Verosimilitud¹⁸⁴.

En otros términos, *Museo...* se formula en la obstrucción de su avance y mediante la retención que se acumula y viene a dar forma a la novela. En ella: "...todo va repitiéndose a través de espejos que proyectan la misma figura, el único trazo de la escritura, en una rotación in-finita"¹⁸⁵. Por ello es viable denominársele 'fragmentaria' porque la indisposición de sus elementos la configuran como una obra incompleta, como un inmenso fragmento o una novela rota: "La dejo libro abierto: será el primer «libro abierto» en la

¹⁸⁴ Noé Jitrik, "La novela futura de Macedonio Fernández", en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 494.

¹⁸⁵ Oscar del Barco, *op. cit.*, p. 468.

historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector”¹⁸⁶.

A través de la indisposición de sus elementos, *Museo...* suma los distintos textos que se exponen como un mosaico irregular y sin orden. En ellos lo que vale no es el que pueda existir una novela, sino la propia reticencia de crear dicha novela: “Se trata de novelas paralizadas, construidas sobre la imposibilidad de escribir una novela”¹⁸⁷. Macedonio juega con esta noción, por eso *Museo...* no es más que un proyecto, no la construcción de algo sino su planeación, una arquitectura libre de formas pero que ha sido depositada en un vasto proyecto teórico.

En ese sentido parece que el objeto de la novela aspira con simpleza a expresar sólo un diseño de sí, un esbozo: “...no hay otra cosa que la figura posible de un «texto», una hipótesis que si se radicaliza se torna pura destrucción y que si se hace conciliatoria puede limitarse a «renovar» una «Literatura» condenada pero todavía potente e inteligible”¹⁸⁸.

Y esto nos remonta, nuevamente, a concebir *Museo de la Novela de la Eterna* como una escritura que se deconstruye a cada parte y que necesita hacerlo para validarse; pues con ello, Macedonio:

...al demorar, al empantanar su escritura, se halla a un paso de omitir todo esfuerzo, de negarnos la continuación del discurso. Hay ironía en esa amenaza, hay también modernidad —Rimbaud y Nouveau concluyeron en silencio sus tentativas poéticas; Picasso dejó partes de sus lienzos sin pintar—, pero hay,

¹⁸⁶ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 253.

¹⁸⁷ Nérida Salvador, “Teoría de la novela”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 540.

¹⁸⁸ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 488.

asimismo, la confirmación de una ley estética fundamental. Tras explorar todas las posibilidades expresivas de un mensaje oscuro, enigmático, se deduce que éstas aumentan paradójicamente conforme se oscurece ese mensaje. [...] Y por este principio se llega inevitablemente a la página en blanco. La metafísica de la pereza se nos convierte, casi sin querer, en una defensa del papel virgen. Todo y nada puede estar escrito o por escribir en una hoja en blanco [...] Es, todo en uno, paradoja y silencio. Es, al tiempo, [...] una lección de narratología moderna: “Esta página es para que en ella se ande el lector en su muy digna indecisión y gravedad”, reza la inscripción diminuta sobre una hoja sin escribir intercalada entre prólogo y prólogo (p. 265). Una y otra vez, se nos recuerda la posibilidad de ese silencio de página en blanco. Una y otra vez la amenaza se detiene a un paso de ser cumplida. En ese instante surgen las muchas frases gratuitas (“lo espero, para discutir, en cualquier esquina que dé vuelta” pp. 411-412), las disertaciones sobre ausencias o sobre agujeros de mantel, en definitiva, aproximaciones a ese “no escribir”. La tentación del papel blanco, de la escritura cero, se torna curiosa paráfrasis de la nada¹⁸⁹

Además de lo antes expuesto, debe agregarse que la constante indisposición de los elementos de *Museo...* expresan una negación. Esta negación en primer lugar tiene como antecedente las concepciones metafísicas de Macedonio y su concepción de ‘Belarte Conciencial’:

El postulado de autenticidad es el primero que cae cuando en M[acedonio] F[ernández] se aclara poco a poco el concepto de la literatura como «Belarte Conciencial». Pero este cambio de rumbo que se traduce sobre todo en un violento rechazo de todo tipo de «realismo», es sólo un aspecto de un rechazo

¹⁸⁹ Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, pp. 185-186.

más global de toda tradición literaria, estimulado por el ímpetu «anti-literario» de las vanguardias¹⁹⁰.

Y en segundo lugar, de una negación de su pasado artístico literario que se cristaliza en la utilización de fragmentos: “*Museo de la Novela de la Eterna* oscila entre el ensayo, el chiste y el poema en prosa pero la pulcritud que pide para sí misma reside en la prolija realización de su programa antialucinatorio. El ritmo desacomodante [fragmentario] de su lectura es, así, un recurso para mantener al lector alerta... [alejado] del pasado artístico literario”¹⁹¹.

En conclusión esta tercera categoría presenta la realización de *Museo...* como la asociación de la teoría literaria en el cual: “...no hay logro en la conclusión —no, al placer finalista— sino en la posibilidad de permanecer en el regodeo de la escritura misma”¹⁹².

Este rompimiento del género de novela, también valida que *Museo...*, sea presentada como la “primera novela buena” o como la novela antirrealista, pues al momento de negar, Macedonio afirma lo que para él debe entenderse como novela. Por eso se debe: “...hacer del museo de la novela el escenario de un velorio”¹⁹³ Pues tal velorio es quizá el derrumbe de un modelo de novela anterior y la presentación de uno nuevo: el de la novela fragmentaria.

¹⁹⁰ Waltraut Flammersfeld, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 410.

¹⁹¹ Alicia Borinsky, “El aprendizaje de la lectura”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 442.

¹⁹² Ana María Camblong, “Estudio preliminar”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. LIV.

¹⁹³ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 505.

2. La brevedad en *Museo de la Novela de la Eterna*.

Del conjunto de los textos que componen a *Museo...*, y los cuales se hayan organizados: mediante cincuenta y seis prólogos, dieciocho capítulos, un epílogo y algunos textos más que en total, suman el compendio del libro, podemos manifestar que una de sus principales características es que existe una disposición de estos por constituirse a través de la brevedad.

Con esto se quiere denotar que a pesar de que la suma de la novela posea más de doscientas cuartillas, la mayoría de los textos, exceptuando algunos de los capítulos, en promedio no exceden más de dos cuartillas. Incluso ciertos textos sólo alcanzan a formar un párrafo:

PERSPECTIVA DEL PRESENTE INTENTO

Pretendo hacer la primera «novela», no del día en que aparezca por la mañana, que en esto todas tuvieron su minuto de primeras; me he retardado demasiado en Literatura; me urge madrugar, pues para algo se apura el demorado; para llegar adonde no sea tarde y yo he visto que no es tarde en el género «novela»: lo empezará un moroso. Repetiré: pretendo hacer la primera novela genuina artística. Y también la última de la pseudonovelas: la mía hará última a la que la preceda pues no se insistirá más en ellas¹⁹⁴.

O en el caso más radical, sólo dos líneas:

¹⁹⁴ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 16.

ESTOS ¿FUERON PRÓLOGOS? Y ESTA ¿SERÁ NOVELA?

Esta página es para que en ella se ande el lector de antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad¹⁹⁵.

Por otra parte, la brevedad que presenta la división de los escritos de *Museo...*, en gran medida debe ser estudiada como un motivo del autor que coincide plenamente con su proyecto intelectual de renovación literaria, el cual, aunque no comparte el mismo estatuto que otros géneros como lo es el cuento breve, si lo hace ser compatible en tanto que:

...los géneros breves y las musas menores estarán asociados al cambio y la innovación. Esos géneros representarán para el escritor un espacio de experimentación, un laboratorio donde ensayan procedimientos que se utilizarán más adelante o donde ponen a prueba concentrada los métodos utilizados previamente [...] Esta práctica del género breve como espacio para la experimentación puede seguirse en el interior de obras de diverso género, pero en la narrativa cobra una singular importancia¹⁹⁶.

Sobre esto bien podemos declarar que en el caso de *Museo de la Novela de la Eterna* parece que Macedonio construyó una obra que en gran medida refiere un alto grado de innovación: “Macedonio, para el asombro del mundo literario, había comenzado su radical experimentación con la novela, cuestionando el sistema autor/lector/libro,

¹⁹⁵ *ibid.* p. 126.

¹⁹⁶ Adolfo Castañón, “De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea”, *América*, n° 18 Tomo 1 (1997), pp. 20-21.

subvirtiendo las convenciones y expectativas que hacen posible la literatura tradicional, mucho antes de lo que se había imaginado”¹⁹⁷.

