UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Lector y referencialidad en el Museo de la Novela de la Eterna y Adriana Buenos Aires de Macedonio Fernández

Juan David Escobar Chacón

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Ciudad, Colombia

2014

Lector y referencialidad en el *Museo de la Novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires* de Macedonio Fernández

Juan David Escobar Chacón

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar por el título de:
Magister en Estudios Literarios

Directora:
Ph.D. Patricia Simonson

Línea de Investigación:
Literatura Latinoamérica

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Ciudad, Colombia
2015

Será tan substancial como entrar en materia
y no obstante se trata de otra cosa (*El museo*, 81)

Agradecimientos

Agradezco inmensamente el apoyo de mis padres, Claudia Patricia Chacón y Carlos Alberto Escobar, quienes siempre me han brindado su amor y su cariño incondicionalmente. También a la profesora Patricia Simonson, una lectora incansable, quien corrigió y revisó este escrito. Igualmente a Liliana Galindo, Javier Bonilla y Joseph Wager por escuchar y debatir mis ideas y mis pensamientos en torno a Macedonio Fernández y mi propia experiencia. También a la profesora Norma Ojeda cuya guía ciertamente influyó en las elecciones que me llevaron a emprender el presente trabajo. Por último, al resto de los miembros de mi familia quienes apoyan mis decisiones y han estado presentes en los momentos más importantes de mi vida.

Resumen

Esta monografía explora la noción de lector en *El museo de la Novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires* de Macedonio Fernández a través de los conceptos de "lector implícito", "horizontes de expectativa", "espacios de indeterminación" y "concreción" de la teoría de la recepción de la escuela de Constanza. Para ello, se divide en dos capítulos: el primero busca poner el texto de Macedonio en el centro de un debate histórico, literario, político y filosófico en torno a las funciones del escritor y la literatura a finales del siglo XIX y hasta 1930, al elaborar una genealogía de las particularidades de la escritura realista (costumbrismo, realismo y naturalismo) en Argentina. También examina la constitución de un campo autónomo y rico en publicaciones que dieron origen a las vanguardias como una manifestación de la voluntad de transgresión de las instituciones artísticas y literarias. Por último, explorar los discursos que se entretejen en la escritura realista como el progreso, la nación y el positivismo. El segundo, por su parte, reconstruye los dos lectores implícitos de sus novelas a partir del análisis de las ficciones de lector, el cronotopo, las ideas de Macedonio sobre la representación, el lenguaje y los personajes. A lo largo del trabajo, se discuten las ideas del autor sobre la metafísica y sobre la experiencia hermenéutica.

Palabras clave: *lector implícito, Macedonio Fernández, interpretación, recepción, metafísica, texto*

Abstract

This monograph explores the notion of reader in Macedonio Fernández' *El museo de la novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires* by means of the concepts of "implied reader", "horizons of expectation", "space of indeterminacy" and "concretization" from reception theory, namely the Constance School. The text is divided into two chapters: the first seeks to place Macedonio's work in the center of a historical, literary, political and philosophical debate revolving around the functions of the writer and literature in general from the end of the XIX century to 1930. To this end, a genealogy of the particularities of Realism (i.e. Costumbrismo, Realism, Naturalism) in Argentina is developed. Furthermore, this initial chapter examines the formation of an autonomous field that produces numerous publications insofar as it represents the origin of Vanguards and their transgression of artistic and literary institutions. Lastly, Chapter 1 explores the discourses woven in Realism writ large, such as progress, the nation and positivism. With regard to the second chapter, the two implied readers in the two aforementioned novels are reconstructed based on an analysis of the fictional readers, chronotope, language, fictional characters and Macedonio's ideas on representation. Throughout the text, Macedonio's thoughts on metaphysics and the hermeneutical experience are discussed.

Key words

implied reader, Macedonio Fernández, interpretation, reception, metaphysics, text, sense

Contenido

0. Introducción…….……..…9

Capítulo 1

1. La escritura realista en Argentina: filiaciones políticas, ideológicas y estéticas……..…19
   1.1. Escritura realista, naturalista y costumbrista en Argentina……...……..….. 21
   1.2. El intelectual y la modernización…….28
      1.2.1. La situación del escritor a finales del siglo XIX……...…….31
   1.3. La institucionalización del conocimiento. Positivismo y anti-positivismo en Argentina …….....…….…35
   1.4. Macedonio y las vanguardias argentinas……...….…….47

Capítulo 2

1. La escritura del vacío: el tiempo del lector……..….56
   2.1 Lector Caballero no existente…….....58
   2.2. La eternidad, el tiempo y el espacio……..…77
   2.3. De la representación y el lenguaje en la escritura de Macedonio Fernández….....90
   2.4. De la acción al personaje: los habitantes de la estancia *La novela*……..……..96

2. Conclusiones……..……106

3. Bibliografía……113

0. Introducción

Es ella toda la novela la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la vida y no hay muerte donde hubo presente, un solo instante de él es seguido de eternidad. (Fernández, *El museo*; 2010, 55)

Macedonio Fernández es un escritor relativamente reciente para mí. Fue hasta cierto punto un descubrimiento, un encuentro afortunado en el que confluyeron mis intereses personales y académicos. No sólo desconocía sus teorías, sus novelas o su relación con Borges, sino también la posibilidad de que el lenguaje se pudiera retorcer hasta niveles insospechados, pues me desconcertó con sus juegos imposibles, con su escritura laberíntica y su lectura demente. Encontré un autor prolífero en ingenio e imaginación, cualidades que caminan de la mano con sus meditaciones metafísicas y existenciales. Ya hace mucho que Macedonio dejó de ser un mito de Borges, su reconocimiento como "escritor" y no solamente como "pensador" sale a la luz si se echa un vistazo a la multitud de increíbles trabajos críticos que su obra ha desencadenado. Considero que además de reivindicar a Macedonio, las lecturas críticas son también la proliferación de su obra, extensiones de su texto, lecturas que derivan en fantásticas alucinaciones sobre la escritura macedoniana. Y es que mis propias ideas ya se han perdido entre todo ese mar de textos, ya desconozco si pensé algo que en algún momento consideré como algo que valiera la pena decir, o si lo robé de algún artículo, de Macedonio o de alguna tesis de grado. En todo caso, los trabajos críticos de Luis Ernesto Rozo, Daniel Attala, Noe Jitrik, Beatriz Sarlo, Marisa Muñoz, Mónica Bueno, Julio Prieto, Alicia Borinsky, por nombrar algunos, han sido fuentes de numerosas reflexiones que están lejos de agotarse. Ya no me animo a pensar que puedo decir algo nuevo, baste con señalar que quizá la organización que propongo puede atar algunas de las perspectivas de los autores antes mencionados alrededor de Macedonio. En todo caso, me da un leve alivio saber que mi propio trabajo no es algo acabado, que es sólo un borrador que se puede seguir transformando y alimentando, que se queda en gerundio y no en participio, porque la escritura de Macedonio con sus lúdicas elucubraciones promueve eso. Por ahora, este estudio tiene someras menciones de temas que son indispensables para el lector de Macedonio (que ya han sido exploradas, ni más faltaba) y que prefiero nombrar para quienes no son peritos en la obra del autor: el uso de la metáfora, su teoría humorística, el plagio como principio inventivo, el *performance* en su poética y en su actividad vanguardista.

En fin, basta de disculpas y de prólogos que ya bastantes tiene *El museo de la Novela de la Eterna*. El objeto de estudio de este trabajo son las dos obras que constituyen el proyecto novelístico de Macedonio Fernández: *Adriana Buenos Aires "Última novela mala"*, que durante el resto del trabajo acotare bajo la sigla ABA, y *El museo de la novela de la Eterna "Primera novela buena"*, *El museo* de aquí en adelante. Los dos textos se imbrican entre sí, rompen los límites entre sus márgenes, de tal manera que proponen un juego intertextual que desvirtúa la idea de obra y de autor que durante tanto tiempo alimentó la crítica y al público literario. Ya en el "Prólogo de lo que nace y lo que muere", el autor implícito de la obra anuncia rimbombantemente que:

> Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible; ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, nos queda al menos el consuelo de habérsenos ocurrido la venta irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será Novela Obligatoria la Última novela mala o primera buena, a gusto del Lector. Lo que de ningún modo ha de permitírsele para máximo ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos y felicitarnos por tan completa "fortuna". (*El museo*, 2010: 11)

El sentido del texto rompe los límites de la "Obra", pues vaga entre las páginas de estas dos Novelas mellizas. El juego que nos propone el autor es claro desde el principio: "el viento hizo volar los manuscritos y confundió las páginas, porque sabréis que escribía por día una página de cada una, y no sabía tal página a cuál correspondía […] ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena! (*El museo*, 2010, 12) El sentido se separa en dos textos que se sirven el uno al otro, el primero juega, parodia, ironiza la tradición de la escritura realista y a su lector, mientras que el segundo se vuelve un texto sin un referente aparente, una novela dedicada al lector. El entrecruzamiento de páginas y hojas de este escritor ficcional disemina el lenguaje, lo fragmenta, el texto no es unívoco, las intenciones se pierden entre las líneas de una y otra novela.

Me detengo aquí, hasta este punto he presentado someramente los textos que son el alma de este trabajo. Hay que hacer una aclaración de orden teórico, pues he usado la palabra *texto* de forma quizá arbitraria. En esta oportunidad traigo a colación la visión de Roland Barthes porque considero que su "metalenguaje" nos puede ayudar a describir aspectos significativos del

lenguaje macedoniano y su funcionamiento. Otra aclaración: de antemano prefiero disipar la idea de que este trabajo busca establecer una relación de influencia, vínculo entre teorías literarias contemporáneas y Macedonio, o que busca demostrar cómo un texto latinoamericano estaba planteando ideas que ahora son consideradas posmodernas, todo lo contrario, también pretendo relacionar a la escritura macedoniana con su contexto histórico.

En "De la obra al texto" (2009), Barthes delimita el término *texto* con relación a lo que él llama *obra* y enumera los aspectos centrales de esta perspectiva literaria. Según Barthes, el texto vive en el lenguaje y se relaciona con una serie de proposiciones que tienen que ver con "el método, los géneros, el signo, la pluralidad, la filiación, la lectura, el placer" (87). Con base en estas nociones Barthes explica el sentido del texto: 1) el texto sobrepasa la obra que es "un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca, por ejemplo). El texto por su parte es un campo metodológico […] La obra se ve (en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas)" (87); 2) "el texto plantea problemas de clasificación […] porque implica una determinada experiencia de los límites (88); 3) El texto se experimenta como signo, esto quiere decir que "practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante […] la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de *juego;* el engendramiento del significante perpetuo"(88); 4) "El texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible (y no solamente aceptable). El texto no es coexistencia de sentidos sino paso, travesía; no puede, por tanto, depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, de una diseminación." (90); 5) El autor se considera el padre y propietario de la obra, mientras que "el texto se lee sin la inscripción del Padre); 6) "El texto exige que se intente abolir (o al menos disminuir) la distancia entre escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector de la obra, sino leyendo a los dos dentro de una misma práctica significante" (93); 7) El texto está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto participa a su manera de una utopía social; antes que la Historia (suponiendo que ésta no escoja la barbarie), el Texto consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje; es el espacio en

el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan (conservan el sentido circular del término)" (95).

Como ya lo nombramos antes, Macedonio quiebra la idea de "obra" y reivindica lo lúdico como posibilidad del texto literario. Los siete aspectos que enuncia Barthes para abarcar el concepto de *texto* se adecúan a la poética de Macedonio como se verá a lo largo del trabajo, en el cual aparecerán términos como: *diseminación*, *juego*, *significante*, *significado*, *discurso*, *placer*, *dilación*, *sentido*, etc. que están enunciados en la teoría de Barthes.

Inicialmente, este trabajo se planteó alrededor de las siguientes preguntas, ¿Qué implica la lectura para Macedonio Fernández? ¿Cuál es la importancia del lector en la 'Belarte' macedoniana? ¿Qué experiencia temporal nos puede brindar un determinado texto? ¿Cómo interactuamos con un texto literario, es decir, de qué forma reconstruimos las relaciones del texto con su contexto, sus estructuras internas y nuestra experiencia? ¿Qué significa para Macedonio este nuevo lector y qué posibilidades abre en el campo de la creación literaria y en la interacción con el mundo? ¿Qué implicaciones estéticas, éticas y políticas conlleva un arte que exige un receptor más participativo? Lo cual me llevó a buscar un sustento teórico en autores como Wolfang Iser, Hans Robert Jauss y Roman Ingarden, de la denominada escuela de Constanza, principalmente.

El objetivo principal de este trabajo, entonces, es el de interpretar la relación *lector, texto y autor* en el *Museo de la Novela de la Eterna* y en *Adriana Buenos Aires*. Para lograrlo he dividido la tesis en dos capítulos: el primero es un estudio que posee un carácter relativamente histórico, en cuanto a que quiero señalar los discursos que influyen directa e indirectamente en la propuesta estética de Macedonio. En ese sentido, relaciono tres asuntos que hacen resonancia constante en la obra de Macedonio. El primero, la constitución de una incipiente cultura literaria en Argentina a finales del siglo XIX y principios del XX, que está caracterizada por la apropiación de la literatura realista, tradición que es asiduamente atacada por la "Belarte" de Macedonio; el segundo, la confrontación intelectual entre el positivismo como paradigma científico y filosófico, y corrientes de pensamiento que derivan de Henri Bergson y William James, autores de los que la escritura de Macedonio hace eco en sus teorías metafísicas[1],

[1] Al referirme a metafísica no pienso en ningún tipo de misticismo. En el presente trabajo tomaré prestada la noción de Derrida quien plantea que la metafísica estudia todas las posibles manifestaciones del "ser".

psicológicas y artísticas y que además tuvieron peso en la constitución de la academia en Argentina; por último, la relación de Macedonio con las vanguardias argentinas y su distanciamiento de las mismas.

Este capítulo sugiere un vínculo entre el positivismo y lo que aquí denomino escritura realista, categoría en la que incluyo textos del *realismo*, *naturalismo* y *costumbrismo* y en general las que relacionan representación y *mimesis.* En la primera parte, particularizo la función social de la literatura realista en Latinoamérica, cuyo modelo es la literatura europea, pero que se plantea en torno a un proyecto de nación y modernidad a finales del siglo XIX y principios del XX. En ese sentido, este arte de la copia encarnó ciertos valores sociales, y el texto literario adquirió diversas funciones, desde la educación moral y política, pasando por el entretenimiento, hasta la denuncia social. Así, trato de dar un panorama general del desarrollo de este tipo de discurso en Argentina. También se discute la problemática del lenguaje, pues el realismo presume de ser "objetivo"; es decir, de producir ficciones que se sustentan en la idea de que el lenguaje puede volver objeto al mundo. La "verosimilitud" y la "causalidad" se vuelven el fundamento de un texto literario que estructura su entramado narrativo bajo esos principios. Esto último permite vincular la escritura realista con el positivismo clásico y su discurso sobre la objetividad del mundo. Como corriente epistemológica, el positivismo termina eludiendo el problema del sujeto, a través de la presuposición de un conocimiento que es universalmente válido; con ello hay una escisión entre sujeto y objeto que termina cosificando el mundo, y rechazando cualquier postura que no tenga sustento en la materia. En la tercera sección del primer capítulo, describo el choque entre las tendencias positivistas y anti-positivistas en Argentina, pues fue un debate sustancial en la constitución del campo académico de ese país. Los discursos epistemológicos de Henri Bergson y William James tuvieron un alto impacto en algunos intelectuales, y fueron autores de cabecera del mismo Macedonio, por ello se hace una breve descripción de sus planteamientos. En los textos tempranos de Macedonio (aquí aludimos a un artículo intitulado "La desherencia" [1897]) aparece la polémica del realismo y del positivismo, lo que conlleva una inclinación por un pensamiento de corte más metafísico. Así, Macedonio se acerca a la posición de James y de Bergson en dos asuntos: el primero es la idea de que la conciencia no puede ser objetivada ni determinada por las condiciones materiales de existencia, pues se trata más de una sucesión de estados inubicados (cenestesia psíquica): el "ser" es posibilidad, no determinación. El segundo, que el lenguaje es insuficiente para dar cuenta de lo "real", la lógica de la causa-consecuencia no

es la del mundo. En ese sentido, las circunstancias temporales y espaciales, que se relacionan con una visión teleológica y causal del mundo y que tradicionalmente estructuran el relato, no son para ellos fenómenos que ocurren fuera de la conciencia del sujeto, son más bien percepciones interiores de la conciencia que ayudan a organizar la experiencia. Considero que Macedonio lleva estas teorías a la práctica y que en ese sentido *El museo* es un texto que se plantea como sucesión de estados, pues según el autor, en su novela lo que hay son "imágenes, unas voluntarias otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitando las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos" (1975: 66) o cuando se proclama que: "La nihilidad del tiempo y del espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades. Esta es la certeza metafísica de la novela" (1975: 66). Además, estos principios son llevados a la realidad textual, que se muestra como una esfera totalmente autónoma de lo real. Según Noe Jitrik(1997):

> Claro que si la pretensión estructuralista es de una extrema "objetividad" tal vez la de Macedonio aparezca como el polo opuesto, el de la subjetividad más absoluta, e idealista inclusive, en cuanto el "texto", al encerrar en su interior al autor y al lector corta los dos puentes de la conexión entre escritura con el mundo histórico en el cual toda tentativa se inscribe, quiéralo o no. El "texto", enclaustrado de este modo en el en sí mismo del lenguaje, tiene la misma consistencia que la conciencia que no es para Macedonio más que conciencia de sí, no de lo que le permite constituirse. (124)

Es evidente que Jitrik se refiere a la condición del texto en Macedonio, la cual parece tener un carácter solipsista. Sin embargo, creo que el crítico se equivoca al pensar que el "texto" está fuera de la historia, que es capaz de cortar todo lazo histórico. Macedonio no sólo entra en pugna con la escritura realista, sino que su propia visión del texto tiene una fuerte carga filosófica y psicológica que se desprende de los discursos que lo circundaban. James y Bergson son referencias constantes en sus textos (sobretodo el primero, con quien mantuvo correspondencia), así como Schopenhauer, lo cual permite establecer un puente entre la filosofía y la literatura de su tiempo, a pesar de que sus experimentos parecen, para algunos críticos, más cercanos a la postura de la posmodernidad.

La última sección retoma lo literario para hablar propiamente de cómo, si bien Macedonio participó de los proyectos vanguardistas de diversas formas, su propia escritura es una propuesta más radical, más anárquica que la de sus contemporáneos. Con las vanguardias comparte la búsqueda de un arte más "auténtico", la crítica a las instituciones que regulan la circulación del

arte, la exploración de la técnica y el método, la relación entre vida y arte, entre otras. Pero por otro lado, su escritura no es programática, no se afilia ideológicamente o políticamente a ninguna corriente (lo cual no significa que su arte no tenga un sentido político e ideológico[2]), además Macedonio rehúye de la publicación.

En el segundo capítulo me concentro en la búsqueda de lo que Wolfang Iser llama el "lector implícito" en *El museo de la Novela de la Eterna*. Este concepto da cuenta de las relaciones que se dan entre el texto y el lector tanto histórico como textual. Desde esta perspectiva el lector textual hace parte de las estructuras del texto, el cual predispone unos roles que el lector de carne y hueso puede o no asumir: "El lector implícito no está anclado a un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo" (Iser, 164) Esto se explica por el hecho de que los textos cobran sentido al momento mismo de ser leídos, y de esta forma "todo texto literario tiene preparada una determinada oferta de roles para sus posibles receptores" (67). Además, la estructura del texto pone al lector en una perspectiva particular; sin embargo, este lector implícito sólo aparece cuando el "lector real" asume el rol que se encuentra inscrito en la estructura del texto; cuando acepta ver las cosas desde la perspectiva que el texto le propone, cuando acepta adaptarse al mundo del texto. Las experiencias y las perspectivas del lector son a la vez las que dan cuenta de las representaciones del texto, es la relación entre el rol textual del lector y las perspectivas del lector empírico, que varían histórica, social e individualmente, la que determinará las condiciones específicas del "lector implícito": "El concepto de lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencias del lector [real]" (70).

En mi análisis trato de constituir el *lector implícito* a partir de cuatro ejes: 1) la noción del lector en la Belarte, que es una poética que gira en torno a la idea del receptor, pero sobre todo de la anulación de los horizonte de expectativa; 2) la desaparición de las coordenadas espaciales y temporales que funcionan a la par con las teorías metafísicas del autor, para quien el objetivo de la novela es causar un efecto de extrañamiento que le permita al lector "dejar de ser" por un

[2] Vease los trabajos: *Anarquismos literarios: Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández* (2012) de Luis Othoniel Rosa Rodríguez, *Macedonio Fernández: una pasión teórica, conocimiento, artes y política* (2010) de Jorge Bracamonte.

momento; 3) la reflexión alrededor del lenguaje y la representación a partir de la escritura macedoniana; 4) los personajes como alegorías de "estados de la conciencia".

La tesis que planteo es que Macedonio produce un texto que genera una desestabilización de la categoría de "lector", al oponer la pasividad del lector de novela realista a la postura de un lector activo que se configura como reescritor de la obra, en tanto continuador y productor de sentido. Para lograr esto, el texto se convierte en un dispositivo que descubre las estructuras, técnicas y estrategias del texto realista, y luego propone un texto literario que se desvincula de la noción de arte como representación del mundo y de la existencia. En la primera sección del capítulo, exploro aspectos como la tematización del lector en ABA y *El museo* a través del concepto de *ficción de lector* y de *lector implícito* de Iser y *de horizontes de expectativa literarios*[3] de Hans Robert Jauss. También aparece la problemática de la concreción de la obra y su relación con la teoría de los *espacios de indeterminación* desde la teoría de Ingarden y por último, la noción de apertura en el texto, pues *El museo* señala su incompletud constantemente.