Sin embargo, en el caso del presente estudio se considera que esta brevedad o esta tendencia hacia la experimentación que expresan los textos dentro de *Museo...*, recae en un sentido más hondo, el cual, definitivamente, enmarca su carácter o su disposición a fragmentarse. Pues Macedonio al optar por elaborar una novela mediante textos breves en lugar de textos largos, en realidad lo que hace es acercar su escritura al silencio.

Lo que se quiere proponer con la idea anterior es que en un sentido básico, la literatura guarda una relación entre el sonido y el silencio. Y esta relación permite insinuar que por un lado, los textos que tienen como particularidad ser largos o extensos, aluden al sonido, y por otro, los textos cortos o breves aluden al silencio; pues los textos largos, al tener un mayor número de palabras, por sí mismos tienen una mayor aliteración fonética o una sucesión de sonidos. Y por el contrario, los textos cortos al tener pocas palabras, los acercan más al silencio porque no son capaces de generar tantos sonidos como los primeros, sino que guardan una mayor inclinación hacia el silencio.

De esta forma, más allá de cualquier referencia que pudiera ser de orden acústico o físico, se trata de manifestar que por un lado, los textos largos son la apoteosis del sonido y que por otro, los textos breves lo son del silencio. Unos se acercan más a la presencia y otros más a la ausencia.

¹⁹⁷ Jo Anne Engelbert, “El proyecto narrativo de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, París, Unesco / Allca XX, 1996, p. 385.

Así, el silencio se entiende como algo que posee peso porque siempre estamos regresando a él. El silencio entonces es algo que tiene gravedad y que sólo llega a ser interrumpido. Contrariamente, el sonido es levedad, es fugaz. En ese sentido resulta viable proponer que el silencio es mayor que el sonido y que, paradójicamente, la fugacidad del silencio lo hace breve.

Sobre ello resulta de vital importancia el manifestar que, por más que el silencio se pueda pensar como algo equiparable al sonido, en tanto que ambos se alzan como antinomias, dicotomías o dualidades; en realidad, el silencio se posiciona superior, porque a la postre, debe tenerse claro que —por más que se intente discrepar—, desde la primera letra de cualquier discurso o de cualquier palabra, sea este el caso de una novela de miles de páginas o de una minificción, siempre nos estamos dirigiendo al silencio. El sonido entonces, sólo es una suspensión temporal del silencio, es una parcial abolición de él, una interrupción.

Conforme a esto, podemos señalar que en algunos casos, el silencio aproxima géneros poco extensos como: el cuento, la minificción, los aforismos, el haiku, etc. Y en el caso opuesto, algunos casos hacen que el sonido enliste al género de novela, al ensayo, y algunos casos de poesía.

He tratado de ser cauto al momento de señalar la división de estos géneros y sólo he mencionado que se genera en ciertos casos, pues es sabido que existen novelas cortas o cuentos largos; en el caso de la literatura latinoamericana, podría resultar adecuado nombrar *El pozo* del escritor uruguayo Carlos Onetti como muestra de la novela corta. En el caso de cuento largo posiblemente pueda mencionarse *El gallo de oro* de Juan Rulfo.

Algunos ensayos breves de Alfonso Reyes, comparados con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, sólo exaltan la inestabilidad de este género. Con respecto a la poesía, existen numerosos casos de poesía breve y de poesía que no lo es.

Conforme a lo antes expuesto, es viable manifestar que la literatura es porosa en cuanto a los géneros y que también podría pensársele como fragmentaria. Pues a pesar de las estructuras, quizá no existen géneros exactos y algunas obras, son curiosas excepciones.

Por otro lado, debe señalarse en tanto a la relación del silencio y el sonido, que de toda la clase de textos que existen, el fragmento manifiesta una relación diferente. Pues en un primer momento, el fragmento, al no ser un género sino una ‘posibilidad genérica’, pareciera que se haya suspendido entre ambos. Esto es visible en *Museo de la Novela de la Eterna* y acentúa su carácter fragmentario, en el sentido de que pese a ser una obra de más de doscientas páginas, está conformada por textos cortos y breves.

Sin embargo, en un segundo momento, a pesar de que el fragmento oscila entre el silencio y el sonido, la gravedad o el peso del silencio hace que este se incline hacia él y la fugacidad del sonido lo conlleva —por la paradoja que encierra— a ser breve. Se trata de una sucesión de acción y reacción, donde por un lado, el silencio aparece como tesis y por otro, el sonido como antítesis; ambos términos provocan que el fragmento se convierta así en síntesis, pues el fragmento, como ya se vislumbró al hacer una revisión de la conferencia del maestro Antonio Cándido, sede la totalidad y se entrega a la parte, éste, no busca ser extenso, busca bastarse así mismo en un punto intermedio el cual lo doblega y lo hace posicionarse en la brevedad; esto hace pensar que el fragmento guarda un gran vínculo con el silencio, un silencio que si se reflexiona, tiene como consecuencia mayor: la posibilidad

de referir que las letras, tiendan a cristalizarse en palabras, no por las letras que son articuladas, sino por las letras en ausencia que rodean a las palabras cuando estas se articulan.

De allí que en el caso de *Museo de la Novela de la Eterna*, mediante la disposición de sus elementos, se haya podido generar la segunda categoría de la que se habló en el apartado anterior. Pues como se mencionó, esta disposición:

...tendría como principal consecuencia que llegue a producirse otra clase de fragmentación, [...] determinada, no por los elementos que la conforman, sino por los vacíos existentes entre los elementos conformantes, pues el quebrantamiento de la obra, adquiere una nueva forma, no porque sus elementos estén separados, sino porque las distancias que guardan los elementos separados, al estar desunidos, validan su fragmentación a través de su ruptura. Se trata de una escritura que se fragmenta mediante la separación o mediante las distancias que suscitan sus elementos entre sí¹⁹⁸.

Con esto, además, se llega a la posibilidad de considerar que en *Museo de la Novela de la Eterna*, la suma de sus partes y los textos que la conforman, forman una suerte de párrafos que hilvanan una enorme página. Esta página entonces sólo sería un gran e imponente fragmento. Por eso *Museo...* es una obra fragmentada.

3. Elementos de *Museo de la Novela de la Eterna*.

En el siguiente apartado se ha propuesto examinar ciertas características de los prólogos de la novela y de su parentética a fin de constatar si existe o no algún rasgo o

¹⁹⁸ Página número 87 del presente estudio.

alguna relación con las tres categorías expuestas anteriormente. Así mismo, mediante la exposición de esos elementos se podrá elucidar cómo y de qué forma interfieren en el desarrollo de la escritura fragmentaria de *Museo...*

No obstante, antes de iniciar ese examen, resulta necesario exponer, que debido al alcance de este trabajo, se han dejado de lado otros elementos, primero, porque no se ha podido abarcarlos todos (sobre ello sólo serán mencionados aquellos elementos en los que se creyó encontrar suficientes argumentos para encausarlos o para asociarlos con la escritura fragmentaria de la novela), y segundo, porque su enunciación no es definitiva; es decir que en ningún momento se ha tenido el deseo de dar por concluido el estudio de la obra y de su relación con el fragmento, sino que, contrariamente, al ser posible que exista un número más amplio de elementos en *Museo...*, la posteridad alcanza para que en la medida de lo viable se pueda abordar por otros medios tan vasta y singular obra latinoamericana.

Finalmente, se deja abierta la posibilidad de que existan argumentos que puedan rebatir o negar la validez de los que a continuación serán presentados. Pues en gran medida las interpretaciones de este estudio, al momento de ser examinadas, pueden resultar débiles o con márgenes de error.

a) Acerca de los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Considero es importante realizar un análisis de los prólogos que conforman *Museo de la Novela de la Eterna*, primero, porque constituyen más de la mitad del contenido de la obra, y segundo, porque existen grandes motivos que los hacen vitales para exponer cómo

se desarrolla la escritura fragmentaria tras haber sido señalada mediante las categorías ya descritas. Se trata por un lado, de la continua reticencia que reside en ellos lo que en cierto modo, desarticula el carácter lineal de la novela. En otras palabras, el sentido de los prólogos, como se elucidará a continuación, encierra otras características; en gran medida porque *Museo...* es una novela que denota en su estructura un amplio grado de desorden, el cual, tiende a mostrar una obra disgregada, inacabada y que además se halla en consonancia con el modo en que Macedonio concibió el arte, pues: “Su desorden ordenado —coherente— alcanza a todas las manifestaciones de su arte”¹⁹⁹.

Así, en una primera instancia, cabe señalar que el hallar una gran cantidad de textos de este tipo, determinan que la obra se muestre hiperbólica porque Macedonio no escribió uno solo, sino varios. En efecto, el número de prólogos que hay en *Museo...* no son pocos, según la obra consultada para este trabajo²⁰⁰, se trata de cincuenta y seis los textos que tienen que ser leídos antes de poder llegar al primer capítulo de la novela. Por otro lado y con relación a lo que se ha expuesto en la tercera categoría, debe mencionarse que el estado de ‘parálisis’ que presenta la obra, en gran medida se manifiesta a través de los textos que anteceden a los capítulos: “Macedonio escribirá mucho sobre el sentido del escribir, pospondrá esta espera de una escritura reconocible mediante los «prólogos», que ya dicen lo que se explica que dirán después. Pro-logos: una novela a la búsqueda de su palabra, una novela que es esa búsqueda misma”²⁰¹.

¹⁹⁹ Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p. 180.

²⁰⁰ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 591.

²⁰¹ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 505.

Además de esto, tiene que denotarse que aunque sean muchos los prólogos que conforman la novela en cuestión, no debe olvidarse que propiamente ellos no forman parte de lo que usualmente se considera como una novela. Con esto se quiere remarcar que aunque dependa de la edición que pueda tener un libro o de su tipo de publicación, sea por ejemplo el caso de una edición crítica o de una edición conmemorativa, el número de prólogos que contenga una obra en ningún momento forma parte integral de ella. Tal motivo ubica a los prólogos de la novela como textos externos, es decir, como textos que no deberían ser considerados como parte esencial de la novela sino textos complementarios de ella.

En ese sentido *Museo...* logra entenderse como una obra fragmentaria porque a partir de los distintos prólogos, Macedonio hace una fractura de lo que convencionalmente implica la escritura de una novela y, porque como se mencionó en la primera categoría, la estructura invertebrada de la novela presenta textos inconexos, y en el caso de los prólogos, al tener un orden parcial, estos alcanzan a manifestarse como fragmentos.

Sin embargo, en esa constante acumulación de prólogos reside el juego —si se le puede llamar juego— de Macedonio, pues el que existan más prólogos que capítulos, denota un motivo por parte del autor. Este motivo, como ya ha sido mencionado en las categorías antes vistas, por un lado es percibido como una negación del acto de novela, como un constante aplazamiento de su inicio o como el medio con el cual Macedonio se ha valido para incluir gran parte de sus concepciones estéticas y metafísicas, en un proyecto que funde teoría y práctica de la novela; con esto se trata de remarcar que en ese sentido, los prólogos contenidos en *Museo de la Novela de la Eterna*, también refieren un sentido de

autofundamentación estético que compagina con la modernidad: “En la experiencia fundamental de la modernidad estética se agudiza el problema de la autofundamentación porque aquí el horizonte de la experiencia del tiempo se contrae a una subjetividad descentrada, liberada de las convenciones perceptivas de la vida cotidiana”²⁰².

Por otro lado, hablando de un sentido básico del término, un prólogo, se entiende como un: “Texto que precede el cuerpo de una obra”²⁰³ o también como la: “Parte de una cosa que precede a otra, a la que sirve de preparación”²⁰⁴; éste es usado como un primer acercamiento al texto o como un primer conocimiento del texto, es una presentación de él, una mirada objetiva o una delimitación diacrónica del mismo.

No obstante, los prólogos de *Museo...*, más que servir como introducción, en realidad lo que consiguen es interrumpir la ejecución de la novela y apartarnos de ella; provocan que esta se postergue y con ello fragmentan su escritura: “El *Museo de la Novela de la Eterna* parece no comenzar nunca, parece faltar a la cita con su público. Y, de un modo ilusorio, ese aplazamiento que quiere ser infinito del primer capítulo es un aplazamiento del fin de la novela”²⁰⁵.

Quizá en ese sentido también se pueda exponer que hay un alto grado de exclusión, pues el vasto número de prólogos que hay en *Museo de la Novela de la Eterna*, sólo sirven para alejarnos: “...es inútil el intento de entrar a la novela. Los prólogos no tienen ese

²⁰² Ana María Camblong, “Otra lectura del texto”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, pág. 458. (Cita de segundo orden: Habermas, 1989, p. 19).

²⁰³ *Diccionario Enciclopédico*, México, Larousse, 2004.

²⁰⁴ *loc. cit.*

²⁰⁵ Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, pp. 183-184.

objeto: tienen el de impedir que se acerque uno a ella. Lo que se consigue, y con grandes esfuerzos, es francamente extraño: *se entra cada vez más afuera de la novela*²⁰⁶, pues precisamente ese ‘entrar cada vez más hacia afuera de la novela’, es quizá el objetivo del autor: los prólogos son un motivo, una inversión donde en vez de construir la novela, se construye lo que ha de rodearla o lo que propiamente no ha de formar parte de ella. Conforme a lo antes declarado, ciertamente es válido cuestionar si los prólogos en vez de dirigirse a que la novela o los personajes transiten, son pensados para que el lector por medio de ellos descienda hasta la novela y quede dentro: “*Libros para que se conozca el lector, no el autor. Entrar cada vez más afuera. Un comienzo de novela para cada uno*”²⁰⁷.

Por lo tanto, las pulsaciones que provoca la interacción de estos textos en el lector, en ese lector que no es fragmentado pero que necesita fragmentarse, rompe su posición habitual y hace que penetre la obra:

En la novelística que queda formulada a través de los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* se habla de la creación del lector fantástico, el lector artista. Al convertirse en personaje el lector abandona su identidad personal, su yo. Al cumplir simultáneamente el papel de autor se hace responsable por la creación de una lógica. En estos papeles que asume el lector veía Macedonio Fernández una de las funciones más importantes de la obra de arte²⁰⁸.

Y con ello resulta viable sugerir, que así como los capítulos son el lugar designado para los personajes, los prólogos son el sitio designado para el lector:

²⁰⁶ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p. 502

²⁰⁷ *ibid.*, p. 500.

²⁰⁸ Alicia Borinsky, “Literatura y eternidad”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 542.

ESTOS ¿FUERON PRÓLOGOS? Y ESTA ¿SERÁ NOVELA?

Esta página es para que en ella se ande el lector de antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad²⁰⁹.

Conforme a lo antes expuesto, hemos de sugerir que así como a toda escritura corresponde una lectura, en el caso de *Museo...*, su escritura fragmentaria hace posible aludir a una lectura fragmentada. Tal designación corresponde a remarcar que dentro de *Museo...*, se habla de distintos tipos de lectores y también, a que Macedonio exigía para el lector un papel activo necesario para la propia ejecución de la obra, en tanto al trasfondo filosófico que Macedonio modeló en *Museo...*

Por otro lado, aunque Macedonio Fernández en los prólogos de *Museo...* habla de distintas clases de lectores, entre los que podemos encontrar al ‘lector saltado’, al ‘lector seguido’, al ‘lector de tapa’, al ‘lector de puerta’, al ‘lector mínimo’, al ‘lector no-conseguido’, al ‘lector alcanzado’, al ‘lector que no lee’, al ‘lector corto’ y a las ‘señoritas y caballeros que por no figurar en la novela’: “...serán los únicos lectores cuya prevista desaprobación [...] (por faltar ellos en ella) les será enteramente permitida”²¹⁰; hallamos mayormente, que los elementos operantes de la escritura fragmentaria a través de la lectura, respectivamente, son susceptibles de manifestarse por medio de esta escritura en tanto que sus características particulares compaginan a favor de ella.

²⁰⁹ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 126.

²¹⁰ *ibid.*, p. 82.

Pues por mostrar un ejemplo, el 'lector salteado', al mostrarse en oposición a la lectura seguida, por sí mismo presenta una disposición a fragmentarse mediante dicha característica. En él no hay más que una negación, una indisposición para con la totalidad de la obra y una disposición para fragmentarla. En esa constante decantación de entreleer, él no hace más que fracturarse, dejarse llevar por el azar. A este tipo de lector Macedonio lo llamaré sabio por ser el que mayormente se acople con el carácter trunco de la novela: "...no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente trunco, son los que más quedan en la emoción y en la memoria"²¹¹, y también a este lector Macedonio le dedicará la novela: "Te dedico mi novela, Lector Salteado"²¹².

Así, tras haber expuesto lo anterior, podemos expresar que la exposición de las distintas clases de lectores tiene como principal referencia que:

La autonomía del lector que participa activamente en la elaboración de la trama, en colaboración con el autor, asume proyecciones inusitadas y desde sus múltiples funciones —«lector seguido», «lector salteado», «lector de tapas», «lector mínimo», «lector de vidriera»— contribuye a intensificar las dilaciones y desvíos de la siempre inacabada narración. Quizá la intención de Macedonio Fernández fue encerrar en esa profusa red de matices expresivos, donde se fusionaban la realidad y la invención, la atmósfera lúcida de la eternidad²¹³.