En la segunda sección del capítulo, retomo el concepto de *cronotopo* de Bajtín, debido a que *El museo* se concibe como un texto sin referencias temporales, ni espaciales. De esta manera, el texto se presenta como un lugar cuyo tiempo es el del devenir de la lectura, y no el tiempo y el espacio del relato, que sirven como parámetros que guían la perspectiva del lector en la *escritura mimética*. Macedonio concibe su texto como un espacio sin pasado, ni futuro, y constantemente concibe en el presente la posibilidad de la eternidad, de sobreponerse a la idea de la muerte: "Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo" (El museo, 36). Lo textual se entrecruza en este sentido con los anhelos metafísicos del autor que es un idealista puro en muchos sentidos. Desde mi perspectiva, es difícil separar estos dos ámbitos y pretender que la única preocupación del autor es estética. Los datos biográficos ayudan aquí; sin embargo, no es mi interés profundizar desde la vida del autor (algo que Macedonio detestaría, pues consideraba absurdo el género biográfico y autobiográfico), pues como ya se ha mencionado cientos de veces, Macedonio

[3] Este término se refiere a la comprensión y asimilación por parte del lector de las convenciones (formas, temáticas, géneros, tradiciones) que organizan los textos en una determinada época. Los horizontes de expectativa además determinan la forma en la que el lector asimila el texto a su propia experiencia empírica. La confluencia de las expectativas del lector y los esquemas del texto producen una "fusión de horizontes" (término acuñado por Gadamer para referirse a la instancia en la que las expectativas del lector coinciden con el horizonte del texto). Ver: Jauss, H. Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En *Estética de la recepción*. Madrid, Barcelona, 1987.

pretende conservar la memoria de su esposa Elena de Obieta, quien falleció en 1920[4]. La no-muerte implica para Macedonio la anulación del "yo", que escinde al sujeto de la pluralidad que constituye al mundo y de la cual él/ella hace parte. Macedonio ve que la noción de "yo" se realiza en la medida en que estructuramos un relato de nosotros mismos, de esta forma el relato es en sí mismo problemático para el autor. En "Toca por favor: el museo textual de Macedonio Fernández" (2003), Warren Johnson atina al decir que:

> La concepción macedoniana del yo en realidad es aún más radical: reconoce que su estabilidad se funde en la serie metonímica de actos y experiencias que compone su pasado, es decir, la unidad del sujeto es una narración. La novela realista y el yo entonces no sólo se parecen, los dos comparten una misma estructura de base. El yo no es sino su propia historia. Por lo tanto, a fin de efectuar la "trocación del yo", se tiene que transformar la naturaleza de la diégesis, despojándola de la contingencia de los efectos de lo real, borrando la linealidad de la progresión narrativa, quebrando el hábito de parte de los lectores de crear expectativas y de verlas realizadas o no en el transcurso del relato, sin participar en el acto de referirlo. (88)

En la tercera sección, presento la postura de Macedonio con respecto al lenguaje. Acudo a *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y al ensayo "Macedonio Fernández o el primer mentiroso de Rio de la Plata" (2006) de Diego Vecchio, con el fin de poder dilucidar y reflexionar sobre las relaciones problemáticas que hay entre la noción de significante, y la de significado en la escritura macedoniano. Planteo que Macedoniano vacía al lenguaje de contenido, así el significado se disemina en el texto, se mueve entre significantes y se vuelve un eterno referirse a otra cosa. Así mismo, propongo que el malentendido se vuelve el medio predilecto del autor para desmontar la posibilidad de una comunicación transparente mediante el lenguaje. En su poética, la ilegibilidad del mensaje es una estrategia constante, en ese sentido oposiciones como facilidad y dificultad, transparencia y oscuridad, incomprensión y comprensión, expresión cuidada y expresión descuidada (Vecchio, 97), nos ayudan a tratar de "de-mostrar" su discurso. Además, la relación entre imagen y lenguaje que plantea Macedonio conlleva inevitablemente a una discusión sobre las posibilidades de la representación. El autor transgrede la ficción tradicional, es decir, el realismo, el romanticismo y la literatura fantástica, al

[4] Asunto que ha sido reevaluado desde que Ana Camblong encontró que Macedonio se volvió a enamorar de Consuelo Bosch, quien además transcribió *El Museo de la Novela de la Eterna* con su puño y letra. Aquí la biografía del autor ha transformado bastantes miradas críticas. Ver "El amor secreto de Macedonio Fernández" (2010) de Daniel Attala y "Consuelo-Eterna, pasión erótica y metafísica de Macedonio" de Ana Camblong (En *Ensayos Macedonianos*, 2006).

vaciar el lenguaje de la "imagen", superponer planos ontológicos que se contienen los unos a los otros y emplear un lenguaje aporístico.

En la cuarta sección, indago en la construcción de los personajes en *ABA* y *El Museo*. Macedonio concibe a los personajes como conciencias, estados que viven mientras son leídos, en el presente del texto, en oposición al personaje de la novela realista que se caracteriza por sus condiciones físicas y psicológicas. En ese sentido, analizo los nombres de los personajes de *El museo* y las implicaciones del nombre y el nombrar el mundo. Por otro lado, exploro las funciones de los personajes dentro del texto, ya que como estructuras del texto cumplen funciones relacionadas con el extrañamiento del lenguaje y el distanciamiento del espectador (retomo aquí a Brecht; sin embargo, no es una idea política del concepto) con respecto a la "literatura de ilusión". Así mismo, me remito a la noción de metaficción que es claro en dos aspectos: 1) la reflexión sobre el ejercicio artístico; 2) la superposición del plano ficcional, el real, que se encuentra dado en las interacciones de los personajes, el lector y el autor. Finalmente, al ubicar a los personajes en un lugar presente, asocio la idea de *performance* con la escritura macedoniana: acto que se encuentra también en ideas que transitan por un discurso que no escinde el pensar y el escribir, que se realizan de forma indivisible. Sustento esta idea con el ensayo "Macedonio: performances, artefactos e instalaciones" (2006) de Ana Camblong.

A pesar de que todavía quedan otros aspectos vitales que derivan de la noción de lector (como los géneros literarios), preferí mantener un equilibrio entre una contextualización histórica y lo puramente textual, para tratar de articularlos. Considero que el texto no se puede extraer arbitrariamente de la historia, y que en ese sentido vale la pena hacer una revisión de las relaciones extratextuales que pudieron influir en su constitución. Esto no significa una perspectiva hermenéutica que reduce el texto a su tiempo, ni la unificación de sentido a través del argumento histórico. El primer capítulo trata de elaborar una constelación de las discursividades que en su momento circularon en el ámbito intelectual, literario y académico y que hacen resonancia en la escritura macedoniana. El segundo es la exploración del texto propiamente dicho partiendo de las asociaciones expuestas en la primera parte del trabajo, a partir de la comprensión del proceso de lectura que Macedonio le propone a sus lectores.

1. La escritura realista en Argentina: filiaciones políticas, ideológicas y estéticas

Los textos de Macedonio Fernández se dispersan en una miríada de publicaciones, lo cual es problemático para abordar su obra. No obstante, sabemos que aunque *Adriana Buenos Aires* se publicó de forma póstuma en los años sesenta, fue escrita en 1922 y revisada en 1935, mientras que *El museo de la novela de la Eterna* fue un proyecto que se redactó a lo largo de cincuenta años y tuvo su primera publicación completa en 1975. Como lo menciona Marisa Muñoz en *Macedonio Fernández y las vanguardias estéticas* (2004): "La génesis de *El Museo…* es apasionante, el proyecto de esa novela atraviesa toda la vida del autor y su aparición comienza a ser anunciada desde fines de la década del 20. Diremos también que fue el proyecto vanguardista más osado que empezó a gestarse en los años veinte si bien su publicación se hará 30 años más tarde" (331). Por otra parte, ya antes de los años veinte, Macedonio había expuesto las bases de su pensamiento en diversas publicaciones relativamente importantes de la Argentina. De hecho, en 1922 escribe *Adriana Buenos Aires y* se publican dos de sus trabajos más significativos: *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929). Así mismo, surgen las vanguardias, por lo cual es un tramo temporal sustancial para articular los dos capítulos de este trabajo. Trabajaremos en un vaivén entre el antes y el después de la década del 20 dado que mucho de lo que sucede en la escritura de Macedonio se revela a la luz de sus escritos anteriores.

Este capítulo configura un panorama histórico de la Argentina de la década de los años 20, teniendo en cuenta, sobretodo, el desarrollo de la vida intelectual del país por medio de los discursos artísticos, científicos, políticos, filosóficos y psicológicos que tuvieron un impacto en la vida y en la obra de Macedonio Fernández. La segunda parte de este capítulo explora la relación entre Macedonio Fernández y la vanguardia argentina, ya que aunque Macedonio participó activamente en la conformación de estos movimientos, su escritura no tenía el mismo carácter programático. Sin embargo, tuvo un papel esencial en el rumbo ideológico y estético que tomaron estas vanguardias. Estos dos ejes son imprescindibles en el estudio, pues dan cuenta de las relaciones entre el autor y su tiempo, y también para entender su escritura como un diálogo con diversas tradiciones de la Argentina y del mundo europeo en general, entendiendo las particularidades de los procesos históricos que se daban en esos momentos. En ese orden de ideas, este trabajo sigue la línea de trabajos como *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo: Genealogía de un vanguardista* (2000) de Mónica Bueno, en cuyo desarrollo se encuentra

un análisis arqueológico, de los escritos macedonianos previos a 1910 desde la perspectiva de Michel Foucault.

Así, considero valioso analizar los textos macedonianos a la luz de algunos temas propios de los procesos modernizantes y de la modernidad en Argentina. Dentro de estos problemas encontramos: la constitución del sujeto en una época en la que el crecimiento de las ciudades transforma sus condiciones de vida; la consolidación de los estados nacionales y de las instituciones reguladores de poder, los discursos filosóficos y jurídicos que sustentaban el desarrollo tecnológico, cultural, económico, político y social de la Argentina de ese entonces, así como la regulación del campo cultural y literario. Estos procesos ocurren entre la última década del siglo XIX y los años treinta de una forma relativamente acelerada, periodo en el que Macedonio Fernández tuvo una fuerte actividad intelectual. Muchos de estos textos aparecen en revistas primordiales para el campo cultural argentino. Las publicaciones más significativas de Macedonio, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de recienvenido* (1929), aparecen en la década de los 20, además el autor colaborará con las vanguardias de forma activa.

Este capítulo consta de cuatro secciones que pretenden articular lo ya mencionado: 1) un panorama sobre las funciones de la escritura realista en Argentina, las cuales se relacionan con el proyecto de nación a finales del siglo XIX y principios del XX, o en oposición a este. Así mismo, se explora la escritura realista en sus vertientes naturalista y costumbrista y sus implicaciones ideológicas; 2) la constitución de un campo literario e intelectual en Argentina que le permitió al arte desligarse de proyectos políticos del estado, lo que dio como resultado la exploración de otras posibilidades artísticas e intelectuales, con la creación revistas independientes y proyectos literarios que dieron origen a un incipiente campo cultural. Aquí se explora la participación de Macedonio en algunas de estas publicaciones y se da cuenta de los planteamientos que están expuestos en sus escritos tempranos sobre su poética; 3) el debate alrededor del positivismo en la academia argentina, que incluyó la posición positivista de José Ingenieros por un lado, y la postura crítica de Alejandro Korn por otro. Además se hace una breve descripción de las teorías de Henri Bergson y William James, autores anti-positivistas que tuvieron un destacado impacto tanto en las universidades de Argentina como en la obra de Macedonio Fernández; 4) para cerrar, la relación de Macedonio Fernández con las vanguardias de los años veinte. Me interesa destacar la creación de la *Revista oral*, pues encuentro allí un gesto vanguardista que persiste en la

escritura de Macedonio. Por último, se examinará su nexo con los grupos de Boedo y Florida, representado en el capítulo IX de *El museo* por los Enternecientes e Hilarantes.

1.1 . Escritura realista, naturalista y costumbrista en Argentina

El género de la novela tiene su auge en el siglo XIX y se relaciona con las dinámicas propias de la modernidad, así mismo las comunidades lectoras se expanden, la novela se diversifica y los escritores asociados a movimientos literarios establecerán normas que determinarán las convenciones de los textos. Macedonio desestabiliza la categoría de los géneros literarios al crear un dispositivo que se llama a sí mismo *novela* pero que rompe con el sistema de normas que fijan su función en el campo cultural. Los géneros especifican las prácticas de producción y recepción de los textos. En Argentina las literaturas realista, costumbrista y naturalista tienen unas funciones que se inscriben en el marco de agendas políticas, críticas, culturales y sociales. Como resalta Todorov:

> […] una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual opera. (38-39)

El género se configura dentro de una determinada sociedad y tiempo. Así, la novela se constituye como la forma escritural predilecta de la burguesía en el siglo XIX, y tiene unas implicaciones ideológicas que determinan sus procesos de recepción. Estas dinámicas también se vivían en Latinoamérica, en donde la escritura realista se configura como "copia" de los modelos literarios procedentes de Europa, matizados por un localismo que pretendía resaltar lo "propio" de la nación y de sus pueblos. No obstante, debemos señalar los matices que particularizan la literatura argentina a la luz de eventos socio-históricos determinados, que se relacionan, por ejemplo, con la función social y política del escritor. Por otra parte, estos modos de escritura se definen con respecto a su relación con los discursos filosóficos, científicos y políticos que circulaban en el momento. Para ello, elaboraremos una corta genealogía de estas escrituras para luego vincularlas a las formas de representar el mundo a las que corresponden nociones propias

de la modernidad, la visión de las ciencias y de la filosofía, y cuyos fundamentos Macedonio Fernández buscará desestabilizar con su Belarte[5].

Dos textos nos ayudarán en la tarea de delimitar el concepto de realismo en Argentina: "Realismo argentino del medio siglo" de Blas Matamoro (2011) y *Early Spanish American Narratives* (2004) de Naomi Lindstrom, en especial los capítulos 4, 5 y 6, titulados respectivamente "The mid-nineteenth century, romanticism, realism and nationalism", "Late nineteenth-century narratives of social commentary and national self-reflection" y "Naturalism and modernism". En primer lugar, debemos hacer algunas reflexiones sobre el significado de "realismo". Como proyecto estético, el realismo surge alrededor de 1857[6] en Francia en oposición al "romanticismo" y su marcado énfasis en el individuo, el sentimiento, lo supernatural y lo épico. Este movimiento pretende dar cuenta del mundo tal y como es, asumiendo que hay una forma de lo real que es absolutamente objetiva y que poco o nada tiene que ver con las representaciones subjetivas o individuales. De esta forma, hay una confianza en que la palabra puede describir los hechos de una forma fidedigna, así como los fenómenos del mundo social y material. Los realistas se encargarán de describir diversos aspectos de la vida humana a través de la observación y descripción "objetiva" y detallada del mundo. Los sentidos, para ellos, pueden dar cuenta de los fenómenos sociales y naturales: "The goal of realist writing is to give the effect of describing people, their behavior, and their surroundings exactly as they would ordinarily be found in the real world. In Michael Winkler's summary, realist writing 'satisfies normal rather than intensified perceptions of reality [and] provides plausible rather than imaginative explanations.'" (Lindstrom, 109). Igualmente, en la literatura realista lo fantástico y lo

[5] Es pertinente en ese sentido lo que Ariadna Castellarnau dice en "El desencuentro de la novela argentina: Macedonio Fernández y la literatura nacional" (2008): "Macedonio propone un arte consciente de signo profundamente reflexivo. Flora Schiminovich señala la conexión que existe entre esta actitud y la literatura que nace como rechazo a la conciencia burguesa. Schiminovich, siguiendo la reflexión de Roland Barthes en el *Degré zéro de l'écriture*, explica cómo puede leerse a Macedonio a la luz del desgarro de la ideología burguesa. La unidad ideológica de la burguesía —según Barthes— produce una escritura única, monolítica. Durante el siglo xix, la finalidad de la novela y de la historia narrada consiste en alinear los hechos e instituir un continuo creíble. Mediante la novela, la burguesía consigue imponer sus propios valores como universales y homogeneizar a la sociedad. Ahora bien, en el momento en que el escritor deja de ser testigo universal y juez de los demás hombres para transformase en una conciencia infeliz, surge la duda y el cuestionamiento del lenguaje. (2008: 40)

[6] De acuerdo a René Wellek (1983), el realismo primero fue un término relacionado con los métodos de un determinado escritor y posteriormente fue "transferido a la descripción minuciosa de las costumbres contemporáneas, tal como se presenta en Balzac y Murger, pero su significado se cristalizó sólo en las grandes polémicas que hizo surgir, por la década del cincuenta, relacionadas con las pinturas de Courbet y por la asidua actividad de un novelista mediocre Champfleury, quien en 1957, público un volumen de ensayos con el título 'Le Réalisme' mientras que un amigo suyo, Duranty, editaba una revista de corta vida, 'Réalisme", entre julio de 1856 y 1857"(199).

supernatural no tienen cabida, dándole más importancia a aquello que es ordinario y cotidiano. Sus personajes son gente del común con oficios de diversa índole como tenderos, campesinos, mercaderes, etc., en su mayoría personajes pertenecientes a las clases bajas o a las burguesías emergentes del momento. Ideológicamente, el escritor realista pretende que sus prejuicios no interfieran en su texto, es totalmente imparcial, y por lo mismo, debe evitar adornar lo "real" o distorsionar lo que quiere retratar, para ello:

> …debe despersonalizarse cuanto le sea posible para que la realidad exterior pase a través y se refleje en el texto. A tal fin, el lenguaje empleado ha de ser transparente y la literatura derivada, como apunta Barthes, ha de disimular su carácter de tal, o sea: ser lo menos literaria posible. Más aún: si cabe, renunciar a ser literaria. De tal forma, el artificio, anulado, no estorbará el contacto del lector con la realidad a través del escritor que le sirve de vehículo. (Matamoro, 2011: párr.4)

En términos formales la manera de lograr esto será mediante el uso de un narrador, por lo general, en tercera persona y omnisciente que dará esta sensación de objetividad de los hechos narrados. Así mismo, habrá un profundo interés por entender las acciones humanas y sus motivaciones. La descripción de la psicología de los personajes es otro de los elementos fundamentales de este tipo de escritura:

> One strong motive behind the development and acceptance of realism was the ascendancy of the social sciences in the nineteenth century. Many contemporary intellectuals were struggling to attain a more objective outlook on human behavior, whether as social scientists or as writers. From today's perspective, the struggle to attain an impartial vision of society appears doomed to fail. We now tend to stress that every observer and commentator is viewing and speaking from a particular position. The triumph of realism depended on widespread confidence that human beings could shed their theoretical and personal biases and look directly at reality. (Lindstrom, 110)

El escritor sería (en teoría) un observador sin prejuicios, cuya obra es capaz de describir el devenir del mundo sin proyectar sus propias opiniones o ideas. No habría de esta manera un juicio moral que permearía su escritura, por ende es capaz de capturar la vida tal y como es, a diferencia de otras visiones miméticas como la neoclásica que pone el énfasis en la naturaleza y la vida "como deberían ser". La idea del escritor como alguien ajeno a las situaciones particulares descritas en su obra es muy parecida a la del científico quien después de objetivar aquel fenómeno de su estudio establece leyes generales para describirlo y clasificarlo. El realismo partiría de la premisa de que hay una exterioridad o mundanidad cuya interpretación

puede ser idéntica para todos (o al menos por convención es la misma), con lo cual se elude el hecho de que el lenguaje de por sí restringe esa posibilidad, al igual que nuestra posición en el mundo permea o filtra la visión que tenemos del mismo. Para los realistas, "la realidad es una y la misma para todos los sujetos, que están sujetos a ella. Esto implica que la realidad es cognoscible y tal conocimiento se puede explicitar" (Matamoro, 2011: párr. 4).

La escritura realista se asocia a otras formas históricas de crítica, producción y teorías de la escritura que tienen en común la noción de imitación o de mimesis[7]. Como bien dice Lindstrom, el realismo no sólo se ha identificado con el movimiento que se asignó ese nombre en contraposición a la escritura romántica; también se ha aplicado, de una forma más general, a modos de escritura que no ponen un énfasis marcado en el estilo, lo cual da un efecto de observación directa del mundo. Con ello el foco del realismo son los asuntos de la vida cotidiana y en lo que es considerado como "real" según el consenso (110). Esta terminología, según Lindstrom, ha sido problemática para la descripción de la literatura latinoamericana dado que antes de la formación del movimiento en Europa, ya habían producciones escritas que pretendían dar cuenta de los fenómenos sociales de una forma objetiva. Muchas de estas producciones tienen las características de lo que posteriormente sería llamado *realismo* (110). Se puede pensar, entonces, que las características de la escritura realista europea ya estaban planteadas en escritos argentinos (y de Latinoamérica) de algunos autores previos a 1850, antes de que fuera un proyecto de escritura consciente en Europa. Particular es que este tipo de escritura "realista" se mezcla con una tendencia romántica. Dos ejemplos son *El matadero* de Esteban Echevarría y José Mármol con *Amalia*:

Como lo hace notar Matamoro, aunque estas novelas no estén relacionadas con la escuela realista, representan con cierta fidelidad algunos aspectos de las clases sociales bajas o haciendo una crítica social al gobierno del general Rosas.[8] Es mediante este tipo de narrativas que esta

[7] En la introducción de *El espejo y la lámpara* de M.H Abrams, hay una buena cartografía de las principales corrientes artísticas en Europa que sustentan el arte bajo la premisa de que su función es la de imitar la naturaleza. Este estudio atraviesa estas visiones desde Platón hasta el siglo XVIII, varias posiciones con respecto al tema.