²¹¹ *ibid.*, p. 119.

²¹² *loc. cit.*

²¹³ Nélida Salvador, *Teoría de la novela*, p. 539.

b) La parentética de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Debido a que dentro de *Museo...* convergen diversos recursos y uno de ellos refiere un desmesurado uso parentético, es necesario pronunciar algunas declaraciones en torno a él, porque por un lado, apela al carácter fractal de la escritura de la novela, y por otro, es vital para el desarrollo de la obra en tanto a un sentido inconexo.

Conforme a esto, debe referirse que por hablar de la parentética de *Museo de la Novela de la Eterna*, entendemos el uso que Macedonio Fernández dio al conjunto de frases incidentales que aparecen mediante el signo o el recurso ortográfico denominado como paréntesis y el cual tiene esta forma: “()”. A fin de dar mayor solidez a los posicionamientos que serán presentados en este apartado, a continuación se mostrarán las siguientes definiciones donde el paréntesis es entendido como:

“s.m. (gr. *paréntesis* acción de intercalar, paréntesis). Frase que se intercala en un periodo, con sentido independiente de este. 2. Cada uno de los signos gráficos () entre los cuales se encierran las palabras de un paréntesis. 3 *Fig.* Interrupción o suspensión...”²¹⁴.

“Oración ó frase incidental, sin enlace necesario con los demás miembros del periodo, cuyo sentido interrumpe y no altera. [...] Signo ortográfico (()) en que suele encerrarse esta oración ó frase. [...] Suspensión ó interrupción. [...] Los clásicos castellanos usaron esta voz en el sentido de *suspensión* ó *interrupción...*”²¹⁵.

²¹⁴ *Diccionario Enciclopédico*, México, Larousse, 2004, p. 768.

²¹⁵ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Vol. 42. p. 40.

Por otra parte, algo que resulta interesante para este trabajo, es que en uno de los sentidos que refiere la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*²¹⁶ acerca del paréntesis rectangular (“[]”), es que este: “Se usa para indicar en la copia de códices ó inscripciones lo que falta en el original y se suple conjeturalmente”²¹⁷; con ello es posible asociar el carácter de este signo ortográfico en relación con el fragmento, pues, el que las escrituras arcaicas sean entendidas como fragmentos, y al usar al paréntesis para exaltar su estado fragmentado, hacen de este signo, una pieza vital para que se aprecie el estado fractal de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Pues en ese sentido, es viable sugerir, que así como los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* conforman la fragmentación de la obra y aluden a ella en un sentido global, en el caso de los constantes paréntesis, estos también integran un sentido fragmentario; se trata de una suerte de desintegración provocada mediante el uso desmedido de distintos paréntesis lo que en otra instancia, introyecta el carácter fragmentario de la obra; por lo tanto, así como los prólogos proyectan la fragmentación de *Museo de la Novela de la Eterna*, los múltiples paréntesis condicionan la fragmentación de la obra de una manera interna.

En otras palabras quizá sea valido mencionar, que si los prólogos aluden parte del sentido fragmentario de la novela, los paréntesis en gran medida aluden un sentido fragmentario de los prólogos y de los capítulos; ellos articulan una fragmentación de la obra que, por las características internas que la conforman, remarca la indisposición de la novela

²¹⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, 70 Tomos.

²¹⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Vol. 42. p. 41.

en el sentido de que, propiamente los paréntesis tampoco forman parte de ella sino que son elementos que aparecen en su interior de una manera agregada o complementaria.

Con esto también se trata de sugerir que la segunda categoría presentada anteriormente, alcanza validez porque *Museo...* no se articula en los elementos que contiene, sino en los intersticios que deja su propia separación; tales espacios propiamente son susceptibles de albergar *discursos paralelos* que al final, sólo sirven, para acentuar el carácter crítico de la novela o su continua indisposición a desarrollarse. En ese sentido, los paréntesis por sí mismos manifiestan que la novela sólo se ha de realizar en un acto ajeno a ella, y a su vez esto formula una paradoja: *Museo...* es una novela que se escribe sin escribirse.

Por ello son posibles las similitudes de la novela a favor de la nada o vacío: “Hay páginas de Macedonio que *no dicen nada*, que se entregan vacías, que a lo sumo hablan para hacer presente lo que no tienen”²¹⁸, del silencio: “Decirlo todo le parecía una falta al buen gusto. ¿Qué se deja a los otros? Hay quienes escriben hasta los silencios. Por su parte deseaba no hacerlo ni con las palabras”²¹⁹ y de la ausencia: “La *tensión* (qué se quiere decir, aquello que se opone) trabaja en Macedonio según las líneas de la fragmentación de su identificación con la ausencia”²²⁰, “...esa ocultación que se muestra para ocultarse mejor o ese enigma que se resuelve para iniciarnos en otro enigma mayor del cual el primero era un simple atisbo. Dejamos atrás la presencia y avizoramos la ausencia. La ausencia nunca puede tenerse. Tenerla sería tener como presencia la ausencia, lo cual es un círculo vicioso.

²¹⁸ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p. 502.

²¹⁹ Juan Carlos Foix, *op. cit.*, p. 501.

²²⁰ Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 510.

Por eso la ausencia no es, no se inscribe en el espacio del ser como presencia: La ausencia es lo que está fuera de todo origen, orden y presencia, lo innombrable en el *logos*, pero que no puede confundirse con la nada”²²¹.

Además, el que Macedonio use paréntesis dentro de *Museo...*, forma parte de la escritura fragmentaria de la obra, porque el continuo recurso parentético hace presente la realización de *Museo...* como una negación que se intuye, a través del desarrollo cíclico de la escritura de la obra:

Capturada por la ausencia, la presencia de la escritura entra en los desfiladeros de la repetición que opone a la diferencia. Porque la repetición implica identidad, la escritura será el simulacro de lo idéntico. Lo idéntico —eterno— se disgrega en la diferencia: cada texto recomienza en ese ningún lugar, en ese único lugar posible de la palabra escrita. El texto que resiste a la muerte es esa misma muerte que se evoca en la repetición: la diferencia entre presencia/ausencia se anula en la palabra para resurgir en su mismo trazo²²².

Así mismo los paréntesis en gran medida se relacionan con los planteamientos metafísicos de Macedonio en tanto al vacío que suscitan en el interior de la obra: “Esa metafísica de intervalos, esa narración demorada o casi eterna, la sintaxis parentética, el autoprólogo o el lector-escritor son otras tantas maneras de insinuar una continuidad o un vacío que, de pronto, resulta posible, “pensable””²²³.

²²¹ Oscar del Barco, *op. cit.*, p. 464.

²²² Germán Leopoldo García, *op. cit.*, p. 513.

²²³ Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p. 188.

Por otro lado, el constante uso de paréntesis dentro de *Museo...*, facilitan que la primera categoría tenga validez en tanto que, la parentética por sí misma apela a un quiebre mínimo de ella; sí los prólogos acentúan el desorden de la novela, los paréntesis, en un nuevo sentido, revuelven ése desorden: “En cada intervalo el narrador inserta un paréntesis, no sólo para recordarnos los artificios del relato, sino para romper el orden de la trama”²²⁴. Se trata de un caos hiperbólico y heteróclito lo que también exalta el carácter fragmentario de la novela.

Así mismo es viable decir que mediante los paréntesis, se da seguimiento a la segunda categoría presentada anteriormente, pues estos, al no formar parte de la novela, hacen que esta se imprima de manera externa. Con esto se regresa a exponer que el espacio o el vacío de *Museo...*, adquiere gran valor en tanto a los procedimientos internos de la obra y también para con su escritura fragmentaria. Pues como se dijo, el uso de paréntesis es algo que aparece de manera hiperbólica, y probablemente, más de la mitad de la obra contenga por lo menos uno solo.

Conforme a lo antes expresado, a continuación se presentará un ejemplo donde es viable percibir la parentética de *Museo...*, no obstante, antes de iniciar su mención, debemos exponer que, aunque el uso de la parentética ya había sido utilizado por nuestro autor con anterioridad (pues en el cuento *Una novela que comienza* Macedonio: “...comenta su

²²⁴ Francine Masiello, “Lenguaje e ideología”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 532.

propia técnica de paréntesis, de saltos incongruentes y de fragmentarismo”²²⁵), fue a partir de *Museo de la Novela de la Eterna* que este rasgo se manifiesta con mayor rigor:

Este aspecto, ya esbozado en *No toda es vigilia* a través de notas a pie de página, digresiones o paréntesis que interrumpían —a veces humorísticamente— el desarrollo del texto, se hace ahora más evidente como recurso programático. Al conocerse la última versión de *Museo* se advertirá que ese procedimiento intertextual es uno de los rasgos distintivos de la ruptura novelística de Macedonio²²⁶.

Acorde a esto, el ejemplo que será presentado enseguida, conlleva distintas relaciones, pues mediante él podremos percibir que el uso hiperbólico de los paréntesis, hace que estos, por un lado fragmenten la novela (al exponer esto se trata de aludir que mayormente, los paréntesis o entrecortan el sentido del texto o simplemente lo complementan mediante un enunciado alternativo), y por otro, que al ser intercalados, glosan el sentido del texto y lo suspenden; esta situación ayuda a validar que: “...en el caso de *Museo*..., a pesar de que sus elementos se encuentran separados, estos siguen teniendo una relación debido a que se entienden como esas ‘líneas de fractura’, las cuales, imparten cierta tensión sobre la obra por tratar de unirla o de acoplarla según el quebrantamiento de la obra”²²⁷. Además, ya que la obra es deformada por el encabalgamiento o por la

²²⁵ Ana María Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 478.

²²⁶ Nélida Salvador, “Delimitación y circunstancias”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 353.

²²⁷ Página número 89 del presente trabajo.

yuxtaposición de los paréntesis que la conforman, como se podrá elucidar o cotejar, estos acentúan el carácter fractal del mismo.

Finalmente, a modo de introducción a nuestro ejemplo, se dirá que éste aparece al final del *CAPÍTULO V* de la novela y que a fin de precisar los comienzos y los finales de cada paréntesis, estos fueron marcados en letra ‘negrita’.

c) Ejemplo parentético de *Museo de la Novela de la Eterna*.

***Instante en que todos, al irse a acostar después de interesante plática,
están preocupados con problemas, que tal vez resolverá el sueño.***

Presidente: La Alucinación del pasado como culminación en Novela; poder de una situación y escena igual sobre sentimientos que hayan cambiado, como tiránica confusión.

Eterna: Olvido absoluto; olvido por gran presente; olvido de la persona a que se habla o mira.

Dulce-Persona: Queremos distintamente, a veces encendemos, a veces apagamos luz; ver y no ver; que se nos vea, que no.

Quizagenio: Prueba de arte en el novelista; trasuntar los estados emocionales de un boxeador a quien se cuentan los diez segundos.

Deunamor: Lucha entre pasión actual, amada actual (su imagen) y recuerdo de persona muerta.

Pero Simple no está preocupado como sus amigos por problemas, personales o imaginarios pero siempre más o menos lejanos o ideales; tiene que hacer honor a la confianza en él puesta al dejar librado a su idoneidad resolver este problema: con el humo perfumado que sobra de lo que fuman forzados los actores de cine para disimular su mala gesticulación, hacer la Ilusión de la Eterna: cómo su Esperanza ha de tejerla Deunamor.

—Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas, pues que tienes tanto valor para quedarte real o creerte real, tú, si eres como yo y como la mitad de la humanidad (toda la otra mitad es altruísta pues es tan fácil ser bueno como ser malo, por eso habrás notado que los buenos y aun santos no notan ni se preocupan de que lo son. (Si Leopardi hubiera sabido esto, cuántos lloriqueos sobre la maldad humana nos habría ahorrado. (Hablaré en paréntesis sobre el paréntesis: he mandado hacer paréntesis de primer y segundo tamaño (yo no sé por qué la aburrida literatura enfática, casi toda de gramáticos, desafortunados a artistas, repudia los paréntesis enfáticos segundo tamaño y emplea dos o tres centenas de adjetivos; es decir organización del instrumento Palabra en léxico y sintaxis, como los ferreteros preparan las paletas sin estimarse por ello pintores) tú, lector, deseas para cuanta figura humana los mejores sucesos y tiemblas de sus posibles dolores. Por eso ansías que cada uno resuelva esta noche sus problemas y mañana amanezca con su mente tan fácil como su corazón.

—Lector: Es cierto. ¡Oh si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje! Vida de «La novela» ¿quién no la suspira?

—Dulce-Persona, que parece escuchar este eco de la Vida: Respirar; ese alzarse de los pechos; los nuestros no se alzan, y ese palidecer y teñirse de las mejillas de los que se aman. Siquiera al pensar en la nada de lo que tú y yo somos, Presidente, palideciéramos.

Unos quieren la vida, otros quieren al arte. Sólo Deunamor está feliz en su ser. (Tirones entre autor y lector para arrastrar a éste al desvanecimiento de sí en personaje. El lector lo desea, pero no se atreve a renunciar por siempre a la vida, teme quedar encantado por la novela. No sabe que el que entra a la novela no torna).

—Autor: No debo decirle al lector: «Éntrese a mi novela», sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos. El primer lector que se desterró de sí mismo y cayó al aire delgado de mi novela (esto ocurrió en la lectura de la página 14) era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas, trabajando fuertemente su pensamiento en seguirme e identificarse. 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 molesta coquetería y vaivenes, pero cariñosa. Estaba cansado.

—Lector: ¿No soy yo?

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

—Simple: Habilitaremos en «La Novela» un pabellón de los lectores ganados a su encantamiento.

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

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

—Lector: Nada me interesa quién sea; me basta este delicioso mareo que me entra en los ámbitos sutiles de la novela.²²⁸

Luego de exponer el capítulo anterior, podemos manifestar que éste representa sólo uno de los múltiples casos parentéticos dentro de *Museo de la Novela de la Eterna*. Sin embargo, el motivo por el cual fue seleccionado este ejemplo responde a que, de entre los

²²⁸ Macedonio Fernández, *op. cit.*, pp. 175-178.

demás casos parentéticos, se considera que éste por sus propias características, es uno de los más representativos, no sólo para el tema del presente apartado, sino para nuestro estudio en general; pues tal texto además de ayudarnos a ejemplificar la parentética de la novela, se relaciona con el proyecto estético macedoniano en el cual, mediante sus posicionamientos filosóficos, nuestro autor planeaba: "...que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela"²²⁹; pues con ello, se cumple lo que en uno de los prólogos manifiesta como uno de sus principales deseos: "Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir"²³⁰.

Así, conforme a lo mencionado con anterioridad, en tanto a la parentética de *Museo...*, suponemos que esta alcanza a validar el carácter fragmentario de la obra y también, que los condicionamientos presentados a través del uso del paréntesis, lo exponen como un 'texto lateral' o como un texto que se manifiesta paralelo al ya de por sí carácter trunco que conforma a la obra.

Antes de concluir este apartado y avanzar a las conclusiones del presente estudio, ultimamos que si Macedonio, además de usar paréntesis, también utilizó notas al pie de página²³¹ para complementar ciertos pasajes de su obra, estos en su conjunto validan que en *Museo...*: "...el discurso literario se construye en la intertextualidad"²³²; en otras palabras, los breves o continuos recursos que se mantienen fuera de lo que usualmente constituye a

²²⁹ *ibid.*, p. 177.

²³⁰ *ibid.*, p. 37.

²³¹ Las notas al pie de página cubren otro aspecto fractal de *Museo* pues como se puede ver en el siguiente ejemplo, esta no se desliga del texto sino que se suma a él pero al igual que los paréntesis, lo hace de forma "lateral": *De aquí en adelante el autor sigue solo. Los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retíranse a escribir.* (Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 214.)