[8] "Por lo que hace al tema del realismo, corresponde añadir una curiosa anomalía a su respecto. El realismo argentino nace en pleno romanticismo, por mano de un poeta que se piensa pariente de Byron, el mencionado Echeverría. Intenta describir la desdicha de un héroe de poncho celeste y le sale una estampa realista de los bajos fondos porteños, *El matadero*, precoz contemporáneo de Balzac y unos años anterior a Flaubert, si proceden las fechas. Otro romántico de pro, José Mármol, en su novela *Amalia*, trata de poner en escena a unos idealizados héroes de la civilización amenazados por la barbarie, con lo que consigue este paradójico resultado: sus personajes paradigmáticos de bondad caen víctimas del folletín, en tanto su retrato realista del tirano Rosas y de las escenas de baile en un salón porteño resultan lo más conseguido del libro" (Matamoro, párr. 2).

literatura romántica de rasgos realistas se carga de un fuerte sentido político y crítico. El tema de la nación y su desarrollo es uno de los puntos centrales de este tipo de escritura dada la necesidad de generar un panorama de posibilidades políticas, económicas, sociales y culturales para las nuevas naciones; el campo de la literatura jugaría un papel relevante en ello.[9] De allí la acogida del romanticismo en los procesos de formación de nación: el cual resultó importante para generar imaginarios alrededor de la idealización de ciertas costumbres, modos de comportamiento social y una geografía específica. La generación del 37, conformada por Juan Batista Alberdí, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría y Marcos Sastre, aparece como una de estas manifestaciones que pretende generar una literatura nacional que se acoge a los modelos literarios románticos pero con elementos locales. Domingo Faustino Sarmiento sería otro de estos ejemplos, al hacer énfasis en la descripción de cuadros locales y de los paisajes propios de la pampa argentina en tiempos en los que el general Rosas gobernaba en Argentina. Este romanticismo tenía además un fuerte sentido político, pues como dice Henríquez Ureña: "En medio de la anarquía, los hombres de letras estuvieron del lado de la justicia social, o al menos de la organización política contra las fuerzas del desorden" (1969).[10] Podemos asociar esto último al interés por cultivar un imaginario nacional basado en tradiciones y costumbres, que producen un tipo de escritura realista con un énfasis en la idealización de lo "propio" y de la "costumbre" de una determinada región, a esto se le llamó costumbrismo o criollismo y aunque no se puede hablar de un movimiento como tal, sí predominó como un código escritural durante el siglo XIX.

También apareció la novela sentimental la cual repetía, por lo general, el mismo esquema argumental: una pareja que no podía amarse libremente por diferencias de clase o raza (Franco, 105). Los personajes de estas novelas encarnaban valores morales, clases sociales e ideales nacionales. El realismo como escuela aparecerá mucho después, casi a finales del siglo XIX, antecedido por la generación del 80 que se inspira en el modelo naturalista fundado por Emile Zola; algunos ejemplos que podemos encontrar de textos que tienen este corte naturalista, y que

---

[9] Ver Franco, Jean "La herencia del romanticismo". En *Historia de la literatura hispanoamericana*: Barcelona, Ariel, 1982. 95-120

[10] Dice también Ureña que: "Y cuando los desterrados argentinos trabajaban por la destrucción del poderío de Rosas y de todos los demás caudillos, sus más poderosas armas literarias fueron los impetuosos versos de José Mármol y su trágica novela *Amalia* (1851), las canciones de Hilario Ascasubi en dialecto gaucho y los grandes libros de Sarmiento, que habían de culminar muy adecuadamente con su diario de campaña militar por la que se tomó la ciudad de Buenos Aires y se depuso a Rosas (1851-1852)" (120).

además rompieron esquemas morales al tratar temas como la violencia o la sexualidad abiertamente, fueron *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1843-1888)[11] o *Fruto vedado* de Paul Groussac (1848-1929). Dada la importancia del naturalismo para el realismo argentino y para la posterior rebelión de Macedonio Fernández vale la pena intentar delimitar la escritura naturalista y su recepción.

El naturalismo tiene una visión social de la realidad que se confunde con una pretensión conscientemente cientificista y documentalista. El naturalista es un científico social que busca mostrar todos los aspectos de la psicología humana de forma descarnada. La miseria, la injusticia social y la podredumbre serán algunos de sus temas centrales; no se idealizará nada y tampoco valdrán los juicios morales. Desde este punto de vista, serán las circunstancias y los factores externos los que determinarán las acciones y el temperamento de los personajes que se verán abocados a reacciones determinadas por sus pasiones: "naturalism was associated with a deterministic outlook, in which nature and nurture were perceived as controlling human behavior" (Lindstrom, 177). El principio de causalidad articulará el entramado narrativo. Leyendo el segundo prólogo de *Thérèse Raquin* de Zola podemos ejemplificar estos postulados:

> On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. (Zola, 6-7)

Zola plantea abiertamente un objetivo científico, que permite una clara delimitación de los rasgos psicológicos de los personajes. Zola agregará: "Tant que j'ai écrit Thérèse Raquin, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humai…" (7). El escritor naturalista siente que tiene un ineludible compromiso con la verdad, que su misión es mostrar tanto lo bueno como lo malo para poder describir de forma "objetiva" las acciones humanas. El mundo se vuelve su escenario para

[11] En la reseña de Jean Franco sobre Cambaceres se puede notar que el escritor asume el naturalismo como una forma negativa, pesimista y determinista de entender la vida: "Cambaceres elige sólo un posible esquema en la estructura de sus novelas, un esquema de causa efecto, de desarrollo lineal. La metáfora o analogía que está más cerca de su estructura es la del programa biológico que el organismo desarrolla según sus tendencias innatas. Pero las posibilidades de Cambaceres son aún menores que las que tiene una planta en crecimiento; de hecho se reducen a dos: sobrevivir sin ningún objetivo o morir" (126).

que el escritor muestre la vida en sus verdaderas dimensiones. Su mirada será análoga a la de la precisión de los objetos científicos. Es una escritura heredera del positivismo científico y, aunque sea una reacción al realismo y al sentimentalismo, es una forma radical del primero. En Argentina y en general en Latinoamérica, el naturalismo no tuvo gran acogida dada la predominancia de la iglesia católica, que no toleraba las corrientes deterministas:

> This view was at odds with Catholic doctrine, where concepts of good and evil were predicated on the assumption that human beings enjoyed free will. Readers in Spanish-speaking countries were more likely to employ theological criteria in assessing literature than were European audiences. Aside from the problem of free will, Spanish language readers objected more strenuously than French ones to the way in which naturalism broke with decorum. Naturalist novels are known for their tendency to show humankind at its worst and to include scabrous and revolting scenes, which authors sought to present in a non-judgmental way. Readers in Spanish-speaking countries often expected literature to offer ethical guidance. (Lindstrom, 177)

Los escritores que siguieron el modelo naturalista en Argentina incluyeron temas relacionados con los indígenas como *Una excursión a los indios ranqueles (1870)* de Lucio V. Mansilla (1831-1913), que hace descripciones etnográficas y reflexiones sobre las relaciones de lo amerindio y lo europeo en la conformación de la cultura nacional (Lindstrom, 174); igualmente, otras obras se enfocaron en representar un profundo descontento social por la iglesia y el estado, como en el caso de *La gran aldea* de Lucio Vicente López (1848-1894). Macedonio crítica al naturalismo principalmente por su visión determinista de la existencia, el relato se vuelve en está escritura una forma de reforzar imaginarios que limitan las posibilidades del sujeto, en vez de posibilitar su auto-determinación.

La escritura realista, como movimiento, aparecerá durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina como una forma de rechazo ante el naturalismo predominante. Junto con el modernismo, el realismo será la forma predilecta de la literatura latinoamericana hasta la llegada de las vanguardias, las cuales serán una reacción frente a ambas formas de escritura. Como señala Matamoro:

> El realismo de escuela viene más tarde, anacrónico, como secuela del naturalismo y reaccionando contra él, por su falta de espiritualidad, en algunos escritores del Centenario como Hugo Wast y Manuel Gálvez. Entre medias ha prosperado desde la Argentina una literatura contraria a toda referencia inmediata, devota de las lejanías temporales y los exotismos espaciales: el modernismo. De tal forma, y adoptando como modelos a los realistas franceses (Flaubert, Maupassant,

> los Goncourt) y españoles (Galdós, Baroja), los tardíos realistas de escuela disparan contra los dos antecedentes: naturalismo y modernismo. (Matamoro, párr. 3)

De acuerdo a esto, el realismo se manifestará en los llamados escritores del centenario (1910), entre los que destaca Manuel Gálvez. Este realismo estuvo marcado por el positivismo derivado de Comte, Spencer y Stuart Mill.[12] De forma similar al naturalismo, los novelistas realistas veían en sus personajes el resultado particularizado de una ley universal (Franco, 217). Así, el lector se configuraba en un observador de "las conclusiones preestablecidas del autor" (217). Varios factores ayudaron a que el realismo se consolidara en el campo cultural Argentino, entre ellos la aparición de un oligarquía liberal, el arraigo del positivismo en el campo académico, la aparición de grandes periódicos como *La nación* y *La prensa*, los viajes de escritores a Europa y la actividad científica (Varela, 111). Ya para 1920, el realismo adquiere varias vertientes entre ellas la social que en los años veinte será reivindicada por parte de escritores del grupo Boedo, quienes promulgaran ideas socialistas y de izquierda, y cuya escritura se centrará en cuestiones sociales y políticas. Macedonio buscará desestimar no sólo las técnicas realistas, sino también su trasfondo filosófico, asunto que trataremos en la segunda parte de esta monografía.

1.2. El intelectual y la modernización

Los procesos de modernización de los estados latinoamericanos definieron las funciones y prácticas sociales de los intelectuales durante las primeras dos décadas del siglo XX. No sólo en el campo de la literatura, también en el de la filosofía y la ciencia. Por otro lado, debemos destacar que Argentina, a diferencia de otros países de Latinoamérica, exceptuando a Brasil y a México, tuvo unos procesos de modernización más acelerados que incidieron en el rápido desarrollo intelectual a finales del siglo XIX. La alta migración que se dio en ese momento definitivamente repercutió en la circulación de los discursos científicos, filosóficos y políticos de Europa en Latinoamérica, los cuales fueron asimilados de formas particulares por dichos intelectuales. En Argentina, la figura del intelectual se diferenció de la de otros países como, por ejemplo, Perú en donde la práctica intelectual se ajustaba al discurso oficial y la literatura fue una forma de obtener prestigio social (Losada, 1977:16). Según Alejandro Losada, el intelectual que se gestó en el Rio de la Plata se encontró marginado desde un principio de las instituciones

[12] Para ver un estudio más detallado del realismo en Hispanoamérica ver: Varela, Benito. "Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX". En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Coordinador: Madrigal, Iñigo. Tomo II Madrid, Cátedra, 1987. 91-133

oficiales, erigiéndose como una fuente de discurso contestatario. Esto marcó una separación de la literatura romántica como la que se dio en Perú con escritores como Salaverry y L.B. Cisneros, la cual buscaba configurar imaginarios nacionales sin cuestionar las prácticas de poder:

> En el Rio de la Plata, en cambio, es una reacción en contra de la anarquía institucional y el estancamiento económico. En un caso acompaña a un particular proceso de modernización de una elite urbana tradicional y se ve estimulado por los representantes del Poder. En el otro, es una lucha contra la estaticidad del orden tradicional y, sobre todo, contra quienes detentan el Poder, precisamente para introducir la modernidad. En el Perú se producirá como un modo de integración a la clase dirigente tradicional y, mediada por ella, a algunas de las modernas formas europeas. En el Cono sur, al contrario, representa el combate contra la clase dirigente -que no quería ni podía incorporarlos- con el auxilio de las ideas más radicales, las flotas militares y los comerciantes europeos. (Losada, 19)

Losada destaca tres autores esenciales dentro de la literatura argentina que dan cuenta de la importancia de la escritura realista y las dinámicas que esta implicó en tanto catalizador de un discurso que cumplía dos funciones: por un lado, denunciar el proyecto de nación de unas clases sociales específicas, al apuntar a problemas como la desigualdad social o la relación entre la ciudad y las comunidades rurales. Así, tanto indígenas como el llamado gaucho se volvieron portento de resistencia a la institución oficial a pesar de la marcada tendencia de hacerlos parecer como representantes de la barbarie. Por el otro lado, se trataba de pensar el pasado y el futuro de la nación estableciendo nuevos panoramas de desarrollo. El primero de estos autores es Esteban Echevarría con su obra *El matadero* (1838-1840), el segundo, Domingo Sarmiento con *Facundo* (1845), *Recuerdos de provincia* y *Ensayo dramático iluminista* (s.f) y, el tercero, José Hernández con *El gaucho Martín Fierro* (1872-1879). Aunque los tres definen relaciones distintas con la conformación de un imaginario de nación, ya marcan una pauta por ser representantes de discursos que ponen en discusión algunas de las tensiones que se presentan en el desarrollo de las naciones latinoamericanas, como por ejemplo, civilización y barbarie, el progreso y la tradición, lo europeo y lo latinoamericano, lo propio y lo extranjero, la ciudad y la vida rural. Todos estos valores están presentes en la mayoría de novelas de carácter social realista, costumbrista o naturalista de la Argentina del siglo XIX. Para finales de siglo, la literatura juega un rol fundamental en las polémicas que giran en torno al progreso, la identidad nacional, o la institucionalización de la ciencia y la filosofía en Argentina, y que repercutirán en los proyectos estético-políticos de escritores posteriores. La oscilación entre el centro y la periferia influyó en los procesos mencionados anteriormente:

> El fin de siglo en Latinoamérica evidentemente implica un reacomodamiento de este diccionario elemental que intentamos armar. Las consabidas relaciones centro-periferia definen ese ajuste de significados que la copia siempre construye. Como bien señala Ana Pizarro la modernidad tiene en América Latina un ritmo doble: la fanfarria por la integración internacional de América y el lamento por el impacto modernizador. El sesgo bivalente de la alabanza del progreso y el temor a la amenaza. (Bueno, 48)

Los escritores apuntaban en tres direcciones: primero, a legitimar un proyecto de nación basado en el liberalismo económico, la ciencia moderna y la democracia; segundo; a sustentar un conservadurismo que apoyaba el latifundismo y la conservación de las relaciones entre iglesia-estado; tercero, a denunciar los problemas inherentes a los procesos de modernización, y el impacto en lo que se consideraba "propio" del país. Escritores como Sarmiento, José Hernández o Esteban Echeverría pretendían acercarse a un público más popular que los escritores que celebraban el discurso oficial, tratando de reivindicar las voces de aquellos sectores de la sociedad marginados por el centralismo estatal que persistió desde la independencia hasta bien entrado el siglo XX y que reestructuró la jerarquía de las relaciones de poder entre la ciudad y el campo. De esta forma los intelectuales ilustrados:

> …son periodistas y literatos los que durante sesenta años producen romances en lenguaje gauchesco con intención política o jocosa, festiva o dramática, tratando de ser la voz pública de aquel sector que hasta hacía poco había sido el más despreciado por el Poder. Esta tendencia tendrá su culminación en el gran poema elegiaco *El Gaucho Martin Fierro* (1872-1878), donde manteniendo la categoría de lo típico y utilizando los recursos tradicionales de la literatura sapiencial, un gaucho narra sus desgracias y reproduce su propio proceso de iluminación, hasta llegar a comprobar que su destino ilustra, en realidad, el destino de su raza. (Losada, 21)

De la mano de estas ideas, debemos tener en cuenta que a lo largo del siglo XIX, es decir, después de la Independencia, hasta finales de la primera mitad del siglo XX, los procesos socio-históricos determinaron formas particulares de las prácticas escriturales de los intelectuales y autores de Buenos Aires. La función de la literatura en esos espacios al margen de las instituciones sociales era distinta a la que se le asignaba en Europa. Sin embargo, esto significó una hibridación de la cultura importada desde Europa occidental, así como de diversos discursos filosóficos y científicos procedentes de esa región del mundo, con elementos locales que poco a poco fueron definiendo las dinámicas de la producción cultural no sólo de Argentina, sino del resto de países latinoamericanos. Claramente, debemos matizar el problema de la formación de

la literatura como institución en este país, para poder establecer relaciones que aclaran el discurso planteado por Macedonio Fernández en contra de formas de representación miméticas.

1.2.1 La situación del escritor a finales del siglo XIX

El crecimiento de las ciudades, la lenta autonomización y conformación de un campo literario y la circulación de nuevos horizontes políticos en Latinoamérica transformaron las funciones y las prácticas literarias del escritor que tomaba prestado modelos de la literatura europea[13]. Es decir, si bien los modelos de representación del romanticismo, el realismo y el naturalismo establecen los horizontes de creación, hay una inevitable hibridación entre el ideal de la copia y lo local, lo cual generó una tendencia diferenciadora, dando como resultado la escritura modernista que tuvo en José Martí y en Rubén Darío sus mayores exponentes. En ese sentido, si bien la literatura de corte realista, costumbrista y naturalista tendrá una fuerte relación con el proyecto de nación planteado por los gobiernos a finales de siglo, también aparecerán rupturas en el campo de lo literario que problematizarán conceptos como el de género, en tanto tipos de escritura como la crónica se vuelven un espacio de reflexión estética, marcada por un fuerte subjetivismo en el cubrimiento de diversos hechos sociales y políticos a nivel mundial. También el ensayo tendrá una gran acogida en la opinión pública del momento. Esto, gracias al incremento de revistas, folletines, publicaciones y periódicos que inundaron el campo cultural en la última década del siglo XIX y que también permitieron la "autonomía"[14] ideológica de escritores e intelectuales en varios países de Latinoamérica. En Argentina, la inmigración facilitó

[13] Se puede establecer una analogía entre la escritura del siglo XIX y principios del siglo XX y la construcción de las ciudades en Latinoamérica, si se tiene en cuenta que ambas "imitan" lo europeo. La escritura psicologista, realista, costumbrista y naturalista, aunque se asientan ideológicamente en la base de constituir un imaginario colectivo sobre la nación y establecen un horizonte de realización en ideales como el de la civilización, el progreso o la democracia, no son conscientes del anhelo o la idealización que hay de los modelos anglosajones, germanos o francos. En relación con ello Bueno menciona que: "La modernización de las ciudades latinoamericanas es producto de diversos factores. La inmigración; la aparición de las industrias, la influencia del urbanismo europeo, transforman la antigua ciudad colonial aunque sin la planificación de los urbanistas. Como señala Blas Matamoro, 'se trata de construir ciudades exteriores a Europa […] estas urbes modernas que carecen de un pasado acorde con tal modernidad'. Esta carencia se suple con remiendos no siempre prolijamente cosidos. La imagen del modelo se yuxtapone con la ciudad real y se ven suturas entre el deseo por una representación ideal y la imposibilidad de copia perfecta, en el asalto de la gran aldea a la ciudad futura." (49)

[14] Sobre el concepto de autonomía vale la pena volver a citar a Losada: "El concepto de autonomía, como opuesto al de producción dependiente, se refiere a varios niveles simultáneos: 1. al tipo de sociedad que posibilita uno u otro tipo de cultura; 2. al modo de articulación del grupo productor con quienes dominan esa sociedad; 3. a las características intrínsecas del grupo productor, que lo identifican como un determinado sujeto social que elabora un particular proyecto estético-cultural; 4. al tipo de obras y lenguajes producidos; y, 5. a las funciones que cumple esa literatura en el conjunto social." (23)

la circulación de las últimas tendencias ideológicas que se gestaban en Europa. Ya en la década de los 90 hay abundantes periódicos de corte socialista, comunista y anarquista que propagan ideas renovadoras, a la vez que se presentan como espacios autónomos de producción intelectual, donde los pensadores, escritores y periodistas encontraron un lugar para divulgar su pensamiento, en un espacio que se encontraba fuera del control gubernamental. En palabras de Ángel Rama:

> A las ya existentes en la administración, las instituciones públicas y la política, se agregaron las provenientes del rápido crecimiento de tres sectores que absorbieron numerosos intelectuales, estableciendo una demanda constante de nuevos reclutas: la educación, el periodismo y la diplomacia. Sólo la segunda pareció disponer de un espacio ajeno al contralor del Estado aunque salvo los grandes diarios y revistas ilustradas, la mayoría de órganos periodísticos, que siguieron siendo dominantemente políticos como era ya la tradición romántica, retribuyeron servicios mediante puestos públicos, de tal modo que las expectativas autónomas del periodismo se transformaron en vías de acceso al Congreso o a la Administración del Estado. Aun con estas limitaciones, fue sin duda un campo autónomo respecto a la concentración del poder, como lo fue también la función educativa en la medida en que creció suficientemente como para no poder ser controlada rígidamente desde las esferas gubernamentales. (Rama, 63)

En Argentina particularmente, algunas revistas notables son *La Reforma* (1893) y *La Montaña* (1897) fundadas por José Ingenieros (la segunda junto a Leopoldo Lugones). Estas publicaciones tienen una marcada tendencia a la crítica social de orientación comunista y socialista. Macedonio Fernández hace una de sus primeras colaboraciones en *La montaña*, allí plantea algunas críticas al proceso modernizador que se desarrollaba en la Argentina y a la idea de tradición. El pequeño escrito, intitulado "La desherencia" (1897), trata los problemas fundamentales de la modernidad como la situación del sujeto, el estatus de la ciencias y la tradición. Sobre este texto Mónica Bueno (2000) dice: "El texto recorre una cantidad de soluciones que intentan convertirse en herencia para el siglo venidero, pero que Macedonio considera vacuas y aparentes" (60). Además ya prefigura una escritura que difumina la noción de totalidad y de límite, en este caso para referirse a las ciencias naturales y humanas:

> El universo es una sociedad de conciencias; todo lo que existe, siente; la física es una sociología de los átomos fundada en una psicología de los mismos, la química; una pluralidad invariable de yos vestidos de materia se forman recíprocamente una atmosfera física y psíquica donde una se produce que no sea una acción social de doble aspecto: el psíquico (sugestión, imitación), cuya ley es la del menor dolor (inercia mental); el físico (ondulación, vibración). Cuya ley es la de la

> inercia mecánica (ley de menor resistencia). Resulta un movimiento lento y uniforme (evolución) de vaivén que lleva y trae el mundo entre dos puntos fijos. Otros piensas que sólo hay apariencias de regresos y en realidad progreso (Fernández, 65).