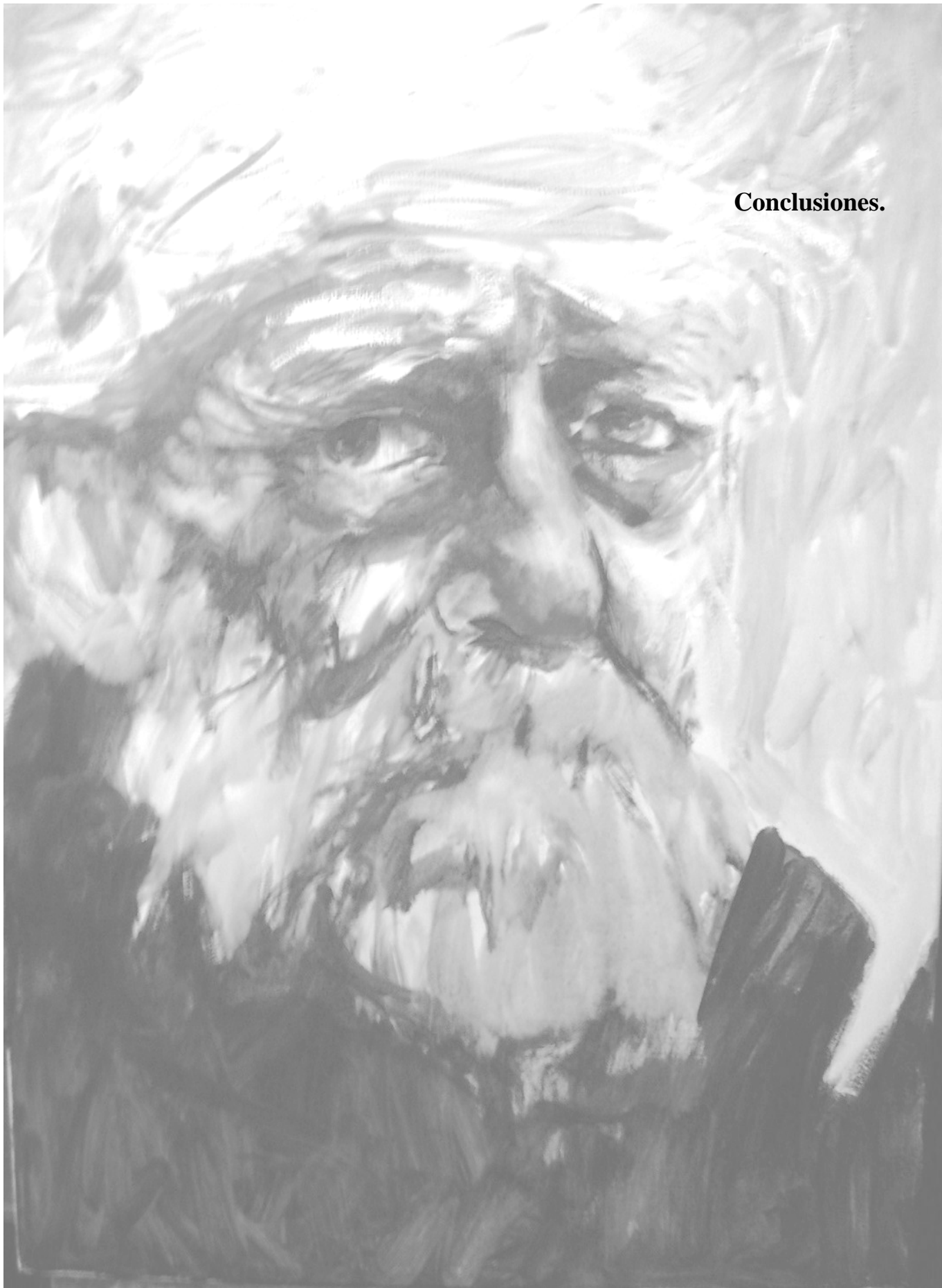
²³² Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 164. Nota al pie "e".

una novela, confirman en relación a *Museo...*, que en primer lugar, Macedonio niega una tradición literaria y busca nuevas maneras de acercarse a los procesos creativos de la obra; en segundo lugar, que el uso de paréntesis y de pies de páginas se relaciona con las palabras pronunciadas por el maestro Antonio Cándido, pues ellos, al ser elementos externos a la producción literaria de una obra 'convencional', se entablan a favor de la 'impotencia' referida durante la conferencia *Romanticismo y modernidad*.

Conforme a lo antes expuesto, es oportuno sugerir que *Museo de la Novela de la Eterna*, es la presentación de un nuevo modelo literario que halla sus valores de manera alterna al texto convencional. Pues el que los recursos ortográficos adquieran un valor inusual, denota que en ellos corresponde un tratamiento de mayor relevancia que el contenido que puedan tener algunas de las palabras que conforman a la novela. Con esto se llega a contemplar que *Museo...*, es el vasto proyecto trazado por la escritura fragmentaria y que al configurarse de esta manera, hace presente, que por un lado se está abandonando el modelo de novela convencional, y por otro que se le está asignando al lector una nueva manera de interpretar y asimilar una obra literaria.

De este modo, para concluir, ultimamos que en la literatura latinoamericana, encontramos obras de gran envergadura, o al menos eso es lo que refiere el caso de *Museo de la Novela de la Eterna*, increíble obra de arquitectura en ruinas.

Conclusiones.



Tras realizar el estudio de la escritura fragmentaria en *Museo de la Novela de la Eterna* y luego de efectuar un acercamiento al fragmento antiguo, al fragmento romántico y a la conferencia *Romanticismo y Modernidad*, ha llegado el momento de elaborar las conclusiones del presente trabajo para que divisemos los resultados de nuestra investigación.

1. Acerca del fragmento antiguo.

Aunque se mencionó que no se ha tenido por objetivo relacionar directamente los textos antiguos que propiamente son designados como fragmentos, sí es oportuno sugerir que en gran medida, al carácter fragmentario de *Museo de la Novela de la Eterna* lo antecede una tradición que trasciende su uso fuera de América Latina y que se remonta hasta la antigüedad; con ello, la mención que se hizo del fragmento antiguo en tanto a *Museo...*, no guarda una relación profunda sino superficial, pues mientras las escrituras arcaicas son llamadas fragmentos con base a su estado deteriorado, la novela escrita por Macedonio, propiamente no es un fragmento sino que, conforme a lo que se ha visto con anterioridad, haya dentro de sí un estado fragmentario. En otras palabras se puede expresar que no existe gran similitud sino el que se posean millares de escrituras antiguas, únicamente denota que desde hace siglos, distintas clases de escritos han sido pensados como fragmentos, en la medida que estos fueron encontrados de manera incompleta.

De este modo el que *Museo...* pueda pensarse como una obra fragmentaria, no guarda ninguna relación con los textos arcaicos sino que, su asociación pone en evidencia las diferencias de estos escritos. Pues en ese sentido, la correspondencia que guarda la

fragmentación de una novela escrita así intencionalmente y un escrito que debido a distintos fenómenos tanto culturales, políticos o temporales, las hacen incompatibles puesto que las escrituras antiguas son entendidas como fragmentos, debido a que distintos sucesos hicieron de ellos textos a los que no es posible acceder de modo completo o como originalmente fueron pensados.

Sobre ello, podemos apreciar en tanto a *Museo de la Novela de la Eterna*, que principalmente, su carácter incompleto es una designación que fue proporcionada de manera intencional por parte del autor y en cambio, los escritos arcaicos se convirtieron en fragmentos sin que esto fuera predispuesto por sus distintos autores, es decir, mediante causas externas a su concepción natural.

Conforme a esto último, es válido exponer que sí bien la fragmentación de la novela de Macedonio Fernández y la fragmentación de los textos arcaicos abren un umbral de posicionamientos de gran importancia, estos en ningún modo influyen sobre unos u otros y en cambio, sólo acentúan las diferencias que propiamente enmarcan o delimitan a cada uno de ellos, pues la obra de Macedonio Fernández está insertada en un contexto de una índole muy distinta no sólo temporal sino artísticamente.

2. Acerca del fragmento romántico.

Tomando en consideración que en el romanticismo alemán del siglo XIX, mediante la aparición de la revista *Athenaeum* y tras su uso por parte de Schlegel y del Círculo de Jena, el fragmento fue acuñado con rigor, ultimamos que convergen distintas relaciones en tanto a la novela de Macedonio Fernández, pues en primer lugar, el carácter trunco o entre

cortado que acompañó a cada uno de los textos manifestados en *Athenaeum*, resultan equiparables con *Museo...*, porque ambos escritos llevaban en sí mismos, una intención de por medio que además, era de carácter estético.

En segundo lugar, la noción que fue expresada mediante la ‘poesía trascendental’ de Friedrich Schlegel, es correlativa debido a que a partir de ella, se abren diversas asociaciones con *Museo...* pues Macedonio, al igual que Friedrich, hacían del aspecto teórico una parte esencial o constitutiva de sus obras; además, el que la ‘poesía trascendental’ rechace la idea de un género puro y piense a la novela como un género impuro, guarda una estrecha similitud con *Museo...* porque Macedonio tenía un pensamiento similar sobre los valores que debían regir a la novela.

En tercer lugar, el pensar a *Museo de la Novela de la Eterna* como una obra en estado crítico o en estado caótico, permiten sugerir que la concepción que hizo Friedrich acerca del ‘witz’ alcanza a manifestarse en *Museo...* porque esta también se encuentra desordenada y porque pese a ello, se logra percibir cierta clase de orden y estabilidad.