Según Bueno: "Se yuxtaponen conceptos de diversa índole en función del principio de mezcla y de desorganización. Una impronta deconstructiva desune los fragmentos de un discurso que desarma no sólo la posibilidad de aprehender la totalidad sino también la coherencia interna de los diferentes discursos de los que echa mano." (59) En este artículo se prefiguran algunos de los elementos principales que se desarrollarán a fondo en el *Museo*... Por otro lado, podemos observar su escepticismo en la confianza del siglo XIX en la ciencia a la vez que vincula este pensamiento cientificista con producciones culturales como la novela psicológica, sistemas económicos y políticos cuando dice:

> Ahora ¿qué pensará de todo esto el siglo 20? El nuestro cree haber fundado sus predicciones (sus ciencias) en total intelección del concepto de causalidad; cree ver claro en su clasificación de éstas en racionales y experimentales; y cree haber planteado y hasta resuelto el problema social con el socialismo que no es más que un economismo; cree hecha la estética, eterno método psicofisiológico, eternos los poemas de Lombroso, los de Weissman sobre la herencia, los juguetes de la seroterapia, las novelas psicológicas de Tarde, o de Ribot o de Wundt… (66)

Así mismo, en este mismo artículo encontramos planteamientos que suponen la inexistencia del autor: "Cree también el siglo XIX que la pieza no tiene autor, y es lo cierto, que éste nunca se ha mostrado, ya por serle imposible a causa de no existir, ya porque no han dejado de oírse, aunque escasos, algunos silbidos desde antes de Heráclito hasta después de Schopenhauer" (65). Aquí se presenta de forma explícita una intención de desacreditar la figura del autor como una entidad consciente, que se manifiesta en la figura del genio creador. Se trata de apuntar a cómo esta figura se gesta en el imaginario colectivo, debido a procesos institucionales que terminan configurando monumentos de la cultura.

Desde los noventa hasta finales de los años veinte, Macedonio Fernández publicará de forma inconstante en diversas revistas, en las cuales se perfilarán sus ideas sobre el arte, la metafísica y la vida, y que serán concatenadas en *El Museo*. Sin duda alguna, las dinámicas de la modernidad influirán en sus escritos: ya vimos el ejemplo del artículo publicado en el periódico de Ingenieros. Muchos de los escritos macedonianos aparecieron esporádicamente en estas revistas. A pesar de las fuertes tendencias ideológicas que este tipo de publicaciones periódicas representaban, Macedonio no se afilió a ninguna corriente política. Otro rasgo que se puede

anticipar de su escritura es que muchas de las publicaciones son borradores de textos que escribió durante toda la vida, quizá también como una forma de mostrar el carácter inacabado de cualquier obra o pensamiento: "Ese carácter de una escritura previa, permeable a las correcciones, señala también la relación que Macedonio establece con el acto de escribir al que considera un ejercicio nunca clausurado, no definitivo, que acepta los futuros *deleatures* de un futuro lector" (Bueno, 100).[15]

Por último, cabe destacar que es durante el siglo XIX que las ciencias se reorganizan y los campos del conocimiento se especializan. Aún a finales del siglo XIX y principios del XX, en Latinoamérica, el intelectual se puede mover en diferentes áreas del conocimiento a pesar de la compartimentalización que se está dando a raíz de la institucionalización de la educación. Por otro lado, en el campo literario surge la idea de autor o escritor profesional, ya que poco a poco se le va asignando una función particular en el campo de la cultura, a la vez que se va autonomizando su campo de acción. Por lo general, los autores aunque ya no estarán tan cerca de la organización política, como sí lo estaba la figura del intelectual, seguirán oficiando también de periodistas. La escritura se volverá una forma de subsistir. Aquí también Macedonio es una excepción debido a que nunca buscó una afirmación de sí mismo como escritor, tampoco buscó ganarse la vida escribiendo y parece que sentía apatía por el reconocimiento de sus textos y su publicación. Se puede también pensar, si nos atenemos al artículo "La desherencia", que Macedonio era consciente de los límites que imponía la ciencia positiva al conocimiento, así como de la profesionalización de los oficios: ambos fenómenos eran formas de sectorizar la producción cultural y científica, determinando así un marco epistemológico con el cual Macedonio no simpatizaba. Sus escritos van desde la medicina y la filosofía hasta la literatura, pasando por teoría de la felicidad. Siempre con un ánimo de borrar las fronteras entre todos los temas que eran de su interés, así como con la idea de obra o de autor. *El museo…* es también muestro de ello si vemos que está plagado de teorías metafísicas, éticas, estéticas y ontológicas, en un intento de difuminar los límites entre el arte, la filosofía y la vida.

[15] Esta etapa es importante para comprender el desarrollo de la escritura de Macedonio. Para ver más en detalle la relación de Macedonio con la modernidad y el desarrollo de sus textos véase *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo (2000)* de Mónica Bueno y *Macedonio Fernández (1874–1952). Reflexion und Negation als Bestimmung der Modernität de* Waltraud Flammersfeld (1976).

Hasta aquí podríamos hacer un pequeño resumen de lo que se ha intentado hacer hasta el momento. En primer lugar, hemos tratado de armar un panorama de la figura del escritor y del intelectual en Argentina en medio de los efectos de proyectos modernizantes. Esa figura definió también tipos de escritura con funciones sociales particulares, como el Realismo social, cuyas figuras se encuentran representadas en escritores como Sarmiento o José Hernández, quienes aunque tienen elementos románticos en su obra, se destacan por una tendencia hacia la denuncia, la crítica al estado y la intención de posibilitar un proyecto de país distinto al estatal. Al mismo tiempo, si bien este tipo de escritura surgió como una forma de mostrar problemas sociales, posteriormente se vuelve parte del proyecto de formación de un imaginario colectivo de nación, relacionado con el discurso progresista, positivista y cientificista que se gestó tanto en Latinoamérica como en Europa en aquellos tiempos. Por otra parte, el crecimiento de la ciudad también posibilitó la circulación de nuevas ideas políticas, así como la expansión del campo cultural en la Argentina del momento; así mismo, estas dinámicas establecieron nuevas tensiones entre lo cosmopolita y lo rural. Macedonio publicó sus primeros textos en medio del impacto de la modernización, y en el texto tratado aquí se observan críticas tanto al realismo, como a la visión positiva de la ciencia, asunto que será explorado en la siguiente sección del capítulo.

1.3.La institucionalización del conocimiento. Positivismo y anti-positivismo en Argentina

No es casualidad el interés de Macedonio por aspectos de la psicología humana (los cuales luego fundamentarán su teoría de la novela), constantemente referenció en sus textos a William James (con quien mantuvo correspondencia) [16], fundador de la corriente conocida como "pragmatismo", y también al pensador inglés Herbert Spencer, uno de los más reconocidos positivistas y propulsor del "Darwinismo social", quien tuvo jugó un papel fundamental en el desarrollo de la psicología, la sociología y la política de su momento (fue incluso tildado de anarquista en este campo), igualmente Henri Bergson es nombrado en sus textos. La llegada de estas corrientes de pensamiento se entiende a la luz de la institucionalización de las ciencias en

[16] Macedonio manifiesta una admiración particular por James. En *El museo* encontramos: "Me verás compartir con William James, ansioso y mentalmente privilegiado, una exploración infatigable en la que él tuvo la muerte antes de la verdad, como quizá también me acontezca. Él llegó empero a la verdad del Hecho, sin el preconocimiento y la alegría de 'morir' (ocultación) sabiéndolo." (39) Y en *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* (1928): "¡Qué apuros, colegas!; ahora los conozco. Con W. James, Emerson, Guyau, Carlyle, se pueden hacer todos los libros de ensayos, de Europa y América, que he leído; pero, ¿hacerlo uno mismo? Nadie debiera ser obligado a ello, si el público quiere tener autores. ¿Quién comenzó la 'Originalidad' que ahora todos tenemos que tenerla, por exhaución de aquéllos? Y los que aparecen con aspiración a 'Plagiables', Freud, Macht, Spengler, el Conde de Keyserling, Bergson, Le Bon, Gourmont, no son del género, del fácil género del genio; fácil: para hacer autores." (7-8)

Argentina y de la fundación de las primeras facultades de Psicología (1885) y de Filosofía y Letras (1888-1896) en Buenos Aires. Por lo mismo, me gustaría no sólo profundizar en la relación de estos tres autores con Macedonio Fernández, sino también mencionar algunos temas relacionados con el pensamiento argentino que se dio en el marco de la institución universitaria y que repercutirán de forma significativa en el desarrollo de un discurso filosófico particular cuyos representantes más notables fueron Alejandro Korn, con una tendencia crítica hacia el positivismo, y José Ingenieros, uno de los impulsadores más sobresalientes de esta corriente.

Macedonio es un autor cuyo discurso se presenta al margen de la academia. En ese sentido, aunque como filósofo no se desempeña en el ámbito que lentamente se empieza a formar en las universidades de Buenos Aires, Córdoba o Tucumán, sí propicia un contra-discurso que precisamente busca borrar los límites entre la práctica, la teoría del arte, la filosofía, la psicología, las ciencias y la vida. Es relevante por lo mismo entender cómo es recibido el pensamiento positivista, qué vertientes adquiere y cómo se vincula a un modelo particular de nación, que va a entrar a polemizar con otros planteamientos y posiciones relacionados con la modernidad en Latinoamérica.

El positivismo en Argentina es problemático, pues adquiere diversos matices. José Ingenieros promulga un positivismo humanista que reivindica la necesidad de unos ideales que regulen el progreso de la nación, como en su libro *El hombre mediocre* (1913). Sin embargo, desde el aspecto epistemológico, y esto lo podemos comprobar si nos remitimos al intercambio de cartas que tiene con Macedonio, cuando se refiere a la psicología humana, Ingenieros ve en las ciencias biológicas un método exacto por el cual entender el comportamiento humano. Macedonio, por otra parte, cuestiona el estudio sistemático de los procesos psíquicos desde una perspectiva biológica. En una carta de 1902 le escribe a José Ingenieros, en ese entonces director de los archivos de criminalística de Buenos Aires, acerca del tema con relación al "genio":

> La ciencia contemporánea, o más concretamente, la tendencia imperante a estudiar fisiológicamente el espíritu, ¿ha dado algún paso en el esclarecimiento del problema del genio?
>
> Yo encarecería las ventajas de estudiar espiritualmente el espíritu, de hacer psicología psicológica (permítaseme la designación) en lo principal, sin perjuicio de utilizar las informaciones de la fisiología. (En Guardia, 2004)

Ingenieros responde a este cuestionamiento de la siguiente forma:

> Los *Archivos* acogen con simpatía la idea del doctor Fernández. Esperan que él mismo inicie tan interesante controversia demostrando la tesis antifisiológica que sustenta: puede estar cierto que no le faltarán adversarios. (En Guardia, 2004)

Las tesis de Ingenieros en el campo de la psicología tienen un carácter doble: por un lado, el autor critica las posturas bergsonianas y pragmáticas de William James, y por el otro, trata de sintetizarlas en su propio sistema positivista y determinista. Las polémicas giran en torno a la noción de conciencia y a las posibilidades de conocimiento científico de la psique humana. Dado que Ingenieros fue egresado de la Facultad de Ciencias Médicas, tuvo una inclinación más clínica y por lo mismo más biológica en sus propias formulaciones teóricas en este campo de estudio. Algunas orientaciones sobre estas polémicas están presentes en el artículo "Intersecciones filosóficas en la cultura argentina: José Ingenieros, Macedonio Fernández y Henri Bergson" (2008) de Marisa Muñoz. Según esta autora (236), *Psicología genetista. Historia de las funciones psíquicas* (1911) es una obra de carácter sistemático cuyo objetivo es sentar las bases de una filosofía científica. Ingenieros, de la mano del cambio del paradigma racionalista al cientificista, subordina la filosofía a la ciencia, buscando un sustento en las ciencias biológicas para el estudio psicológico del hombre: "Habría, para Ingenieros, tres ciencias a partir de las cuales se elaboran concepciones filosóficas: las matemáticas, la física y la biología. Precisamente sobre esta base sería posible formular una 'filosofía científica' que permita justificar 'generalizaciones hipotéticas'. Rechaza el experimentalismo como único modo de plantear el conocimiento, así como también el 'neoidealismo' contemporáneo supuesto en el positivismo espiritualista de Fouilleé y en el 'pragmatismo' de James y Bergson" (243). De esta manera, la psicología también vendría a ser una ciencia natural, dado que las funciones psíquicas de los organismos vivientes pertenecen a los fenómenos naturales. En esa línea de pensamiento, cualquier otra forma de conceptualización de la vida psíquica pertenecería a la imaginación; para Ingenieros, la única fuente que permitiría hacer hipótesis correctas sobre estos fenómenos debería provenir de la experiencia concreta y observable. El comportamiento del sujeto se explicaría mediante la relación del individuo con su entorno, teniendo en cuenta sólo estímulos externos y observables[17]. Esta psicología determinista y evolucionista se fundamentaría en el

[17] En el archivo de la Facultad de Psicología encontramos la siguiente referencia a la cátedra de Ingenieros: "Ingenieros ha tomado el segundo curso en 1907. Sus criterios funcionalistas de anclaje orgánico fisiológico y neurológico, vulneran los criterios de contenidos mínimos de 1905 y significan la expansión del programa positivista a las 2 asignaturas. Alberini ya está escribiendo alarmado sobre la responsabilidad del sujeto- diluido en el

estudio de condiciones objetivas para entender la organización y el funcionamiento de las facultades humanas, así como de la formación de la personalidad. El estudio del cerebro y de las conexiones neuronales determinaría también la situación del ser humano, evitando cualquier apertura a un sentido metafísico de la experiencia individual. Muñoz explica esto de la siguiente forma: "El volumen de información sobre la vida psíquica individual, sobre la vida consciente, es bastante superficial para Ingenieros y necesita del auxilio de las ciencias biológicas. Estas se ocupan más que de señalar el origen de lo consciente, de indicar su desarrollo y mostrar cómo se organiza. 'La formación de la personalidad consciente es, pues, el resultado natural de condiciones puramente objetivas: las propiedades biológicas del ser vivo y sus acciones y reacciones entre este y su medio', lo psíquico como un aspecto y lo consciente como una fase de lo psíquico" (246).

Por otra parte, Ingenieros discute las tesis de Bergson sobre la constitución del sujeto. Las teorías de este último fueron bien recibidas en las universidades argentinas debido a su carácter anti-positivista:

> Quienes incorporaron abiertamente a sus cátedras las ideas bergsonianas en la Argentina fueron Coriolano Alberini, Alberto Rougés y Alejandro Korn. El primero fue el que encontró, en la obra de Bergson, un aliado para la lucha contra el positivismo al que tanto combatió. En cierto modo, esto explica la aversión que demuestra José Ingenieros por las ideas de Bergson, que se relacionan más con los usos ideológicos que se hizo de su filosofía en los debates académicos. (Muñoz, 240)

Vale la pena hacer una pequeña síntesis de las principales ideas de Bergson para encontrar los puntos de encuentro con Macedonio, que nos serán también relevantes para establecer una hipótesis sobre su concepción del efecto estético en sus lectores, y también para compararlas con las ideas de William James, a quien Macedonio remitiría constantemente. El proyecto de Bergson se puede circunscribir en sus obras *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1996) y *La evolución creadora* (1907). Bergson estructura sus tesis alrededor de la "libertad":

> Nous avons choisi, parmi les problèmes, celui qui est commun à la métaphysique et à la psychologie, le problème de la liberté. Nous essayons d'établir

---

determinismo biológico. Esta situación permanece hasta la reforma universitaria". (Tomado el 22 de nov. 2014. http://www.psi.uba.ar/institucional.php?var=institucional/historia/psicologia/historia_documentos/programas/1905_1918.php)

> que toute discussion entre les déterministes et leurs adversaires implique une confusion préalable de la durée avec l'étendue, de la succession avec la simultanéité, de la qualité avec la quantité: une fois cette confusión dissipée, on verrait peut-être s'évanouir les objections élevées contre la liberté, les définitions qu'on en donne, et, en un certain sens, le problème de la liberté lui-même. (Bergson, 1888: 8)

De allí derivará una teoría de la relación entre el sujeto y el mundo, teniendo en cuenta las categorías de tiempo y espacio, a la vez que tratará de desestimar el positivismo, el mecanicismo y el determinismo como marcos epistemológicos válidos para entender al mundo y al hombre. De acuerdo a Bertrand Russell en su *History of Western Philosophy* (1947), para Bergson hay dos esferas que constituyen el mundo, uno es el de la vida y el otro es el de la materia, esto implica que la evolución no es tan sólo el resultado de adaptaciones a determinadas condiciones, sino más bien el intento de la vida tratando de atravesar las barreras impuestas por la materia. Es el choque de estas fuerzas opuestas el que determina el cambio perpetuo de la vida y de la transformación de los seres, sin ningún objetivo particular. De esta manera también desestima a la teleología pues no habría causas finales que buscar en el cambio perpetuo de la vida, sólo existiría la simultaneidad en contraposición a la idea de continuidad que sustentaría una ciencia basada en términos causales y que permitiría, por ejemplo, describir y predecir los cambios y transformaciones de la materia.

En ese orden de ideas, es una ilusión creer que los objetos del mundo corresponden a las teorías creadas por la mente humana; para Bergson, en la naturaleza predomina una movilidad que es inaprensible. Así mismo, la vida interna del hombre es un constante devenir que no se puede limitar, ni condicionar mediante conceptos. Para Bergson, la intuición es más importante que la razón. Bergson se enfocará entonces en el problema del tiempo y el espacio para sustentar una teoría del conocimiento y de la psique humana. Bergson estudia los estados de conciencia, la memoria y la afectividad para establecer las relaciones entre el cuerpo y la conciencia.

En *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) Bergson explica que el espacio es todo lo que es exterior al hombre, lo extensivo y lo que gracias a nuestro intelecto puede ser medido. Sin embargo, a nuestra inteligencia le cuesta enfrentarse a los fenómenos psíquicos ya que estos no son de ninguna manera conceptualizables ni medibles, ni se le pueden asignar las propiedades que le damos a los objetos físicos. Es un error de las ciencias tratar de aplicar sistemas teóricos que nos ayudan a explicar el mundo externo o de la materia a los estados psíquicos. Lo que nosotros llamamos sucesión es una percepción interior que nos da la

ilusión de que los hechos externos suceden de forma causal, pero esto no puede ser así dado que lo externo a la vida psíquica, es decir el mundo de la materia es una sucesión no causal de simultaneidades, cada una es un presente distinto al anterior (se puede hacer la comparación con las aporías de Zenón de Elea, en donde la flecha que es disparada jamás alcanzará el objetivo, dado que en cada nuevo espacio que la flecha ocupa ya no es la misma flecha):

> Sans doute les choses extérieures changent, mais leurs moments ne se succèdent que pour une conscience qui se les remémore. Nous observons en dehors de nous, à un moment donné, un ensemble de positions simultanées: des simultanéités antérieures il ne reste rien. Mettre la durée dans l'espace, c'est, par une contradiction véritable, placer la succession an sein même de la simultanéité. Il ne faut donc pas dire que les choses extérieures durent, mais plutôt qu'il y a en elles quelque inexprimable raison en vertu de laquelle nous ne saurions les considérer à des moments successifs de notre durée sans constater qu'elles ont changé. D'ailleurs ce changement n'implique pas succession, à moins qu'on ne prenne le mot dans une acception nouvelle ; sur ce point, nous avons constaté l'accord de la science et du sens commun. (Bergson, 1888: 100)

De esta forma, la durabilidad y la intensidad son sólo nociones de la psique humana que no se aplican a lo exterior y que tienen una naturaleza cualitativa y no cuantitativa. No hay un tiempo absoluto exterior, sólo hay un tiempo psicológico:

> Isolés les uns des autres, et considérés comme autant d'unités distinctes, les états psychologiques paraissent plus ou moins intenses. Envisagés ensuite dans leur multiplicité, ils se déroulent dans le temps, ils constituent la durée. Enfin, dans leurs rapports entre eux, et en tant qu'une certaine unité se conserve à travers leur multiplicité, ils paraissent se determiner les uns les autres. - Intensité, durée, détermination volontaire, voilà les trois idées qu'il s'agissait d'épurer, en les débarrassant de tout ce qu'elles doivent à l'intrusion du monde sensible et, pour tout dire, à l'obsession de l'idée d'espace. (Bergson, 1888: 99)

Las nociones de causalidad, tan importantes para el mecanicismo, el evolucionismo y el positivismo, están basadas en las proyecciones que nuestra conciencia hace en el mundo exterior de la durabilidad de las cosas; no obstante, ni la durabilidad ni la intensidad, según Bergson, existen fuera del hombre. Estas nociones, dado que no son medibles, deben ser separadas de la idea de espacio para poder comprender el funcionamiento del mundo interior del ser humano. Por otra parte, como los conceptos no pueden capturar el ser de un individuo porque su naturaleza es la movilidad (Bergson lo entiende como una sucesión de estados múltiples y

heterogéneos que se dan de forma sucesiva), la única forma de conocer ese devenir del ser es mediante la observación de la intensidad y la duración de esos estados de conciencia.

Para Bergson (1888:102), cuando conceptualizamos nuestro ser, tomamos una representación o una sombra de lo que somos, una sombra que es la que se desliza por los dominios del lenguaje y de la vida social, pero que, en otras palabras, es exterior a nosotros y a ese devenir de nuestra conciencia múltiple y sucesiva. Esta representación externa poco o nada se relaciona con el devenir de nuestra conciencia, lo cual nos convierte en autómatas ya que no tomamos acciones por nosotros mismos, sino por la proyección de esa imagen exterior. Es en el ejercicio de observar este devenir de lo interior en donde podríamos entender la intensidad de nuestros estados de conciencia para poder tomar decisiones realmente libres. En ese orden de ideas, podemos ya establecer una serie de oposiciones que Bergson hace y que se relacionan respectivamente con la conciencia y con el mundo exterior: cualidad y cantidad; intensivo y extensivo; heterogéneo y homogéneo; móvil y estático.

Las ideas expresadas por Macedonio son similares a las de Bergson en muchos aspectos. En el "Prólogo metafísico" (Fernández, *El museo*, 2010) Macedonio argumenta que es posible conocer el "ser"; no lo concibe como noumeno (en términos kantianos), sino como pura sensibilidad, como estado, movimiento: "No concibo un instante de mi no-ser, de mi no-sentir, lo que soy, es decir mi sensibilidad, no empezó ni cesará ni se interrumpe un instante, ni se discontinuará nunca la identidad individual en mi memoria. Un tiempo sin mundo, el no ser del ser, es una noción imposible" (69) Así, al igual que Bergson, asocia la idea de tiempo con una percepción de la conciencia interior, mediante la "memoria" que le da unidad a la identidad individual. Sin embargo, para Bergson esta identidad se disocia del 'ser' o de la "conciencia", en cuanto a que se encuentra presente en la continuidad de estados que se suceden, y que nunca se interrumpen. El tiempo es así un fenómeno psíquico. Igualmente, Macedonio cuestiona el materialismo porque "hallan insensato que el idealismo niegue el Tiempo. El Espacio, el Yo, la Materia; que afirme como Única concebibilidad, único objeto para la inteligencia: el estado sentido, mío, actual; así nombro, defino al ser: lo autoexistente eternamente, lo eterno en mística de la intelección, es decir que la categoría "ser" no es pasajera, no puede perderse." (69) El autor argentino arguye que tanto "tiempo" como "espacio" no son categorías externas a la conciencia humana, y que más bien son percibidas mediante los "efectos" que producen. Así, "el espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo que abarcamos con la más amplia mirada, la

llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir en imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psique" (70), y "en cuanto al Tiempo, su realidad reside en su *efecto*: que se requiera una espera, es decir una suma de sucesos, para que después de uno de ellos llamemos *presente* a un cambio o estado de cosas deseado, o temido. Cuando un hecho en representación placentero es deseado, es un hecho *futuro;* si doloroso es temido es *futuro* también; si doloroso no es temido, es *pasado*, y también lo es si placentero no suscita deseo o alegría; en uno y otro caso siempre que se descarten efectos actuales del pasado o estados actuales que sean parte del hecho futuro" (71). Macedonio relaciona ambas categorías con una teoría de la representación, pues tanto "tiempo" como "espacio" configuran las imágenes que nos sirven para concebir nuestra experiencia en el mundo, sin que estas categorías se desplieguen en el mundo de los fenómenos, que Macedonio asumiría más con términos que están también en Bergson, como simultaneidad, extensividad, pluralidad o multiplicidad. La teoría de Macedonio se diferencia quizá en que no sólo relaciona "el tiempo" con lo perceptivo, sino también con estados afectivos (de allí su teoría de la afección), pues tanto el placer como el dolor determinan lo que es pasado o futuro para la psique humana. De allí que el presente sea un estado de afectividad pura en el que no hay dolor, estado pleno del "ser" que se viven como suscitación de estados psíquicos sucesivos. Estos principios son los que determinan la configuración de *El museo* y de sus personajes, pues Macedonio los concibe como "estados afectivos". Según Macedonio "La nihilidad del Tiempo y del Espacio, correlativa a la Nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades. Ésta es la certeza metafísica de la novela" (72). Este tema será desarrollado a cabalidad en el segundo capítulo; sin embargo, vale la pena plantear desde ya este puente entre metafísica y su versión del texto literario.

Antes de identificar el papel de Macedonio en las polémicas que se vivieron alrededor de la psicología, la constitución del sujeto y las posibilidades del conocimiento metafísico entre positivistas y anti-positivistas, me gustaría hacer una pequeña síntesis de la relación de Macedonio con William James y su método de análisis filosófico que derivó en la llamada corriente "pragmática", muy importante en el desarrollo del pensamiento del siglo XX. Es ya conocido que James y Macedonio sostuvieron un intercambio de cartas (aunque esa correspondencia parece perdida, lo sabemos por los apuntes de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*), asimismo podemos encontrar algunas referencias a las teorías de James en la correspondencia Macedonio-Jorge Luis Borges:

> […] Entre tanto he leído Pragmatismo de W.J. y el último capítulo de su texto de psicología, dos labores que te harían mucho bien; nada hay para leer en todos los metafísicos que no obsequie una aclaración. Su lenguaje es difícil en un tópico arduo; tendríamos que leerlo junto y en inglés. Sentimiento (sensación); postulado (secuencia experiencial de más extensión, frecuencia y fijeza); creencia (representación de futuro, es decir asociada a insipiencias motrices o atencionales bajo interés o afección), son las tres palabras peligrosas a reemplazar en W.J. Y ante todo, librarse radicalmente de la Lógica pura o logicismo; la otra, la Inductiva, es sencillamente los casos de la Causalidad. (Fernández, 2007: 24)

Pero, ¿qué es el pragmatismo y en qué sentido lo podemos asociar a la poética de Macedonio? Esta corriente pretende establecer un método para poder resolver algunas de las cuestiones más importantes de la filosofía, la psicología y de la ciencia en general. No es en sí un sistema filosófico, es más bien un procedimiento que consiste en derivar las implicaciones prácticas de cualquier afirmación que se considera como verdadera. El pragmatismo le asigna una función empírica a las verdades que le permiten al sujeto entender y percibir el mundo; en ese sentido, un individuo tiene un sistema particular de presupuestos a los cuales les asigna el nombre de verdades y los aplica a situaciones de su vida; estas verdades pueden transformarse de acuerdo a la experiencia del sujeto. El pragmatismo no descarta ninguna posibilidad de antemano, es decir, no hay juicios *a priori:* sólo cuando que se demuestra que una idea no tiene ningún fundamento en la experiencia, ni ninguna implicación para ninguna de las partes se puede considerar irrelevante. Este método es una respuesta al intelectualismo de la época, el cual buscaba postulados válidos y universales que definieran la experiencia y el pensamiento humano, y también es una respuesta a las abstractas consideraciones metafísicas de algunas corrientes del momento. James mostró una postura abierta ante cualquier tema, de hecho, muchos de sus ensayos giran en torno al problema de las ideas religiosas, la metafísica y la consciencia. Por otra parte, el pragmatismo como corriente filosófica se encontraba en contra de los deterministas (al igual que Bergson, como ya vimos) y tenía reservas frente a la posición positivista de la ciencia de ese momento. En "The Dilemma of Determinism" (1884), James hace una crítica a lo que considera una postura que profesa la idea de que hay un universo absoluto que contiene, desde sus orígenes, la posibilidad de las transformaciones de la materia (podríamos contraponer esta postura con la de Bergson que cree en una naturaleza creativa). De esta forma el futuro, no solo del universo, sino también de las acciones humanas está sometido a este orden. Según James hay dos líneas de determinismo: una fuerte, que termina en un profundo pesimismo de la vida, añorando siempre una alternativa imposible de realización de la misma dado que ya todo estaba

escrito, esta línea deriva en el pensamiento pesimista de Schopenhauer; y otra suave, que sigue la línea del subjetivismo de Hodgson y que plantea que todo en el universo se correlaciona con lo que pensamos o sentimos sobre este. Este subjetivismo deriva para James en un tipo particular de cientificismo, el sentimentalismo y el romanticismo. Las acciones del hombre, aquellas que implican el aspecto moral, se dan en consonancia con las formas de la naturaleza, de esta manera cualquier acto, ya sea creativo o destructivo, es una de las posibilidades de desarrollo del universo, y en ese sentido ningún acto humano podría ser deliberado, ni tampoco se podría establecer un juicio sobre las acciones. De forma interesante, James asocia a Zola y a Renan como escritores que siguen este tipo de determinismo en la vena del pensamiento romántico, el primero por su perspectiva de que el universo es una novela experimental, así como por su visión analítica y cientificista del carácter humano, al segundo por su visión romántica:

> The heart of the romantic utterances, whether poetical, critical, or historical, is this inward remedilessness, what Carlyle calls this far-off whimpering of wail and woe. And from this romantic state of mind there is absolutely no possible theoretic escape. Whether, like Renan, we look upon life in a more refined way, as a romance of the spirit; or whether, like the friends of M. Zola, we pique ourselves on our "scientific" and "analytic" character, and prefer to be cynical, and call the world a roman experimental on an infinite scale in either case the world appears to us potentially as what the same Carlyle once called it, a vast, gloomy, solitary Golgotha and mill of death. (James, 58)

James critica al romanticismo al igual que a estos escritores franceses porque consideran que el mundo es una totalidad, que las partes contienen la esencia del todo y que por ello establecen además un sistema de pensamiento teleológico que nos permitiría dar cuenta de las finalidades y las causas de todo hecho o acción; también dice que la visión de Zola “transforms life from a tragic reality into an insincere melodramatic exhibition” (61). Entre otras cosas, James también cuestiona la dialéctica hegeliana por su fuerte sentido teleológico, pero no me extenderé en ese punto ni tampoco discutiré aquí la asociación de un escritor naturalista como Zola con el romanticismo, pues lo que rescato es la crítica de James a la visión determinista de la existencia que se vincula a la escritura realista y naturalista, y que tendrá por lo mismo una relación con la poética macedoniana.

William James entonces plantea la otra posibilidad, es decir, el indeterminismo en el cual el futuro es ambiguo en cuanto a que no podemos conocer lo que sucederá. Para él las acciones humanas no están condicionadas por las circunstancias, es decir las causas de un acto no

necesariamente encierran de antemano las consecuencias o finalidades de las acciones. En ese sentido, es la humanidad la que debe responsabilizarse por sus acciones, no tendría por qué poner el peso de sus elecciones en agentes externos, ya sean divinidades (ese sería un valor práctico de la idea de un Dios), el destino o incluso la visión causal de la ciencia misma. Esta visión está representada por la filosofía del comportamiento objetivo de Thomas Carlyle, la cual piensa el universo como un sistema de "fuerzas semiindependientes" que funcionan de acuerdo a los movimientos de las otras.

> The world is enigmatical enough in all conscience, whatever theory we may take up toward it. The indeterminism I defend, the free-will theory of popular sense based on the judgment of regret, represents that world as vulnerable, and liable to be injured by certain of its parts if they act wrong. And it represents their acting wrong as a matter of possibility or accident, neither inevitable nor yet to be infallibly warded off. In all this, it is a theory devoid either of transparency or of stability. It gives us a pluralistic, restless universe, in which no single point of view can ever take in the whole scene; and to a mind possessed of the love of unity at any cost, it will, no doubt, remain forever inacceptable. (James, 60)

Aquí encontramos la asociación de la escritura realista a una visión de mundo que considera la vida en términos causales y deterministas, lo cual impactará en su concepción de lo verosímil y el pacto de lectura que esta escritura establece con su lector (tema que se desarrollará a cabalidad en el siguiente capítulo). Debemos entender esto en el marco de las polémicas que se llevaban a cabo a finales del siglo XIX con respecto a la necesidad de plantear corrientes de pensamiento alternas a la del positivismo clásico y a los paradigmas científicos del momento[18]. Tanto Bergson como William James están enfrentados a estas posiciones, así como al evolucionismo social y psicológico de Herbert Spencer (una especie de transferencia del evolucionismo biológico darwiniano a las relaciones humanas). Ahora bien, la recepción de estos diversos discursos tuvo acogida en las naciones latinoamericanas: especialmente en el caso de Argentina el positivismo tuvo una fuerte acogida, como ya vimos en el caso de Ingenieros, pero también las teorías filosóficas de Bergson y de James fueron tomadas en la academia esencialmente como una contra-propuesta discursiva que posiblemente no salió de las

[18] Teorías que ya venían siendo reformulados en la física desde la teoría del campo de unificado de Maxwell en 1864, y posteriormente por Einstein con la teoría especial y general de la relatividad. Estas últimas también tendrán un impacto negativo para las teorías del tiempo bergsonianas.

universidades de Argentina[19]. Tenemos allí a pensadores como Alejandro Korn y al mismo Ingenieros que van a ser propulsores de la Revolución Universitaria en 1918. Macedonio estuvo al tanto de muchas de estas polémicas, así mismo, en sus textos aparecerán múltiples referencias a William James y Herbert Spencer (lecturas que entre otras cosas fueron compartidas con Jorge Guillermo Borges y Jorge Luis Borges). En Macedonio Fernández hay un interés genuino por la metafísica que es difícilmente separable de sus concepciones estéticas, se trata de un escritor que está al tanto de las principales corrientes del pensamiento moderno en ese momento y que al mismo tiempo trata de desafiar las posiciones absolutistas del positivismo, el cientificismo y la filosofía analítica que deriva en la escuela Neo-Kantiana del pensamiento, que también tendrá su papel en las discusiones mencionadas anteriormente. Estas discusiones serán transversales a las polémicas con respecto a la conformación psicológica del sujeto y también del imaginario de nación, como proyecto asociado a unas formas determinadas de pensamiento. Las teorías freudianas del inconsciente y el sueño también entrarán en juego como una apuesta distinta al positivismo psicológico spenceriano, y a las posiciones vitalistas y neoidealistas de Bergson o del mismo William James.

Como veremos más adelante, de alguna manera, si bien Macedonio no se movió en el círculo intelectual ni académico, es decir, no participó en esas polémicas de forma directa, sus textos sí las recogen de alguna forma (valdría la pena analizar más a fondo su texto "Psicología atomista [quasi-fantasía]" de 1896). Además veremos cómo Macedonio seguirá estas tendencias del anti-deterministas y pluralistas pensamiento y cómo las aplicará en sus dos novelas principales: *Adriana Buenos Aires,* como un gesto irónico e impostado del realismo sentimentalista, y *El museo de la novela de la Eterna* como teoría del arte y de la vida. Nos hemos concentrado por ahora en tratar de encontrar los puntos de encuentro entre la escritura realista, los proyectos de modernización de la Argentina y la ciencia positiva, sin entrar en las implicaciones directas a nivel filosófico, pero este recorrido es necesario para comprender el carácter filosófico y crítico de la obra de Macedonio. De todas maneras, aunque su teoría sea un producto inacabado, las posturas iniciales permanecen en esencia inamovibles: es decir, su crítica a la filosofía analítica y a la lógica causal, y el interés por las dinámicas de la conciencia (asunto relevante en *El Museo*) ya están presentes en los textos publicados a finales de la década del 90

[19] Ver: Muñoz, Marisa. "Bergson y el Bergsonismo en la cultura filosófica argentina". *Cuadernos americanos* (2012): 103-122

del siglo XIX. En la siguiente parte de este capítulo, trataremos de identificar los nexos entre Macedonio Fernández y las vanguardias de la década de los años 20 en Buenos Aires representadas por los grupos de Florida y de Boedo, siendo Macedonio un escritor mayor que ellos, pero que se volvió un sujeto de culto para algunos de estos escritores. Así mismo, se mostrarán las posiciones de Macedonio con respecto al arte de vanguardia y el por qué parece, para muchos, un escritor que de alguna manera desentona con la escritura vanguardista.

1.4.Macedonio y las vanguardias argentinas

En *Papeles de Recienvenido* (1982) se encuentra el texto "Inauguración N 2 [De la revista oral]", un pequeño discurso que anuncia la puesta en circulación de una revista de "ejemplares auditivos". Allí Macedonio dice que el carácter de la revista es "el nacer sólo una vez, aunque a nadie le está de más, y dura y no se olvida en toda la existencia, no rige para las ideas, que viven de rejuvenecimientos no de continuidad" (Fernández, 1982: 12). La inmediatez y la innovación son el eje de la práctica vanguardista, la cual pretendía desdibujar los iconos literarios de la época mediante la exploración de nuevas formas artísticas. La revista era un "performance" que mantenía su formato de la revista mediante artículos, críticas, poemarios, colaboraciones, etc. que eran grabadas en un gramófono en el café porteño *Royal Kellner* y transmitidas semanalmente por la radio de Buenos Aires:

> En el sótano del mencionado bar, lugar donde además se sucedieron las primeras peleas de boxeo de Buenos Aires, se emitía al comienzo de cada 'función' de la Revista Oral el sumario que era previamente grabado en gramófono. A continuación sobrevendrían los editoriales, artículos, críticas generalmente furiosas, colaboraciones y hasta epitafios, siempre manteniendo el formato de cualquier publicación periódica. La Revista tuvo célebres y recordadas noches, como en las que se realizaron juicios literarios a los escritores Leopoldo Lugones y Alberto Gerchunoff. En estas ocasiones, Hidalgo ejercía siempre de abogado acusador, eligiéndose letrados defensores poco apegados a sus 'clientes', fiscales y hasta peritos. En el caso del escritor de origen judío, Borges fue el encargado de 'resguardar sus derechos' durante el proceso y Raúl Scalabrini Ortiz hizo las veces de fiscal. Este hecho, sucedido además en una época de mucho antisemitismo, le costó al autor de *Fervor de Buenos Aires* un entredicho con algunos representantes de la Iglesia Católica argentina. (Villanueva, 2008: 155)

Inicialmente, la revista iba a ser "publicada" en vía pública: "Alberto Hidalgo y Evar Méndez anunciaban, como podía esperarse en Martín Fierro, la aparición próxima de una publicación hablada. La nota aseguraba que: 'Un grupo de conocidos escritores se ha presentado

a la jefatura de Policía solicitando permiso para organizar una 'Revista Oral' que se desarrollará semanalmente en la calle, en público [...] la realización de esta idea mundo, pondría a Buenos Aires en primer término en el terreno de las innovaciones para la difusión del pensamiento'"(Villanueva, 154). *Revista oral* condensa, a mi parecer, las principales características de la vanguardia, además de contener algunos de los rasgos que se encuentran presentes en la escritura de Macedonio. Primero, una innovación en las técnicas artísticas que en este caso se asocia al uso de nuevos medios técnicos como la radio; segundo, la transgresión de los límites entre las artes, así podemos pensar en un acto teatral que mezcla la improvisación y la parodia con la labor escritural que implica la creación de una revista impresa. Así se borran los límites entre lo "oral" y lo "escrito", siendo lo primero la metáfora de lo fresco, de lo presente, de lo que se transforma, y lo escrito como algo que se cristaliza en un sustento material, y que es permanente, estático e inamovible. Las vanguardias, al igual que Macedonio, juegan con la forma, y no tanto con el contenido, buscando renovar el arte. Cesar Aira en "La nueva escritura" (2000) menciona que:

> La herramienta de las vanguardias, siempre según esta visión personal mía, es el procedimiento. Para una visión negativa, el procedimiento es un simulacro tramposo del proceso por el que una cultura establece el modus operandi del artista; para los vanguardistas, es el único modo que queda de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte. En realidad, el juicio no importa. La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo. (166)

Además de la *Revista Oral*, Macedonio colaboró con las revistas *Martín Fierro, Prisma* y *Proa* durante la década del 20. Su relación con Jorge Luis Borges, recién llegado de Europa y quien tuvo contacto con las vanguardias europeas, es herencia de su padre Jorge Guillermo Borges. Dos lugares serán icónicos en el desarrollo de los escritores vanguardistas de Argentina: el café Florencia y el café Boedo, espacios que se convertirían en una leyenda para la literatura de este país, cada uno con diferentes proyectos estéticos que se irán afianzando poco a poco en la historia literaria. En el capítulo X de *El Museo* (2010), Macedonio hace un homenaje a ambos bandos, quienes buscan conquistar Buenos Aires por vía artística:

> El Presidente seguía con atención desde tiempo atrás las noticias de la encarnizada discordia que fermentaba en Buenos Aires, por el antagonismo de los dos bandos en que se había dividido la población: Enternecientes e Hilarantes. Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco.

> Entre los recursos del Bando Hilarante, se recuerda el que impusieron manu militari de hinchar y retorcer los espejos de la ciudad, imaginación que se ordenó y ejecutó en veinticuatro horas y por la que estalló una verdadera crisis de histerismo hilarante que acabó con todo tránsito, el oficinismo, los negocios de Buenos Aires por una semana. (Recurso que se sospechó equivocadamente era urdido por el propio Presidente y explicaría sus frecuentes viajes y detenciones en la capital.)
>
> La semana siguiente había sido dominada por los Enternecientes. Apoderados de todos los altoparlantes de la ciudad, hicieron repetir todo el día, unánimemente, el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego […] (201)

Las discusiones sobre el papel del arte serán centrales en estas reuniones de pintores, escultores y poetas que van a darle un aire fresco a la cultura argentina. Igualmente Macedonio será una figura central de este proceso. La vanguardia es un fenómeno significativo en el proceso de modernización cultural de Buenos Aires en la década de los veinte. Bajo la impronta de lo "nuevo", proyecta una visión estético-política que busca la transformación del arte bajo un sello característico y propio. Es tratar de desligarse del pasado; su misión es irrumpir, causar conmoción a la vez que reapropiarse de la tradición de una forma particular. La literatura en Argentina antes del vanguardismo se puede pensar en tres frentes: primero, el modernismo, cuyo representante principal era Leopoldo Lugones, con formas pomposas traídas del parnasianismo francés, cuyo objetivo sería el de exaltar a la nación mediante una mezcla de metáforas y símbolos grecorromanos caducos, junto con los valores propios del imaginario del país en construcción. La vanguardia "reacciona con énfasis contra las formas más retóricas del Modernismo y sus poetas más visibles, a los que despectivamente se denomina 'bellos espíritus', y entre quienes no siempre se incluye a Darío, al que se reconoce como iniciador en Hispanoamérica del movimiento de liberación del lenguaje."(Díaz, 497). Segundo, tenemos la generación del *Centenario* con Manuel Gálvez con una visión mimética, psicologista y realista de la literatura. En un tercer frente encontramos la vieja tradición gauchesca con un tono más romántico sobre el papel de estas comunidades forajidas. En contraposición a las visiones anteriores, la literatura de vanguardia se desligaría conscientemente de todas ellas estableciendo manifiestos sobre el papel del arte en la sociedad, su relación con la política y con la generación de una nueva consciencia y un nuevo público.