En cuarto lugar, *Museo de la Novela de la Eterna* compagina plenamente con lo que Friedrich denominó como parábasis, pues esta, al consistir en la agrupación de distintos fragmentos y ya que *Museo...* es una novela que en cierta medida también es la agrupación de distintos fragmentos, resulta evidente la relación que les precede. Por otro lado, el que la parábasis haga que la obra deje de fijar su atención en la historia narrada y reflexione sobre sus propios procedimientos; hace viable que al referir el ejemplo que se mostró para aludir a la parentética de la novela, en el momento en que el ‘Lector’ declara: “Siento pasos leves

y una traviesa sombra en esta página. También tú estás. Bienvenido”²³³ ello pueda considerarse una muestra de parábasis en la novela.

En quinto lugar, atribuimos el uso de la ironía por parte de ambos autores como algo correlativo; pues aunque no dio tiempo de elaborar un estudio detallado, debe mencionarse aunque sea mediante las presentes líneas, que la ironía fue vital para sus procesos creativos en el mismo sentido que Friedrich trató la ironía.

Por otra parte, el que Macedonio disponga por medio de su pensamiento filosófico un aprovechamiento del vacío o del espacio en el interior del texto, y ya que esto se relaciona con la no-muerte en un nivel discursivo porque afecta la parcialidad del lector, es oportuno sugerir otra clase de relación con Friedrich porque para este: “...el pensamiento es [...] un proceso que, por definición, sólo podría concluir con su propia desaparición, es decir, con la muerte”²³⁴; en ese sentido ‘el pensamiento’ o la ‘reflexión’, para ambos autores, es un mecanismo que se establece de tal forma que produce una revelación atribuible mediante el contacto estético que el lector tuviera frente a la porosidad del texto.

Sumado a esto, el que Friedrich Schlegel y Macedonio Fernández hayan utilizado el fragmento como medio para manifestar sus aspiraciones estéticas, hace posible que además de lo expuesto anteriormente, se entablen fuertes relaciones mediante el empleo del fragmento; ante esto último, resulta adecuado considerar que:

...la prosa fragmentaria complica la noción de la obra como unidad, porque la simple reunión de unos cuantos fragmentos configura una unidad muy precaria,

²³³ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996, p. 177.

²³⁴ Pere Pajeroles, *Fragments seguido de Sobre la incomprendibilidad*, España, Marbot, 2009, p. 16.

muy débil [...] la sustracción del autor característica de la *Symphilosophie* es una tentativa de complicar todavía más la posibilidad de esa unidad que toda la obra persigue. Sin la designación del autor, el lector ya no puede dar por descontada la continuidad entre unos fragmentos y otros, sino que debe establecerla él mismo. Se nos plantea así una nueva comprensión de la lectura: quien lee ya no es un simple receptor pasivo de unas ideas perfectamente organizadas e inteligibles, sino alguien que, merced a su capacidad de asociar o de discriminar ciertas ideas, establece *su propria* composición, una composición donde lo omitido es casi tan decisivo como lo incorporado²³⁵.

En ese sentido es viable que, a partir del fragmento, los lectores sean quienes completen el sentido del texto; pues mediante su lectura logran organizarlo. En otros términos, la ‘poesía trascendental’ de Friedrich, se relaciona con Macedonio porque hay supresión del autor, en ella se invita: “al lector a un ejercicio de lectura donde la clave hermenéutica principal ya no es el autor”²³⁶.

Finalmente, una última y posible relación, ha de manifestarse a través del repudio que presentan ambos autores por sus pasados artísticos inmediatos, en el caso de Macedonio por su oposición al *realismo*, y en el de Friedrich, por el desprendimiento del *neoclasicismo*.

²³⁵ *ibid.*, pp. 22-23.

²³⁶ *ibid.*, p. 22.

3. Acerca de la conferencia *Romanticismo y modernidad*.

En relación a la conferencia *Romanticismo y modernidad*, resulta adecuado pronunciar que existen significantes correspondencias entre la novela *Museo de la Novela de la Eterna* y las palabras del maestro Antonio Cándido. Dichas relaciones podrían ayudar a establecer que el romanticismo, presenta como uno de sus rasgos más importantes cierta negatividad y, en el caso de *Museo...*, esta se manifiesta correlativa porque en cierta manera también expresa una negatividad, no sólo para su propio desarrollo, sino para su pasado artístico inmediato. En otras palabras, podemos declarar que si bien el romanticismo se presenta como una negación, dicha negación se manifiesta en la novela de Macedonio Fernández.

A su vez, tal negatividad, tuvo resultados extraordinarios en el romanticismo porque existió una especie de fuga de la precisión; con ello se quiere retomar, que en el límite de esta fuga a la expresión plena, en el límite de esta fuga a la superposición de la palabra a la naturaleza, encontramos al fragmento. El fragmento, según las palabras del maestro Cándido, es la consecuencia mayor desde el punto de vista formal y estético de la negatividad romántica. Sobre ello quizá sea válido citar —a fin de fortalecer el presente estudio— la siguiente cita: “...el género romántico por excelencia es el fragmento. Se escribe mientras haya que decir, después se divaga un poco, se rompen las reglas, se practica el desorden y se acabó”²³⁷.

²³⁷ Federico Schlegel, *Fragmentos Invitación al romanticismo, semblanza y traducción de Emilo Uranga*, México, UNAM, 1958. p. 14.

De este modo el que *Museo...* adquiera un sentido fractal o que se presente como un texto conformado por fragmentos, además de sugerir las relaciones que fueron presentadas entre Macedonio Fernández y Friedrich Schlegel, supone distintos valores que son altamente importantes con relación a la conferencia del maestro Cándido. Pues el empleo del fragmento por parte de Macedonio, infiere una correlación con el romanticismo ya que tal término fue usado con rigor en *Museo de la Novela de la Eterna*.

Mediante lo manifestado con anterioridad, es viable sugerir cierta clase de vigencia del periodo romántico en la primera mitad del siglo XX. Dicha vigencia en gran medida podría desembocar en una aproximación discursiva frente al ‘surrealismo’. Pues de manera alterna, las conclusiones presentadas sobre el fragmento romántico, permiten sugerir que entre la obra de Friedrich Schlegel y la obra de Macedonio Fernández, podrían existir vasos comunicantes; pues como expresó Emilio Uranga, al ser el romanticismo una consecuencia que posteriormente sería cristalizada en el surrealismo: “Los surrealistas son los románticos más consecuentes. En verdad son la variedad contemporánea del romanticismo. Desde la escritura automática, hasta los sueños, el registro romántico no reconoce fronteras para la extravagancia artística”²³⁸, y por otra parte, al ser Macedonio un autor que denota en el carácter de su obra, cierta disposición a entenderse como surrealista debido a que esto ya ha sido mencionado por Flora Schiminovich en su tesis *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*²³⁹, se deja abierta la posibilidad de que, el movimiento que se

²³⁸ *ibid.*, p. 15.

²³⁹ Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Pliegos, 1982, p. 229. Debe agregarse a este aspecto que en ningún modo se está tratando de aseverar alguna intención de Macedonio por tratar de que su obra sea afín con la escuela o movimiento francés llamado surrealismo

definiría así mismo en el *Primer Manifiesto* de 1924 como: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento...”²⁴⁰, se entiende como punto de encuentro para analizar cierta correspondencia entre ambos autores. Sin embargo la posteridad alcanza para que esta relación pueda ser objeto de otra investigación que se enfoque con mayor rigor sobre tan inquietante tema. De este modo queda abierta la posibilidad de encontrar información que promueva o disgregue las conjeturas a las que se han llegado tras asimilar y poner en práctica las ideas que fueron manifestadas por el maestro Antonio Cándido.

4. Acerca de Macedonio Fernández.

Por hablar de Macedonio Fernández en tanto a los apuntes finales de este estudio, primeramente, debemos tomar en consideración que las inquietudes que desde joven lo acercarían a la filosofía y precisamente a la metafísica, tendrían solidas repercusiones para su labor como escritor, pues como se reiteró en los apartados anteriores, sus posicionamientos metafísicos, permearon no sólo a la novela trabajada en el presente trabajo, sino su obra y su labor creativa en general.

Por otra parte, cuando Elena de Obieta muere en 1920, este suceso se convierte en algo que marcaría por completo a Macedonio; pues como se expuso en su semblanza

(sobre ello puede citarse que: “...hemos interrogado especialmente a Adolfo de Obieta sobre la posible relación de Macedonio con el surrealismo. Obieta no recuerda que su padre haya mencionado obras de autores surrealistas o que poseyera libros de Breton u otros autores del movimiento francés” Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Pliegos, Madrid, 1982, p. 163, cita de segundo orden, pie de página número tres), sino simplemente que esta logra tener afinidades independientes a tal movimiento.