Las vanguardias no buscaban satisfacer el gusto de la audiencia. De esta forma, la experimentación y la novedad serán el eje de sus propuestas que tenían como objetivo buscar un

nuevo sentido para el arte. La transgresión de las convenciones sociales constituía una forma de lograr público que se construye o que se concibe hacia el futuro. La vanguardia configura "un nuevo lector, con un perfil imaginario muy parecido al de los escritores que lo convocan" en ese sentido "la vanguardia de los veinte no es pedagógica: más que educar, muestra se exhibe y provoca" (Sarlo, 100) En otras palabras, se pretende reorganizar el sistema de jerarquías intelectuales del momento. Es por ello que para los vanguardistas es necesario explorar todos los campos de la imaginación y de la creatividad, fuera del gusto academicista de la crítica, de los medios de comunicación o de las demandas del público. En términos literarios el lenguaje debe ser renovado y para ello también se debe romper con las técnicas convencionales que sólo sirven para hacer "literatura de cocina" como las llama Macedonio Fernández. Las fórmulas tradicionales ejercen un control sobre la producción de la literatura en el campo cultural, a la vez que regulan el sistema de normas de lo que es aceptado o no. Se vuelve en muchas ocasiones un tipo de arte prescriptivista que se encierra en un número limitado de posibilidades, promoviendo a la vez un sistema de valores que esconde relaciones de poder. Aquellas literaturas previas a la irrupción de la vanguardia sostenían la estructura de un sistema cultural que incrementaba la tensión entre dicotomías como centro y periferia, lo propio y lo extranjero. Se trataba de una identidad forjada en el contraste con el modelo externo, en este caso los modelos europeos, sin que eso signifique que las prácticas particulares no fueran distintas, como ya vimos anteriormente.

Así, para la vanguardia "lo nuevo es fundamento de valor, la vanguardia es unilateral e intolerante. 'Lo nuevo' es, de todas las lógicas de confrontación, la más excluyente" (Sarlo, 98). Por otro lado, si bien se trata de renovar e innovar en el campo de la cultura, hay una necesidad de autoderminación que rechaza de forma tajante cualquier asociación a un localismo particular como la literatura realista o costumbrista tendía a hacerlo. Macedonio influyó en la vanguardia argentina, y su perspectiva se constituyó como la más radical de las posiciones vanguardistas. En sus teorías prima el efecto de la obra de arte sobre el receptor, se trata de generar estados de conciencia particulares que no están definidos por las impresiones sensoriales como en el caso del modernismo o el simbolismo, y que tampoco pretenden generar la identificación del lector con las emociones de los personajes de las novelas realistas y naturalistas:

> Macedonio es el punto más extremo del arco programático por su tensión antinaturalista en el sentido filosófico, su idea de que la "emoción" sea una

> construcción mental totalmente alejada de nociones de finalidad y objetivo vinculado con el goce. En esta resistencia a las posiciones de la poesía romántica y posromántica, el procedimiento funda la construcción poética que se convierte en una operación formal. En este sentido, los renovadores son anti-psicologistas y antiexpresivistas. (Sarlo, 106)

Macedonio también rechazará la poesía modernista como vía de acceso a nuevos campos del arte. En "Para una teoría del arte" afirma: "Yo llamo por eso culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. Así es culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de los vocablos y ritmo de sus acentos" (Fernández, 1997: 236) El autor presenta una necesidad de romper también con los esquemas formales preestablecidos por la poesía que busca producir impresiones físicas. Tanto Macedonio como la vanguardia exploran formas de representación que no derivan del sobreuso de la impresión sensorial, en ese sentido, se reducen las descripciones, y se opta por el uso de las metáforas, por ejemplo. Si para el modernismo la impresión servía como una forma de hacer legible el producto artístico, en la vanguardia la legibilidad se constituye como disvalor (Sarlo, 99). Ello conlleva una reorganización de los valores que definen la recepción del arte y de las convenciones de los lectores.

La experimentación busca sorprender, romper con los horizontes de expectativa del público mediante un arte que no busca ser inteligible. De esta forma, el público debe realizar operaciones más complejas que a aquellas a las que se encuentran acostumbrados los lectores de poesía modernista o literatura realista. Con ello se presenta una participación más activa del receptor; no se trata sólo de un dispositivo que debe ser recorrido en función del placer que brinda, sino que requiere de un esfuerzo en tanto el significado nunca está dado de forma transparente y unívoca. No se trata tampoco de pensar la literatura en términos intelectuales o como un gran enigma que debe ser resuelto, sino de abrir el texto a un juego de ambivalencias semánticas que generan nuevas modalidades de recepción de los textos. Sarlo (1988) menciona que estas operaciones están en función de un público futuro:

> Imaginemos un público a quien se le advierte que se mantenga alejado de un libro porque no va a encontrar allí diversiones baratas: cuyos gustos son considerados como parte de la dimensión culinaria y antíartística de la literatura: a quien se le propone el titeo de Lugones, magistral y repetido por Borges: que se le indica cómo debe leer y se le avisa que los blancos son más condensadores de sentido que las

> palabras: se trata, sin duda, de un *público futuro*, que se constituye en una de las operaciones más exitosas de la cultura argentina del siglo XX. (Sarlo, 100)

Las relaciones particulares que esta propuesta estética plantea van también en dirección opuesta a un arte que busca "adoctrinar" a su público. El espectador no puede ser un testigo pasivo del acontecer de una novela, una poesía o una pintura, ni tampoco un recipiente de contenido ideológico como lo pretendía la izquierda radical. Se trata de desmontar la imagen de un pasado que ancla las posibilidades futuras a una visión estática de la propia construcción del mundo y de la representación de sí mismo. Lo nuevo funciona también como una manera de concebir las relaciones con el pasado pero estableciendo nuevos horizontes de expectativa, al igual que discursividades que permiten reorganizar y resignificar el concepto de la tradición, nación, identidad, etc. En vez de mirar hacia el pasado para poder construir un determinado imaginario, la vanguardia va hacia el futuro, hacia la "utopía", en el sentido de ser siempre un arte que no tiene forma definitiva, acabada. La novela de Macedonio siempre se anuncia, pero nunca se publica. Es una estrategia que busca desmontar un arte que tiende a monumentalizarse a sí misma en la institución literaria, en el arte que busca satisfacer un gusto y que se vuelve fórmula.

La vanguardia se opone a la institución, de tal manera que se presenta como una reivindicación de lo que se deja al margen, en las orillas, en los límites del campo cultural institucionalizado. Por eso las polémicas y los ataques directos a la "tradición" son el pan de cada día en las publicaciones de las vanguardias. Igualmente hay una necesidad de traer y reivindicar aquellos productos de la cultura que no se difunden fácilmente en los medios convencionales y de abrir un espacio crítico en términos políticos y estéticos. Macedonio no se contenta sólo con oponerse a la tradición y a la institución, sino que en dos sentidos mina y se escapa aún al rotulo de vanguardista: en primer lugar, no concibe ningún calificativo para su propia escritura a la vez que no busca publicar sus textos, excepto en las revistas, lo cual hace que el conjunto de sus textos sea de por sí una estructura fragmentada; en segundo lugar, su propia escritura no se proyecta dentro de las pautas marcadas por lo que termina siendo una marca de fábrica de las escrituras vanguardista, así "si bien adhiere a la política de los ultraístas y los vanguardistas en general, mantiene cierta distancia. Rodríguez Monegal refiere que, 'habiendo Macedonio sabido soslayar el floripondio y la imagineria modernistas', no deja de poner en tela de juicio algunas posturas de estos mismos jóvenes cuestionadores y encuentra que también ellos caen a veces en

esquemas trillados y lugares comunes en un intento exagerado por la metaforización poética." (Díaz, 500) Macedonio también se contrapone a la imagen del autor que se construye en la idea de que es una entidad psicológica cuyas emociones son expresadas a través del arte. Estas ideas las podemos reconocer también en algunos de los primeros manifiestos de Borges, por ejemplo, en "Naderías de la personalidad*"* (En Gilberto, 2009)[20], texto que trata de desestimar la afirmación del "yo" en un sentido psicológico: "Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy" (Borges en Gilberto, 2009: 187). Borges relega el psicologismo al pasado, a la literatura del siglo XIX. En su versión, que tiene claros rasgos del discurso macedoniano, Borges habla del transcurrir de los estados de conciencia, de la multiplicidad en oposición a la unidad: "El yo no existe. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en la figura duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de forma borrosa" (188). La exaltación del autor es la exaltación de la personalidad, de la figura que transforma el sentido de la obra de arte o que convierte algo en obra. En ese sentido, el autor es parte estructural del texto de tal manera que influye en la valorización del texto. Las acotaciones de Foucault en "¿Qué es un autor?" (1999), nos sirven para interpretar esta diseminación del autor en la obra, cuando se menciona que:

> En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir "esto fue escrito por Fulano de Tal", o "Fulano de Tal es el autor de esto", indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. (8)

[20] El texto referenciado aparece originalmente en Proa, Buenos Aires, año I.N 1, agosto de 1922,pp.1-2)

Macedonio, al criticar el campo de la cultura, transforma también la relación del artista con su obra. Si nos atenemos a ello encontramos que estas vanguardias establecen un artista que no es dueño de su obra, ni que busca algún tipo de reconocimiento o de privilegio social. Esto también transforma el horizonte interpretativo, excluyendo la pesquisa biográfica o el análisis psicológico del autor. Así como se descarta la novela psicológica, también se hace lo mismo con la escritura autobiográfica. Macedonio desmonta este tipo de escritura en *Los papeles de Recienvenido*. Allí hay tres textos que tienen el título de fotografías, en las cuales escribe pequeñas autobiografías irónicas en las que se ficcionaliza a sí mismo; hay varias fechas de nacimiento, lapsus de memoria que le hacen olvidar eventos o inventar otros. La fotografía como una captura instantánea de un momento preciso es asimilable a una de las metáforas de Bergson, según la cual, para la ciencia vida es parecida a un montaje cinematográfico que se puede capturar, observar y describir cuando la película se detiene en un fotograma particular.

Macedonio plantea lo mismo al plasmar el discurrir de su propia conciencia mientras escribe sobre su supuesta vida. Hay interrupciones, digresiones, avisos al lector. El sistema referencial falla porque tampoco es importante lo que él selecciona para contar de sí mismo (o de su ficcionalización). El lenguaje tampoco expresa la complejidad y la multiplicidad de estados que transcurren al interior de una subjetividad. La literatura referencial define el carácter psicológico de los personajes mediante un sistema de coordenadas espaciales y temporales, así mismo lo hace la literatura autobiográfica. La noción de un “yo” concreto que se presenta aquí y ahora y que considera que su constitución está precedida por la sumatoria de los estados de conciencia pasados es también una ilusión. La vanguardia y especialmente Macedonio van a buscar la liberación de lo que se considera es un “yo” o un “ser” marcado por la unidad, por la referencia, por el determinismo que se vuelve costumbre y que no permite tampoco una transformación ni una exploración de algo que también es real y que no tiene que ver sólo con la objetivación y organización de los eventos y los lugares por los que transcurre una individualidad. Para Macedonio, el arte no debe imitar a la vida. Consciente de que el lenguaje no es un espejo de las cosas, Macedonio reconoce su arbitrariedad sin olvidar su poder evocativo y representativo. Pero primero esos límites del lenguaje deben ser quebrados, disueltos para vaciar un contenido que se vuelve un medio para referenciar los fenómenos del mundo; la forma en sí misma se vuelve un fin y al hacerlo también transforma e instaura un nuevo orden de las cosas. Macedonio es consciente de la artificialidad del arte, pero desde allí lucha contra toda

tendencia naturalista y determinista. Expresa la necesidad de redimensionar la existencia, enriqueciendo la posibilidad de alcanzar o de transformar el orden.

Este capítulo ha presentado algunos elementos que de la escritura realista en Argentina, así como algunas de sus implicaciones ideológicas con el objetivo de mostrar la tradición contra la cual reaccionó Macedonio. También se señalaron aspectos que permitieron el desarrollo de un campo autónomo del arte en Argentina, lo cual permitió una mayor libertad tanto política como artística para los escritores. Ello posteriormente conllevaría al desarrollo de las vanguardias. Además, se señaló la relación entre el positivismo y el realismo, en tanto ambas asumen que el lenguaje puede describir de forma objetiva el mundo, escinden al sujeto del mundo y asumen que el principio de causalidad determina las posibilidades del individuo. Es fundamental tener en cuenta aquí y para el posterior desarrollo de este trabajo, que el positivismo orienta los horizontes de expectativa del lector realista, por lo cual lo que determina la perspectiva del lector en esta tradición son las nociones de verosimilitud y de causalidad. Ello implica una perspectiva del orden del mundo, que es trasladado al campo literario, en tanto la identificación de los lectores con los personajes de las novelas se da por la asociación de un mundo textual que funciona bajo la misma lógica de causalidad que el positivismo le imputa al mundo. En oposición, el horizonte de Macedonio se vincula a las corrientes anti-positivistas de Bergson y William James, quienes reaccionaron ante el determinismo y el mecanicismo de la ciencia en aquel entonces. Como se verá en el siguiente capítulo, la novelística de Macedonio integra la idea de conciencia de Bergson en su novelística, a la vez que hace explicitó su rechazo del materialismo y el positivismo. Macedonio se considera a sí mismo, como un metafísico, así en su poética también se encuentran expuestas sus reflexiones alrededor del conocimiento del “ser”, lo cual será puesto en práctica en lo que él llama el “Belarte”. Por último, se trató el vínculo de Macedonio con la vanguardia, la cual experimentó con las formas artísticas, quebrando las normas que regulaban la recepción de la obra artística. Macedonio participó activamente de los movimientos vanguardistas, pero se distanció de ellos en cuanto a que proclama un subjetivismo radical. Lo anterior nos permite establecer el contexto histórico y literario en el cual se concibe la escritura de dos novelas como *ABA* y *El Museo*. Así podemos dar paso a un análisis los mecanismos que el autor usa para ejecutar su propuesta del arte. Una propuesta que se destaca por el peso que pone en el lector, la ausencia de referentes temporales y espaciales, la transgresión de los géneros y la reflexión filosófica.

2. La escritura del vacío: el tiempo del lector

Amo y cultivo la nada insolemne, no me refiero a la nada voluminosa en páginas de tanto discurso y "memorias". Sería deplorable que el lector se extraviara en lo existente cuando yo le prometo como único arte pasearlo en las espesuras de la nada. Comience, pues, la nada y no con poco bulto; como ocupa lugar, sólo lo que quepa de ella en este libro tendrá el lector. Pero no la piense concluida. (Fernández, *Continuaciones de la nada*: s.f, 2)

En el primer capítulo se dio un panorama de la situación literaria y filosófica en el que aparece la escritura de Macedonio Fernández a través de su relación con los discursos políticos, filosóficos y científicos del momento, además de hacer una sucinta revisión de las prácticas escriturales y literarias durante el siglo XIX en Argentina. De esta forma, se presentó que el positivismo es uno de los horizontes de expectativa del lector implícito de la novela realista en tanto promulga una relación particular entre el lenguaje y el mundo. Por otra parte, se mostró que tanto Bergson y James como las vanguardias hacen parte del horizonte filosófico y literario que configura el discurso implícito en la escritura del autor. Este segundo capítulo buscará articular lo histórico con lo propiamente literario desplegando concretamente las relaciones textuales entre el lector, el escritor y el texto. Así mismo, se pretende vincular su teoría del "Belarte" con sus preocupaciones metafísicas y estéticas que pueden ser entendidas a través de la estructura de sus textos.

Así, este capítulo está dividido en cuatro secciones. La primera se titula "Lector: Caballero no existente", aquí pretendo dar cuenta de dos lectores implícitos que se encuentran en las novelas de Macedonio Fernández: el primero es el de la novela realista que se desprende de los juegos que el autor propone en *ABA*, lector implícito que señala abiertamente los horizontes de expectativa del lector de novela realista, es decir, del lector de la "novela mala"; y el segundo es el lector de la "novela buena", aquel que se muestra como un receptor más activo, pues *El museo* es un texto en el que proliferan los "espacios de indeterminación" (en contraste con *ABA* que expone la necesidad de concreción del lector realista) los cuales le exigen al lector un mayor esfuerzo en términos creativos, ya que el autor anuncia una anarquía del sentido de su texto. Además, propongo que las categorías de "texto de placer" y "texto de goce", expuestas por Roland Barthes en *El placer del texto,* se encuentran respectivamente en *ABA* y *El museo,* y que funcionan para de-mostrar que Macedonio redefine las prácticas de la lectura en sus textos. También planteo que la figura del autor, que también influye en las expectativas del lector de novela realista, se desvirtúa en la escritura de Macedonio.

La segunda sección se titula "La eternidad, el tiempo y el espacio" y su objetivo es ampliar la argumentación alrededor de la noción de "espacios de indeterminación", en tanto *El museo* es un texto que omite hacer referencias temporales y espaciales. Aquí se retoma el concepto de "cronotopo" de Bajtin, que sirve para explicar la apropiación de la experiencia temporal y espacial en una determinada tradición literaria. Así, *ABA* ironiza con los cronotopos propios de la novela realista, mientras que en *El museo* no hay un cronotopo particular. El tiempo de *El museo* consiste en el presente de la lectura, y el espacio es el texto mismo. Esto tiene en mi argumentación dos consecuencias: la primera consiste en que el discurso del narrador, es decir la instancia enunciadora, se impone a los hechos narrados, a la historia; la segunda que el acto de la lectura, que Iser explica mediante los procesos de protensión y retención, pretende ubicarse en un presente eterno, al evitar que el texto se vuelva perspectiva y de esa forma pasado. Lo anterior explica la incoherencia de los actos enunciativos del narrador y de los personajes, así como la ausencia de una secuencia cronológica de acontecimientos en *El museo*. Por otra parte, arguyo también que al anular la diferencia entre el acto de enunciación y lo enunciado, el lector se encuentra en el presente de la novela con lo cual también se vuelva personaje. La anulación de las coordenadas temporales, el presente de la lectura y la relevancia del acto enunciativo son elementos que influyen en la configuración del lector implícito y en ese sentido amplían lo expuesto en la primera parte del capítulo.

En la tercera sección, titulada "De la representación y el lenguaje en la escritura de Macedonio Fernández", se indaga en las teorías del lenguaje de Macedonio. Siguiendo las ideas de Vecchio (2006), planteó que la "ilegibilidad" es una de las estrategias de la poética Macedonio para desarticular los roles que normalmente se le asignan al lector implícito de la novela realista. Así, el proceso de comunicación es siempre interrumpido, y prima el absurdo, sobre la coherencia y la claridad. Además, en esta sección reflexiono sobre la problemática de la representación, pues como se menciona en el primer capítulo, Macedonio propone un arte que no evoca impresiones físicas ni imágenes en sus receptores, y que más bien se fundamente en la suscitación de "efectos" en el lector. Con ello el lenguaje es problematizado ya que se señala que la palabra no evoca la presencia del objeto, como lo hace la escritura realista. La novelística del autor no es, entonces, una forma de representar lo "real", sino el lenguaje mismo. En ese sentido, se juega con las estructuras gramaticales, las convenciones ortográficas y los para-textos. Así mismo, como el significado en la escritura macedoniana no se asocia a un "referente" concreto, el lenguaje

declara su autonomía, y se devela el principio bajo el cual el significado sólo se establece por las diferencias entre significantes. Por último, se muestra que la ruptura entre lenguaje y referente le permite a Macedonio plantear juegos en los que se transponen planos ontológicos: lo ficcional pretende ser real, y lo real se vuelve ficción; asunto que para el autor implica la desestabilización de las categorías que configuran la identidad del lector.

Por último, en la cuarta sección, intitulada "De la acción al personaje: los habitantes de la estancia *La novela*" se explora la noción de personaje en *ABA* y en *El museo*, para ahondar aún más en las estructuras que definen el lector implícito de ambas novelas. Los personajes simulan el devenir de conciencias que existen en el presente de la novela, que desean existir y que leen otras novelas, con lo cual se hace más explícito un mundo literario con varios niveles ontológicos. Así mismo, se analizan los nombres de los personajes y sus funciones dentro del mundo textual que crea Macedonio en *El museo*.

Para resumir, la primera sección pretende configurar los lectores implícitos de *ABA* y *El museo*; el resto de las secciones complementan ello mediante el análisis del tiempo, el espacio, el lenguaje, la representación y los personajes. Valga la pena añadir que el tema de las ideas metafísicas de Macedonio atraviesa transversalmente todo el capítulo, pues son indispensables en su propia poética.

2.1. Lector Caballero no existente

> *I say farewell to what is, in order to feign belief in what is not. I surround myself with fictitious beings; I become the prey of language. There is no escaping this take-over. Language surrounds me with its unreality.* (Poulet, 55)

El objetivo de este aparte es configurar los dos lectores implícitos que aparecen en *ABA* y en *El museo* respectivamente. Para ello debemos definir el término "lector implícito" y también remitirnos al de "autor implícito". El primero de estos términos, como ya se mencionó en la introducción, encarna, para Iser, "la totalidad de las preorientaciónes que un texto de ficción le ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo" (Iser, 64). Según el autor, el texto literario se constituye como un mundo que se realiza cuando el lector organiza las perspectivas dadas por el texto. Estas perspectivas corresponden a los personajes, el narrador, la

acción y las ficciones de lector[21], las cuales dirigen el punto de foco que se le ofrece al lector y que define sus posibles roles. La posición del lector con respecto al texto le permite constituir un horizonte de sentido, y asimilar las estructuras del texto a su propia experiencia. Así, el lector implícito "se refiere al rol del lector factible en el texto" (Iser, 69) y se construye en la interacción de las perspectivas del texto. Por otra parte, el "autor implícito" se refiere, según Seymour Chatman, "al principio que invento al narrador, aquel que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas le sucedieran a estos personajes en estas palabras" (159). Este autor implícito determina las normas de la narración (Chatman, 160) y puede ser también una proyección del autor "real" en el texto literario.

Como estamos trabajando con dos textos, hay que diferenciar dos lectores implícitos: podríamos decir que en *ABA* se deconstruye el lector implícito de la novela realista, mientras que *El museo* propone un lector más activo, co-productor de sentido y continuador de la obra. Estos lectores implícitos se construyen a través de varias estrategias como la multiplicación de perspectivas del texto, así, por ejemplo, en *El museo* aparecen el personaje lector, el personaje autor, un narrador, personajes que leen novelas, innumerables ficciones de lector, etc. A continuación, definiré estos dos lectores implícitos a partir de los siguientes argumentos: primero, el lector de la "novela mala" busca la realización de un sentido concreto y definido, en oposición a ello, el lector de la "novela buena" juega con el sentido, a él /ella no le interesa dado que en *El museo* el sentido se escapa, se disemina entre sus páginas, la lectura es más un juego, que una actividad pasiva. *ABA* y *El museo* son textos que desarticulan las convenciones y los roles que las novelas de su tiempo comúnmente le asignaban a su potencial lector, por ello habló allí de anulación del lector o legicidio; segundo, retomo los conceptos de espacios de indeterminación y de concreción de Ingarden ya que el contraste entre estos dos conceptos permite entender la propuesta de Macedonio; tercero, que *ABA* muestra las convenciones que guían la perspectiva del autor de novela realista para desarticularlas al hacer una parodia de ellas; y cuarto, que al deshacer la figura del autor, los textos de Macedonio refuerzan la idea de un lector más creativo.

Para articular lo anteriormente dicho, me parece pertinente tratar de esbozar lo que significa el término "Belarte", pues es el nombre que Macedonio le da a su propia poética. *Tanto*

[21] La ficción de lector se diferencia del lector implícito, en que añade otra perspectiva al texto, además de los personajes, el narrador y la acción (Iser, 66), por lo general es un personaje que representa alguna de las funciones del lector implícito o que ayuda a diferenciar sus posibles roles.

ABA y *El museo* son la teoría y la práctica de la "Belarte", es decir, de su propia escritura. Esta palabra compuesta de "bella/o" y "arte" resulta engañosa, pues parece proponer un sistema, cuando en realidad es todo lo contrario, es término vacío que describe el ejercicio escritural de MF, quien se encuentra en desacuerdo con cualquier sistematización o totalización. Decir que existe una "teoría macedoniana", una " poética macedoniana" o un "concepto macedoniano" que se puede utilizar como modelo de creación artística es una contradicción, sería copiar algo singular, y por lo tanto falsear la "Belarte". Esto es señalado por Luis Ernesto Rozo (2004), al referirse a "la metafísica macedoniana":

> Con lo anterior, considero válido afirmar que la Belarte (la escritura macedoniana, su obra y su nombre,) revela las contradicciones implícitas en la expresión *metafísica macedoniana*. Esta yuxtaposición de términos no sólo resulta contradictoria (dice y deja de decir, silencia su propia voz) sino irónica, si se acepta que macedoniano no es una categoría y, mucho menos, un concepto. (49)

Rozo propone que el adjetivo apropiado para "Belarte" es "anárquica" en tanto "rechaza y revalúa los estados y las jerarquías tradicionales: la lectura, el amor, la percepción, la recepción, la consciencia, la vigilia, etc. Incluso 'cronológicamente', la Belarte macedoniana mantiene cierta simpatía con los móviles anarquistas que surgieron en las primeras décadas del siglo en Argentina y el resto del mundo" (50). Sin embargo, al no pretender un discurso estático se instaura en la mera posibilidad, en un discurso inacabado y siempre postergable. "Belarte" no tiene ninguna regla, ni ningún precepto, no hay un receptor ideal de su obra (lo que no significa que no podamos constituir un 'lector implícito'). La figura del autor convida constantemente al lector a participar del texto mediante la ironía o la los comentarios al margen[22]. En *Continuación de la Nada* (s.f), texto en el que entre otras cosas Macedonio anuncia *El museo*, aparece la idea del autor que se anticipa a cualquier respuesta de su potencial lector, una estrategia que será usada constantemente en *El museo*:

> ¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: -Antes dormía de espaldas, pero ahora... -¿Cómo "ahora"? ¿Ya se duerme usted en mi primera página?

[22] Según Chatman: "Los actos de habla de un narrador que se salen de lo que es narrar, describir o identificar vana resonar como alusiones a la *propia persona.* A tales declaraciones sería mejor denominarlas *comentarios*…" (Chatman, 245) Los comentarios pueden ser explícitos o implícitos y dentro de los explícitos se encuentran los de "interpretación" que son la explicación manifiesta de la significación o relevancia de un elemento en la historia, de "juicio" que expresa opiniones morales u otros valores y la de "generalización" que hace referencia a comentarios que transgreden la ficción para referirse, por ejemplo, al mundo real. (Chatman, 246)

> Déjeme hablar... -¡Cómo "déjeme hablar"; ya quiere usted ser autor! Y bien, sinceramente, somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos. (s.f: 4)

En la cita anterior aparece la voz del lector-personaje, pero es silenciada por una sentencia en la que el escritor-personaje se desestima a sí mismo y al lector al mencionar un posible intercambio de roles. Luego dirá "escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto" (4). Macedonio re-inventa las prácticas de lectura, al asignarle un nuevo rol al lector; su lector implícito es un continuador del texto. El texto no es tanto lugar de comunicación clara y transparente entre el autor y el lector, todo lo contrario, el mensaje no se encuentra dado por el contenido, que se vuelve irreverente e irrelevante, sino por la forma, por sus modos de enunciación. En el "Prólogo cuádruple" Macedonio dice:

> Y seriamente creo que la literatura es precisamente la Belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es ley para toda Belarte y significa que el "asunto" de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte. Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética: hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto. Los asuntos los encuentra todo el mundo fácilmente, superabundan, las páginas de arte son escasísimas y se laboran con desesperación. (*El museo*, 125)

José Manuel González (2011) atina al decir que "…resulta inapropiado conjeturar ya a estas alturas de los estudios macedonianos que sus textos promueven vínculos armónicos entre autor y lector, como desatinado es también ver en él a un precursor de la teoría de la recepción y, por ende, de planteamientos posestructuralistas anexos a la postmodernidad" (50). *El museo,* con la imaginativa taxonomía que propone de lectores, termina desestabilizando la categoría "lector" y "público" pues considera que en esencia condenan al estatismo y a la pasividad. Entre estas clasificaciones de lectores descartados encontramos: "lector de vidriera", "lector de desenlace", "lector seguido", "lector molestado por no saber todo de la novela" "lector de alucinación", etc. ABA y *El museo* son más bien un plan que pretenden anular al lector, siguiendo las ideas de Álvarez:

> En rigor, Macedonio no sólo elimina al lector, sino también el plano de recepción que éste ocupa: pero más que de un "legicidio", cabe hablar directamente de una negación rotunda del lector y, urge apostillar, del lector externo, empírico, extradiegético. Su escritura no promovería por tanto una andanada feroz contra algo establecido, no entraña la tarea de "matar" lectores, pues ello presupondría la existencia previa de los mismos, sino negarles de raíz su carácter conciencial para ubicarlos permanentemente en la franja intradiegética, en su calidad de perpetuos

> leyentes leídos, moradores de una Novela que les reviste de inexistencia y les permite transvestirse de autores o personajes indistintamente. (53)

Macedonio no busca simplemente eliminar al lector de las novelas realistas (aunque es contra este tipo de escritura contra la que reacciona de forma explícita), sino emanciparlo de los roles que se encuentran preestablecidos por los textos, por los sistemas y por las convenciones. El único lector que se salva en su minuciosa inquisición es el "lector salteado", en esta categoría caben aquellos que "deben de leer de corrido si son cautos y desean continuarse lectores salteados" (*El museo*, 30), un lector que es también lector artista pues como el autor dice "el lector que no lee mi novela si primera no la sabe todo es mi lector, ése es artista, porque el que lee buscando la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no de un estado de conciencia; sólo el que no busca una solución es el lector artista" (72). Al describir este "lector implícito", Macedonio está reflexionando sobre el ejercicio hermenéutico. Se equivoca el lector que crea descubrir un sentido y un contenido en la novela (aunque de por sí es lo que cualquier "lector informado" o no intentará). Por eso aparece la marca de la "ilegibilidad": quien busque una finalidad, un contenido, se irritará, se desesperará pues la marca del "Belarte" es la forma, es la escritura en su devenir. El texto está abierto a cualquier interpretación (es decir, no hay *sentido* último y primordial en la "Belarte" macedoniana. Podríamos agregar que la marca de lo "ilegible" lleva al lector a "leer mal": un texto de "lectura loca" o "lectura de irritación" es lo que nos ofrece Macedonio, en el que las reglas no están dispuestas de antemano, por eso no hay pacto de lectura[23], y está permitido el *misreading:*

> Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.
>
> Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un

[23] Este término acuñado por Eliseo Verón (1995) permite entender el vínculo entre el lector y su medio. Así el pacto de lectura "implica una relación de presuposición lógica entre un discurso y el contrato enunciativo que éste actualiza y realiza. En este contrato, el enunciador elige una determinada manera de organizar el contenido, mediante la selección de ciertas estrategias enunciativas y discursivas y de determinado soporte o formato, esto exige –a su vez- por parte del enunciatario, un conjunto de 'estrategias de cooperación interpretativa'; además se actualizan una serie de restricciones, reglas o "modos de producción", institucionalizadas por las prácticas sociales, asociadas al tipo de discurso social (literario, periodístico, publicitario, político, etc.) en el que se inscribe esa enunciación, las que también constituirán parte del contrato enunciativo" (Zalba, 2003: 142).

> interesamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino-que de muchos amigos está necesitado. (El museo, 2010: 14)

Marcela Croce en "Macedonio Fernández: Desacreditar el mundo" (1996) se refiere al lector salteado de la siguiente manera:

> Macedonio adopta al "lector salteado" y al "lector mareado" expulsando al "lector informado" reclamado por el realismo. Contra los excesos de esa tendencia equipara la nada, el vacío y el salteo como componentes de la Belarte de la Prosa; así advierte ante González Lanuza que su libro 'sólo serviría para ejemplificar a un biógrafo de la Nada: ésta es nuestra actualidad aunque no del todo voluntaria; o, con miedos, morimos del vacío de Espectador'. La Belarte se salva si aparece un lector que se resista a la totalización; también, un lector irónico que evite leer desde las pretensiones contenidas en los textos. El ejemplo, previsiblemente, lo ofrece el propio Macedonio cuando lee a Marinetti como 'prosa francesa'. (Croce, 14)

Este lector que se resiste a la totalización sólo puede aparecer si el sentido de la obra nunca está dado, ello implica un lector que rompe con las convenciones impuestas por la tradición realista. El hecho de que no haya un sentido dado, complica la idea básica de la comunicación. Para ilustrar el desencuentro entre el destinatario y el texto, tanto González (2011) como Croce (1996) aluden al género epistolar que también está presente en *El museo*, al referirse al personaje del "cartero delicioso" (en *Papeles de Recienvenido: Continuaciones de la nada*) y "cartero divino" (*El museo*), y en las cartas no enviadas de Macedonio a Jorge Luis Borges. Según González, Macedonio pretende "eliminar la noción de destinatario y, por ende, la de correspondencia: que el lector deje de serlo para convertirse en emisor, fulminando el proceso de recepción y manteniendo incólume el de escritura (2011: 52).

Como lo hemos expuesto, Macedonio pretende que las fronteras entre lo escrito y lo leído desaparezcan, de esta manera su novela es más una máquina que desarticula roles, que anula lectores, que desestabiliza las concepciones de sus leyentes en el acto de la lectura y que proclama una anarquía de la creación y del sentido. Macedonio es más radical que las vanguardias, pues propone un subjetivismo absoluto, proclamando con ello también la imposibilidad de la comunicación clara y transparente (tema que será desarrollado a cabalidad más adelante). La ficción de lector es un mecanismo que apoya la idea anteriormente expuesta, pues se trata más bien de desestabilizar la idea del lector como receptor pasivo en todas sus formas, así estas ficciones de lector proliferan en *El museo* y en *ABA*: Un ejemplo de la ficción de

lector se puede ver en la siguiente cita en donde aparece un lector de novela realista que le reclama al autor personaje por no desarrollar una trama, ni proponer un final para la novela:

> -Lector: ¡Basta de argumentos de personajes y más argumentos para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. ¡Es cómodo hacer una novela en que el lector tendrá que pensarlo todo! Aquí no hay nada sobreentendido, todo debe ser contado.
> -Autor: Por favor, no me pidas que te oculte desenlaces. Que te adule tus gustos por el todo valiente pistolero, por la modistilla que casa con el millonario, por el chófer de quien se enamora la princesa, por la venganza que se cumple plenamente contra una injusticia; te pido, lector, que no me vulgarices, pues los autores están muy expuestos a ello y hay que sostenerlos hacia el verdadero arte. ¿No leíste los prólogos?
> -Sí, fácil es ahorrar trama cuando se carece de imaginación; ¿cómo concluye tu novela?
> -¡Eso es lo que querías!
> -Demás lectores: ¡Fuera lector de desenlaces! Te daremos la "novela rosa". Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama. O llamaremos a los personajes y podremos luego librarlos de tu curiosidad. Aquí viene uno. (El museo, 2010: 254-255)

Este lector le reclama al autor por la omisión de una trama en la novela. No hay relato, ni se narra ninguna acción concreta. Igualmente, extraña que no haya un desenlace a la situación de los personajes. Allí el autor implícito menciona explícitamente que no hay ocultación, todo se ha mostrado y no es la intriga lo que debería interesar a ese lector; además señala algunas formas típicas de la literatura realista y costumbrista. Formas en las que priman el amor contrariado por la posición de clase de los personajes (la modistilla que se casa con el millonario o el chofer que se enamora de la princesa) o la venganza, formas de lo que los demás lectores llaman "novela rosa". Ya en los prólogos el autor menciona que su escritura es una reacción a las formas normativizadas de lectura:

> 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 del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad- está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real- culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él. (41)

La anterior cita muestra un proyecto que busca un arte que se separa "de la verdad o realidad que cuenta la novela", con ello el relato se vuelve sólo pretexto de una literatura que para el autor debe ser auto-referencial. La verdad de este arte no está en la "ilusión" de realidad que puede producir en un lector ingenuo, ni en la "verosimilitud" que regularía los valores críticos de la literatura y de su público potencial, sino en su técnica y en la posibilidad de producir "emociones" en el lector empírico. La autenticidad del arte no consiste tampoco en generar un entramado narrativo coherente, independientemente de su punto referencia con respecto a la realidad, pues el "tema" y el "contenido" son irrelevantes para la función que plantea Macedonio. Como lo menciona Catalina Quesada Gómez en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009):

> La libertad del lector en la ejecución de la lectura será fundamental, por lo tanto, en la creación de un género novelístico diferente. De la imposibilidad de una narración lineal y ordenada surge la invalidez del argumento tradicional, del *well-made-plot* que ahora carece por completo de sentido; ya no es necesario dar cuenta de la realidad extraliteraria: los espejos del novelista cambian obligadamente su orientación, a la vez que la digresión se convierte en elemento fundamental para el narrador. (29)

Y es que para Macedonio, el lector sólo encuentra esa libertad en el "arrastre emocional", que no consiste en la búsqueda de un sentido, sino más bien en un "estado" particular de conciencia. Este "estado" tiene que ver con la descentración de las categorías que definen al "lector", al "sujeto" y al "individuo". La ruptura del límite entro el "yo" y el "otro" estaría definida desde la teoría de Macedonio, en un instante de descentramiento de los ejes que conforman el relato, entre ellos el tiempo y el espacio. Alcanzar ese instante justifica la novela misma y el "Belarte", pues en el "Nuevo prólogo a mi persona de autor" Macedonio dice: "Solo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector." (El museo, 2010: 37) Un estado que, para Macedonio, sólo es comparable con el de la entrega incondicional en un acto de amor o de piedad: "La realidad y el Yo, o principalmente el Yo, la Persona (haya o no Mundo) sólo se cumple, se da, por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad […] ser otro todavía en el hacerlo todo por otro." (9) La crítica fundamental que la "Belarte" le hace al lector de la literatura realista es que confunde el orden del lenguaje con el del mundo, el lector cree estar viendo un vivir, así se convierte en un espectador extradiegético, que sólo "observa" lo que le sucede a los personajes. Macedonio

anuncia así un lector "activo", creativo, imaginativo, en contraposición a la posición pasiva del lector de novelas realistas, románticas y en general de las tradiciones anteriores (excluyendo quizá el Quijote de Cervantes, el Tristram Shandy de Lawrence Sterne o Madame Bovary de Flaubert). De acuerdo a Rozo (2004):

> …considero que el discurso de Macedonio Fernández dice del propio texto algo distinto de lo que éste hace, ya que en la Belarte se explicita aún más trabajo para el lector que en la literatura realista, principalmente decimonónica. Así, Macedonio diciendo algo "falso" de su propio discurso parece criticar al realismo e incluso a la literatura fantástica y romántica por presentarse como un objeto *doméstico* que no exige mayor actividad del lector, o más bien porque no es "consciente" de su exigencia: de la cooperación textual. Incluso el relato realista y mimético presenta espacios de indeterminación (aunque, tal vez, más limitados o señalizados) en los cuales el lector se desenvuelve o desenvuelve el texto. Pero la mayoría de las veces el autor se erige como una figura dominante, exterior y originaria del texto, marginando o silenciando el papel del lector en el intento por coartar o limitar el diferir (significar-sin-concluir) de "su" escritura (29-30).

En "Concreción y reconstrucción" (1989), Ingarden explica concepto de "espacios de indeterminación. Este concepto nos es útil pues planteamos que una de las estrategias de la Belarte es establecerse como un objeto artístico que se encuentra en un permanente estado de inconcreción. Según Ingarden este concepto permite describir la "forma dada de la obra de arte", de acuerdo a una perspectiva fenomenológica que se refiere a la determinación de un objeto. Para Ingarden, hay dos tipos de objetos: los reales, que son múltiplemente determinados, y los ideales, que se desprenden de la captación perfectas de los primeros. La obra de arte se diferencia de esta clasificación al ser un objeto intencional; es decir, que no posee la multiplicidad de determinación del objeto real, ni la concreción y univocidad del objeto ideal: "A los objetos intencionales les falta determinación acabada en cuanto que ésta sólo es apuntada por las frases del texto, de donde se deduce una imagen esquemática, que Ingarden designa como la objetividad presentada de la obra de arte" (Iser, 265). Como la presentación de este objeto intencional no está dada de forma explícita, su concreción y determinación es el resultado de la proyección de "una imagen esquemática" que se conforma por el contraste entre lo "dicho" y "lo no dicho", es decir por las determinaciones del texto y por sus "espacios de indeterminación". Es decir que estos últimos, para Ingarden, serían fundamentales en la constitución del sentido de un objeto estético por parte de un receptor. "Así, los espacios de indeterminación, según Ingarden,

sirven en primer lugar para destacar el objeto intencional de la obra artística frente a otras determinaciones del objeto. Mediante esta función, el concepto de espacios de indeterminación adquiere una ambivalencia, que comienza a esclarecerse en el pasaje citado cuando Ingarden habla de que el objeto intencional, nunca plenamente determinado, debe estar dispuesto de tal manera que su plena determinación aparezca al menos como una de carácter simulado" (Iser, 295).

Para Ingarden, las posibilidades de concreción de la obra de arte se encuentran dadas por la "correcta" o "falsa" constitución del objeto intencional en el lector, lo cual le permite a Ingarden garantizar una teoría del objeto estético y su determinación (Ingarden, 36). Aunque lo anterior es problemático, no nos quedaremos a discutirlo (de hecho, Iser cuestiona esta posición que se basa en el concepto clásico de armonía, pues para Ingarden no puede existir disonancia en la constitución "correcta" del objeto estético), nos interesa ver más cómo surgen estos espacios de indeterminación en la novelística de Macedonio, pues al igual que lo planteado anteriormente, la propuesta del autor se entiende mediante el contraste entre *La última novela mala* (parodia de la novela realista) y *La primera novela buena* (teoría y práctica de un nuevo tipo de texto). Estos espacios de indeterminación son utilizados de forma intencional en la literatura del siglo XX, en la cual, según Iser, "domina la 'disonancia' como condición central de la comunicación" (267). Resulta interesante que para Ingarden los espacios de indeterminación están subordinados a una "intranquilidad", "insatisfacción" o de "malestar" en el lector dada por la disonancia entre el objeto intencional y su inconcreción, síntomas que a la vez son necesarios para la realización de las "cualidades metafísicas" de la obra de arte y su "determinación" desde las perspectivas que guían al lector (Iser, 268-269). Digo subordinados porque, para Ingarden, es la insatisfacción la fuente originaria de la búsqueda de "concreción" del texto; como consecuencia de esta "insatisfacción", el lector llena los espacios de indeterminación para lograr la "concreción del objeto estético" (de nuevo, esto se desprende de una necesidad de Ingarden de hacer una teoría total del objeto estético).