²⁴⁰ *ibid.*, p. 52.

biográfica, a partir de ello nuestro autor empezó una vida errante y bohemia que le harían deambular entre casas de amigos y hoteles. Sin embargo tal suceso, mantendría su creatividad en un estado de ebullición constante y en gran medida esto influiría sobre su obra de la misma forma que sus posicionamientos filosóficos.

Además de lo antes expuesto, concluimos que la genialidad de Macedonio en el momento en que empezó la vanguardia en Argentina, le hizo convertirse en discípulo de distintos y renombrados escritores entre los que Jorge Luis Borges figura como uno de los más imponentes. Dicha genialidad, también haría que Macedonio, pese a convivir en algunos momentos con la ebullición de la vanguardia, no se confundiera entre los demás sino que tuviera una voz propia o una voz que se posicionaría opuesta a algunas corrientes como lo fue el realismo.

Finalmente, debemos declarar que Macedonio Fernández al ser considerado pionero o precursor de la novela del siglo XX, su figura resulta especialmente importante para la literatura latinoamericana; entre los escritores que ha influenciado podemos encontrar a Noé Jitrik, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Oliverio Girondo y Leopoldo Marechal entre algunos otros.

5. Acerca de la escritura fragmentaria de *Museo de la Novela de la Eterna*.

Conforme a los apartados que fueron presentados anteriormente, denotamos que, en primer lugar, el carácter fragmentario de *Museo de la Novela de la Eterna*, en cierta forma se empezó a manifestar desde su elaboración, pues de alguna manera, el que esta haya sido

escrita con periodos de tiempo intercalados, acentúa la fragmentación de la obra desde sus primeros momentos.

En segundo lugar, el concepto que Macedonio denominó como '*Belarte*', incluye ciertos rasgos fragmentarios porque sus propósitos específicos aludían: a la desrealización de la novela, a los preceptos metafísicos de Macedonio, y también porque incorporaba una negación de su pasado artístico inmediato. De este modo, es posible sugerir que, mediante su teoría estética y filosófica, Macedonio encontró a través del fragmento un gran medio para escribir.

En tercer lugar, el que en la primera categoría se haya propuesto que mediante el desarrollo de *Museo...*, se percibe una estructura inconexa, trunca o entrecortada, provoca que esta se halle desordenada. Tras distinguir mediante los prólogos de la novela que esta no presenta ningún orden específico y, posteriormente, que en el caso de la parentética de la novela, debido a que esta es un 'encabalgamiento' o una yuxtaposición de distintos paréntesis que en algunos casos afectan el sentido general del texto, podemos declarar que la primera categoría supone el sentido fragmentario de la novela.

En cuarto lugar, al exponer que la segunda categoría se articula mediante los espacios o vacíos que genera el carácter inconexo de la novela, y al tomar en consideración que los prólogos de *Museo...*, adquieren alusiones de estos tópicos y que además ellos no forman una parte integral de la novela, sino que se posicionan ajenos, se puede vislumbrar un vacío mediante la articulación de ellos, lo cual, también expresa la validez de esta categoría. Por otra parte, en el caso de los textos que propiamente conforman la parentética de la obra, y al tomar en consideración que no son parte esencial sino que se presentan de

manera incidental, posibilitan su carácter fragmentario. Sin embargo el que aludan al sentido fractal de la novela los hace presentarse funcionales porque, o bien contribuyen a deformar el sentido general del texto, o simplemente lo articulan sin formar alguna clase de desorden. Pese a esto, el que en ambos casos las fracturas causen en mayor o menor grado tensión dentro del texto, y contemplando que sus líneas de ruptura pese a poder ser inconexas, tratan de acoplarse, se considera apropiado ultimar que dicha categoría contribuye a la fragmentación de *Museo...*

En quinto lugar, las nociones presentadas a través de la tercera categoría, son susceptibles de validar la escritura fragmentaria de la novela en tanto que, ya sea por los prólogos o por la parentética que presenta la novela, ambos elementos enmarcan dentro de sí: la indisposición de la obra para su desarrollo o inicio, la escritura mostrada como un acto incompleto y el despliegue de la novela fuera de sí misma y en un contrato que le es designado al lector, al personaje y al autor.

Finalmente, al declarar que mediante la brevedad ostentada en *Museo...* podríamos clasificar a las distintas obras a partir de su relación con el silencio y con el sonido, y que ello sólo exhibe la porosidad de los géneros literarios, hemos de agregar con respecto al fragmento, que sus características, al percibirse más cercanas con el silencio, nos permite poner en manifiesto que mi asesora y mis sinodales sean los que decidan hasta qué punto tales hipótesis tendrían validez.

Así, a modo de concluir, más allá de cualquier asunto de carácter teórico u heurístico, se quiere mencionar que, por los distintos materiales recabados, y por el tiempo invertido, el presente trabajo se posiciona a favor de que, la escritura fragmentaria de la

novela *Museo de la Novela de la Eterna*, escrita por el argentino Macedonio Fernández, resulta vital para asimilar los procesos constitutivos de la literatura latinoamericana.

Bibliografía.



Bibliografía.

Alsina, José, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991.

Asensi Pérez, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Vol.1, España, Tirant lo Blanch, 1998.

Barco, Oscar del, “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Barrenechea, Ana María, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Borinsky, Alicia, “El aprendizaje de la lectura”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Borinsky, Alicia, “Literatura y eternidad”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Bowra, C. M., *Historia de la literatura griega*, México, FCE, 1948.

Brioso Santos, Héctor, “Macedonio Fernández a destiempo, a “contratiempo””, *Cuadernos Americanos*, Número 58 (Julio-Agosto de 1996).

Calderini, A., *Tratado de papirología*, Traductor José O’Callaghan, S, J., Barcelona, Garriaga, 1963.

Camblong, Ana María, “Otra lectura del texto”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Cándido, Antonio, [video conferencia] “Romanticismo y modernidad”, en Biblioteca Samuel Ramos, Ciudad de México, 10 de octubre del 2005.

Castañón, Adolfo, “De las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea”, *América*, n° 18 Tomo 1 (1997).

Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina, Tomo III: Letras O-Z.

Diccionario Enciclopédico, México, Larousse, 2004.

Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas, Santiago Segura Munguía, Universidad de Desuto Bilbao, Serie letras, 2006, Vol. 40.

Easterling, P.E. y Knox, B.M.W. (editores), *Historia de la literatura clásica (Cambridge University I) Literatura Griega (versión en español de Federico Zaragoza Alberich)*, Madrid, Gredos, 1990.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Vol. 24.

Engelbert, Jo Anne, “*El proyecto narrativo de Macedonio Fernández*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Fernández, Galiano Manuel, *Antología Palatina I (Epigramas Helenísticos)*, España, Gredos, 1978.

Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Fernández Moreno, César, “*El existidor*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Ferraté, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, El acantilado, Barcelona, 2000.

Flammersfeld, Waltraut, “*Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Foix, Juan Carlos, “*Meditación de la novedad*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

García, Germán Leopoldo, “*La escritura en objeto*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

García Gual, Carlos, *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza, 1980.

H. Corral, Wilfrido, “*Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 2 (1996).

Hadas, Moses, *Guía para la lectura de los clásicos griegos y latinos*, México, FCE, 1987.

Jitrik, Noé, “*La novela futura de Macedonio Fernández*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968.

Marchese, Ángelo y Forradillas, Joaquín, *Diccionario de Retórica Crítica y Terminologías Literarias*, Madrid, Ariel, 2000.

Masiello, Francine, “*Lenguaje e ideología*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Pajerols, Pere, *Fragments seguido de Sobre la incomprendibilidad*, España, Marbot ediciones, 2009.

Paul, Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala [coordinadores]. *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

Piglia, Ricardo, “*Notas sobre Macedonio en un diario*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Salvador, Nélica, “*Delimitación y circunstancias*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Salvador, Nélica, “*Lectura crítica y recepción de la obra*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Salvador, Nélica, “*Teoría de la novela*”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna Edición Crítica Ana María Camblong / Adolfo de Obieta Coordinadores*, Paris, Unesco / Allca XX, 1996.

Schiminovich, Flora H., *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Pliegos, 1982.

Schlegel, Federico, *Fragmentos / Invitación al romanticismo semblanza y traducción de Emilio Uranga*, México, UNAM, 1958.

Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950) El romanticismo, Versión castellana de J.C. Cayol de Bethencourt*, Madrid, Gredos, 1973.

Wey, Valquiria, *Bahía de estudios brasileños Memoria de la cátedra João Guimarães Rosa 1998-2006*, México, UNAM, 2008.