Pero lo que resulta relevante, es que Macedonio busca explícitamente esa incomodidad en el lector, anuncia la ilegibilidad de su texto, pero a diferencia de la teoría de Ingarden, la indeterminación es la fuente de su estética, porque precisamente pretende destruir la idea de obra de arte como objeto estático y monolítico, o armonioso en términos de Ingarden. Anular el

sentido concreto de la obra de arte y su posible concreción es lo que parece sugerir la Belarte, pues de esa forma se disipa una noción cerrada del texto literario, el cual, no solo está dado a infinitas posibilidades en la Belarte, sino a su continuación en la reescritura del lector. El desplazamiento del sentido es lo que guía la "Belarte" macedoniana, en donde el vacío es, paradójicamente, lugar de suplemento, de transición entre la búsqueda de un sentido y su imposible aprehensión. La escritura de Macedonio es así un juego en el que el significado se vuelve significante. El sentido vagabundea por los cuartos de la estancia "La novela", los prólogos de *El museo* y por la pensión en la que viven los personajes de ABA. Por eso en el "Prólogo a los que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta", el autor dice:

> Si has de leer del todo, como pronóstico, no andes probando de mi novela aquí y allá para ver: si ya está, si le falta azúcar o fuego; e hicieras mejor cual mi dueño de casa que, 'solo para probar', como dice mansamente a la cocinera, se ata servilleta y se da cuchillo y tenedor. Te he hecho lector seguido gracias a una obra de prefacios y títulos tan sueltos que has sido por fin encuadernado en la continuidad inesperada de tu leer.
>
> Ahora no podré tenerte más contento. Te he adelantada ya todas las postergaciones que logré combinar: no tengo más prólogo hasta después de la novela. Cuánto me oprime el empeño artístico en que me he comprometido; aún no tengo ni comprensión verdadera de la teoría de la novela, ni estética ni plan de la mía. (*El museo*, 31)

El sentido escapa incluso a su autor, quien indica que tampoco ha entendido "la verdadera teoría de la novela", nuevamente el lector implícito se queda sin punto de referencia. Al mismo tiempo, el autor, en una metáfora culinaria, le dice al lector que no mire con la mirada del "crítico", diciendo lo que le falta a la novela. La condición del texto radica en que es postergable, no en el desciframiento, o en el pronóstico de la misma. Por el contrario, para Ingarden, los espacios de indeterminación deben ser completados por el receptor para lograr la concreción del sentido y del objeto artístico, pero en el caso de los espacios de indeterminación presentes en *El museo*, lo que hacen es diseminar [24]el sentido por las fisuras y silencios del texto. Esta diferencia es vital, pues plantea lo que hemos venido diciendo con respecto a la desestabilización de los roles normalmente asignados al lector implícito de la novela realista, quien en el texto de Macedonio se vuelve personaje, mientras que el lector implícito debe asumir el papel de

[24] Esta concepto es tomado en este trabajo en su sentido derridiano: "Diseminación no quiere decir nada en última instancia (…) marca una multiplicidad irreductible y generativa. El suplemento y la turbulencia de una cierta ausencia fracturan el límite del texto, prohíben su formalización exhaustiva y clausurante …" (Derrida, 1977: xxix)

reescritor del texto literario. De otra forma, la reescritura a la que hacemos referencia sería sólo una actualización semántica del texto, que atiende a los posibles recursos que un receptor usa para completar los espacios vacíos del texto, lo cual volvería el texto literario una especie de rompecabezas, nada más alejado de las pretensiones de la Belarte. El carácter lúdico de la escritura macedoniana, que se encuentra en el humor conceptual, en la superposición de perspectivas, en la "mala lectura", en la ironía y en el uso de un lenguaje aporístico y paradójico, construye el lector implícito que estamos tratando de definir.

Algo que además hay que mencionar es que para Ingarden los espacios de indeterminación se incrementan entre más perspectivas tenga el texto, y que los mismos tienen una importancia en la constitución del objeto intencional. Es significativo, porque concuerda con la crítica que hace Macedonio al lector de la novela realista. Precisamente esto nos daría otra una clave para hablar de un "lector implícito" en *El museo*. Me explico: las operaciones literarias de *ABA* y *El museo* son diametralmente opuestas, pero dependen la una de la otra en tanto la escritura realista es la que permite entender el sentido de la Belarte, es decir, funcionan por un principio contrastivo. Macedonio debe deshacerse de los lectores que llenen los "espacios de indeterminación" de una forma ingenua, por eso incluye la perspectiva del lector que no le interesa. Es decir, aquel que cae en la ilusión de "ver un existir", que se deleita en las situaciones o por el destino de los personajes, ya sea omitiendo estos espacios de indeterminación, o "llenándolos" con conclusiones triviales. Ingarden también cuestiona ese tipo de lector que, según él, termina arruinando las obras literarias, esto lo podemos ver en la cita que hace Iser del autor en cuestión:

> "El lector poco cultivado, el diletante artificioso del que habla Moritz Geiger, al que solo le interesa el destino de los sujetos presentados, no estima la prohibición de soslayar estos espacios de indeterminación y, mediante la complementación ampolosa de lo que no necesita ser completado, hace de obras artísticas bien construidas barata literatura, palabrería y estéticamente irritante [Ingarden, 1968: 301], . De todos modos así se concede que a la complementación de los espacios de indeterminación le corresponde un efecto tan amplio, en relación a la constitución del objeto, de manera que por su medio el arte más elevado en el proceso de concreción puede transformarse en *Kitsch*. (Iser, 270)

ABA y *El museo*, como dispositivos, no funcionan el uno sin el otro. Son novelas mellizas.[25] Si bien *El museo* multiplica el juego de perspectivas para diseminar el sentido del texto, en *ABA* se juega con la tradición realista que apela a la concreción para nombrar el mundo. Al develar el rol pasivo del lector en ambas novelas se anula la posibilidad de que la Belarte se pierda en el interés superfluo por los desenlaces, por la situación de los personajes, por su condición social, los rasgos psicológicos o las intenciones del escritor, en vez de suscitar el interés por la experiencia estética que puede producir el texto macedoniano. Lo anterior no quiere decir que en la novela realista no existan los espacios de indeterminación (los hay y en diferentes grados), pues sin ellos persistiría la "ilusión" de una realidad cerrada; sin embargo, el lector implícito que critica Macedonio busca esa determinación del mundo por medio de la función representacional del lenguaje.

El contraste entre concreción e indeterminación nos permite relacionar lo que Barthes expone en *El placer del texto*, con respecto al texto de "placer" y al de "goce"[26]. Particularmente, el paralelo que hace entre una escritura que denota un "fetiche por el detalle" y otra en la que el texto denuncia su propio vacío: la primera correspondería al texto de placer y la segunda a la categoría de goce; el placer sería ello que puede ser nombrado y el goce lo indecible. Sin embargo, no hay un límite claro entre las dos cosas, pues el texto de goce se escribe como suplemento[27] de lo que no es traducible por el lenguaje, en el caso de Macedonio se puede identificar como una forma de suplir la presencia de la amada fallecida y el sentido del texto:

---

[25] Recuérdese que en El museo el autor dice: "A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía una página de cada una, y no sabía tal página o cuál correspondía; nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otras para que mis mellizas no animaran querella. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!" (12)

[26] "*Placer del texto*, *texto de placer*: estas expresiones son ambiguas porque no hay una palabra francesa para cubrir simultáneamente el placer (la satisfacción) y el goce (la desaparición). El "placer" es aquí (y sin poder prevenir) extensivo al goce tanto como le es opuesto. Por lo tanto debo acomodarme a esta ambigüedad, pues, por una parte, tengo necesidad de un "placer" general cada vez que es necesario referirme a un exceso del texto, a lo que en él excede toda función (social) y todo funcionamiento (estructural); y por otra tengo necesidad de un "placer" particular, simple parte del Todo-placer, cada vez que necesito distinguir la euforia, el colmo, el confort (sentimiento de completud donde penetra libremente la cultura, del sacudimiento, del temblor, de la perdida propios del goce"(Barthes, 2004: 33).

[27] Uso este término en la siguiente acepción de Derrida: "……le supplément est un adjoint, une instance subaltern qui tient-lieu. En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. Quelque part, quelque chose ne peut se remplir de soi-même, ne peut s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et procuration. Le signe est toujours le supplement de la chose même" (Derrida, 208).

> ¿Por qué en tantas obras históricas, novelescas, biográficas, hay un placer en ver representada la "vida cotidiana" de una época, de un personaje? ¿Por qué esta curiosidad por los detalles: horarios, hábitos, comidas, casas, vestidos, etc.? ¿Es por el gusto fantasmático de la "realidad" (la materialidad misma de "eso ha sido")?¿ Y no es el fantasma mismo el que convoca al "detalle", la escena minúscula, privada, en la que puedo fácilmente tomar mi lugar? En resumen, habría "pequeños histéricos" (esos lectores) que obtendrían goce de un singular teatro: no el de la grandeza sino el de la mediocridad (¿si es que hay sueños, fantasmas de mediocridad?). (Barthes, 2004: 69)

En *ABA* la obsesión del narrador por describir a los personajes de alguna manera muestra una necesidad del lector de novela realista de que las cosas estén dadas, de que el lenguaje diferencie y muestre la totalidad de lo que narra:

> A eso de la una, traído por el expreso matinal de Rosario, llegó al hotel uno de sus clientes, ausente durante un mes, el veterinario rosarino doctor Alberto Racq, recién diplomado, de 22 años, alto, grueso, ágil y muscular, rubio, ojos claros, boca femenina, muy pequeña, sin bigote, elegante y muy coqueto el sombrero galera ligeramente inclinado, muy calado y echado atrás como regía entonces. Inteligencia fácil, modesto, muy franco: buen músico. Conforme topó con alguien en la pensión, al entrar, resonó su poderosa voz bajo claro por todo el corredor y habitaciones y derechamente vino hacia mí la lejana habitación para saludarme y volverse a atender sus valijas con un "ya vengo". (77)

Al contrario, la estrategia de *El museo* es el de la sugerencia, lo ilimitado, lo indeterminado que según su autor irrita al lector. Es posible, entonces que el texto de Macedonio pueda ser un texto de goce, cuyo "lector salteado" (esta ficción de lector representa una de las posibles manifestaciones del lector implícito que propone su novela) se deleita en la frustración que producen las anticipaciones, que se queda en el devenir de la lectura y no en la "representación" de una ficción que pretende ser realidad, que por lo mismo puede transformarlo, hacerlo suyo para reescribirlo. *El Museo* no establece límites y pone la disonancia entre texto y lector como espacio del "goce". Frustrar toda esperanza de entendimiento: el lector se deja llevar, se deja a sí mismo al entrar en *La novela*, sigue el desconcierto causado por la lectura, y la única forma de llegar a él es apropiándose de él:

> Con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible. Ese texto está fuera del placer, fuera de la crítica, salvo que sea alcanzado por otro texto de goce: no se puede hablar "del" texto, sólo se puede hablar "en" él a su manera, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar histéricamente el vacío del goce (y no repetir obsesivamente la letra del placer). (Barthes, 2004: 36)

En *El museo* desaparece la obsesiva descripción de *ABA*, los personajes se sugieren, son conciencias móviles que transitan la novela: "[…] conforme a mí teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria." (*El museo*, 2010: 130). Al desorientar al lector, *El museo* rechaza el placer, el límite, y la figuración como medios de deleite estético. Llenar la novela de un vacío que sólo se llena con el esfuerzo de su lector. Al otro, al de placer, lo expulsa, lo anula, si es que logra leer una novela que no cuenta nada.

Como el lector implícito de *ABA* sirve para desmontar al lector de la novela realista vamos a delimitar concretamente las estrategias textuales que Macedonio usa para lograrlo. La pasividad del lector se ve claramente contrariada en las técnicas que Macedonio usa en ABA y en *El museo,* pues en la primera presenta una versión del texto literario realista que desvaloriza los códigos históricos que constituyen la relación lector-texto-autor en esa tradición, arruinando así los "horizontes de expectativa" de su potencial lector, mientras que en el segundo plantea una teoría y puesta en práctica de la Belarte, que prácticamente eliminaría la posibilidad de una "fusión de horizontes" entre texto y lector. Así podemos ver que en *ABA* se hace una hipérbole del repertorio y las normas que dan sentido a la escritura realista. De esta manera, el lector se encuentra con un exagerado dramatismo y sentimentalismo, los personajes son ridiculizados y al final de la obra no se entiende cuál es la acción que estructura el entramado narrativo. Exponer los esquemas literarios de la literatura que captura al lector mediante la organización artificial de los sucesos significa desestimar la importancia del relato y al mismo tiempo aumentar sus "horizontes de expectativa"[28] del receptor. Este lector ficcional, así como la declaración de que "la tentativa estética presente es una provocación contra la escuela realista" son una forma de renegociar y reorganizar las nuevas posibilidades de lectura del texto literario. Mecanismo que como señala Iser (1976), se ha usado anteriormente para proponer otras formas de recepción de un texto en respuesta a un código literario particular:

> Cuando Fielding en *Tom Jones* construye la fábula de su novela con elementos formados del romance y de la novela picaresca, de este modo los esquemas literarios ofrecen una organización que permite hacer "correr" a los héroes

[28] Ayuda aquí lo que Gadamer dice sobre el concepto de horizonte: "Horizonte es el circulo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una posible ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, etc." (Gadamer, 82)

> en contra del sistema normativo (intriga picaresca) y también permite, a la vez, dotar a las cualidades de la naturaleza humana, mostradas en esa contracarrera, con una garantía de éxito (intriga-romance). Así puede alcanzarse la medida específica a través de los sistemas seleccionados de la literatura precedente, lo que es imprescindible para el carácter de respuesta del texto frente a relaciones más complejas. (134)

Dentro del repertorio de la tradición y la escritura realista las formas de narración son fundamentales, pues se convierten en la perspectiva que presenta los hechos narrados al lector. Curiosamente, *ABA* se encuentra narrada en primera persona, lo cual marca una diferencia importante con la novela decimonónica que generalmente usaba al narrador extradiegético en tercera persona. Este tipo de narrador extra-diegético guía la atención del lector y, por lo general, es omnipresente lo que implica que también muestra los pensamientos y sentimientos de los personajes. Este narrador puede sugerir juicios sobre los acontecimientos y los personajes del relato. Un narrador en primera persona tiene un doble efecto: por un lado, confunde las voces del narrador, el personaje y el autor implícito en una sola; por el otro, da una perspectiva velada de las cosas, pues sólo conocemos el mundo a través de su experiencia. Así el narrador de ABA se convierte en un narrador no-confiable[29]. En *ABA* vemos una narración que además juega con el género de la autobiografía (otro de los géneros desechados por Macedonio, al ser una forma realista de escritura), pues este personaje nos va a contar de su relación con una hermosa joven llamada Adriana. El narrador pronto empieza a involucrarse con el personaje principal de la narración que cuenta, pues se empieza a enamorar de Adriana, mientras la acompaña en su propio drama personal: está enamorada de un hombre casado que posteriormente va a enfermar hasta el punto de perder la razón. El narrador, que al principio marca una distancia con Adriana, olvida el relato para proyectar sus dudas, reflexiones sobre el significado del amor, etc. El narrador, llamado Eduardo, cree su amor hacia Adriana imposible debido a su edad:

> ¿Qué es lo que se llama imposible entre ella y yo? Os lo puedo decir en una palabra. Es que no puedo mirar de frente el cuadro mío de hombre, mañana ya envejecido, viviendo unido a una joven hecha para amar y ser amada en juventud. Y no puedo afrontarlo porque me falta nobleza, me falta verdad para conmigo mismo, para aceptar lo que Dios me da y al aparear mi roído rostro destino al floreciente de ella contentarme con saber que sin la bala disparada por Isabel, Adriana tendría la

[29] Según Seymour Chatman: "Lo que hace un narrador no-confiable es que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; es decir, el resto de la narración (la norma de la obra) entre en conflicto con la presentación del narrador y empezamos a sospechar de su sinceridad o competencia para contar la 'versión verdadera'. El narrador no confiable se contradice con el autor implícito, de otro modo no sería aparente su condición de no confiable" (Chatman, 160).

> juventud de Sergio y yo no tendría la de Adriana. ¡Oh! ¡Quién me hiciera bueno! ¡Qué mano de buen aquietará la maldad en mis fibras y adormirá el dolor que cava mi pecho! (*ABA*, 21)

El exagerado melodrama que el narrador le imprime a su relato es una forma de "parodiar" los sucesos de la "novela rosa". Uno de los rasgos característicos de la escritura de Macedonio es su juego con la impostura. Por eso en *La última novela mala* abundan las interjecciones, y un lenguaje impostado que magnifica e idealiza los pensamientos del narrador, quien se resiste a su deseo, ya que Adriana es la encarnación de unos altos valores morales que él mismo no puede quebrar:

> Me vio en seguida porque giraba la seria mirada con la curiosidad sana de persona que se preocupa de la vecindad que puede tocarle. Parecía que con desagrado, como obligada, tenía que elegir una pieza de hotel. Era la desconfianza de una persona inclinada a confiar.
>
> Yo pensé: cuánto le cuesta desconfiar, cuántas veces habrá sido ya decepcionada su credulidad. Y pensé también: pero debe haber conocido a alguien que le dio pruebas de que hay bondad en la tierra pues aún cree, confía. (20)

Luis Ernesto Rozo asume que la "Última novela Mala" no cumple con lo prometido, es decir ser "última" y "mala", y esto es porque no solamente desarma la "escritura realista", sino que allí también está presente "la Belarte", pues la escritura de Macedonio también se difumina en ese texto que resulta siendo un prólogo de *El museo*. La inseguridad del narrador, cuyas impresiones se confunden con la de los personajes que narran, las irrupciones del autor, la generación de expectativa en el lector mediante la anunciación de hechos para los que el lector no está preparado (frases como: "lo veremos pronto", "pronto mi relato transparentará", Ya habrá supuesto el lector",etc.) anticipan el texto que inaugurará la "Novela Buena". Por otro lado, en ABA también se encuentran los principios de la "Belarte conciencial" que implica una escritura que busca eliminar los límites entre el "yo" y el "otro"; no obstante, como Macedonio lo dice constantemente, el contenido no es de vital importancia, sino su técnica, el método, y eso es lo que diferencia ABA y del *Museo*. Rozo menciona que en ABA:

> … el texto (la *novela*) se abre, y tal apertura permite el ingreso de un lector que se pierde, no sólo en el éxtasis temporal, sino que, al igual que Adolfo y Adriana, no tiene la seguridad de sus acciones, ni de la propiedad de sus sensaciones; el texto no es de nadie (ni es *de-nadie*). Recuérdese que en *Adriana Buenos Aires* los amantes no saben a quién pertenece la mano sobre la cual ha caído la ceniza. No distinguen de quién es el dolor que sienten; la sensación está, a la vez,

> dentro y fuera; se expande rompiendo los falsos límites (¿ideológicos?) del "yo". Así, Macedonio se re−v−bela contra la geopolítica propia de la estética realista; inmersa en la intratemporalidad y las supuestas seguridades de un psicolingüísmo claramente metafísico. (56)

Al ser al mismo tiempo prólogo y parodia, la "Última novela mala" ya es ensayo de lo que Macedonio le propone al lector. La aperturidad del texto se hace evidente en los finales de ambas novelas. En ABA nos encontramos con que el capítulo XII se llama "Finales", el XII tiene la pregunta "¿Conseguí hacerla última?; el XIV, "Posfin", es la interpelación de un quejumbroso lector; y el XV promete una segunda parte de "La última novela mala". Por otro lado, en el "prólogo final" de *El museo* dice:

> Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede. (*ABA*, 265)

Macedonio le endosa a su "lector implícito" la misión de terminar la obra, con ello la obra queda inconclusa. La Belarte queda como "empresa abierta". Además, Macedonio también se deshace de la figura de escritor como "propietario" de la obra, al desestimar el valor de que su nombre aparezca como referencia o firma en la reescritura o continuación de la misma por un "escritor futuro". Macedonio entiende su proyecto como "intento", ensayo de una teoría que si bien es puesta en práctica, tampoco se vuelve modelo. El texto, su novela es eterno borrador y con ello evita que sea un texto cerrado, acabado. El lector puede sentirse libre de reescribir la novela, siempre y cuando los principios anárquicos de la "Belarte" permanezcan.

Esto nos lleva al último argumento que quiero presentar aquí: Macedonio denuncia una tradición que valora la obra literaria desde la propiedad del autor, quien se vuelve el origen y punto referencial de la misma. En el prólogo "A los críticos" se menciona que:

> El suicidio ha hecho escritor glorioso a algún mediocre; antes de él puede llegar a esa "segunda edición" que calma tanto; el suicidio que espere hasta tener razón. Pero más precauciones he tomado contra el verdadero suicidio, que es el vivir después de fracasar. Corregir es casi todo el Éxito, es lo que hace geniales. Corregir, corregir es el otro gran Poder; así esta novela empezada a los treinta años, continuada a los cincuenta y a los setenta y tres, tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen

> Gusto como autor tercero y corregido resultante de los tres. Seré, en fin, autor de una carta a los críticos, "la carta al comisario" pero de seguir viviendo: el suicidio no es corregible. (*El museo*, 2010: 23)

Vemos aquí tres asuntos que recién mencionamos: un texto que nunca se acaba, siempre puede ser corregido (recordemos que *El museo* no se publicó mientras Macedonio vivía, y que lo escribió durante toda su vida); se critica la glorificación de un escritor mediocre debido a su suicidio (la obra no vale como obra, sino en tanto producto acabado de un escritor fallecido: el nombre del autor se vuelve fetiche); y la muerte o suicidio del escritor se vuelve la glorificación del *autor*. Esto hace eco de lo que Roland Barthes menciona en "La muerte del autor", al referirse a la figura del "autor" como una construcción moderna que se basa en el prestigio del individuo para calificar una obra. Según esto el crítico indaga más en los datos biográficos, las pesquisas psicológicas y la constatación de la vida del autor con la trama de sus textos para erigirlo como monumento de la cultura:

> Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la "persona" del autor. Aun impera en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revistas, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, sus gustos, sus pasiones; la crítica aun consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura: la de Tchaikovski, su vicio […] (Barthes, 2009: 76)

Al despojar de dueño al texto, el lector puede liberarse de la figura de autor, que como bien dice Barthes, se erige como el centro de la cultura. Al mismo tiempo, el sentido se libera y el lector puede jugar a interpretar la obra, a reescribirla si se quiere. La continuidad de la obra se da en el receptor, en los momentos de extrañamiento que causa una lectura que se mueve entre el desconcierto y el mareo de la ilegibilidad. Paradójicamente, al mostrar la línea artificial que separa la ficción de la realidad, Macedonio pretende borrar los límites entre arte y vida, entre texto y voz, entre vida y muerte. El extrañamiento no sólo se da frente al texto, sino también frente a lo que configura la identidad del lector, mediante una literatura que se escurre entre la percepción y la representación de la experiencia. Su texto observa la banalidad de la tradición realista, e intenta sublimar una pasión mediante la constitución de un tiempo que expulsa el pasado doloroso, en un presente eterno.

Hasta este punto se ha dicho que el lector implícito de *ABA* funciona como una estructura que desmonta los roles del lector de novela realista, mientras que el de *El museo* es un lector que implica un receptor más activo. Dijimos que las ficciones de lector ayudan a definir estos lectores implícitos; además, que el contraste entre los espacios de indeterminación y la exagerada concreción de las descripciones de *ABA* también influyen en la configuración de los mismos. Así mismo, que en *ABA* se exageran las convenciones que definen la interacción entre texto y lector en la novela realista, para reconfigurar sus horizontes de expectativa. Por último, aludí a la figura de autor, pues la escritura macedoniana le concede más relevancia al receptor de la obra que al productor. En la siguiente sección se sigue explorando el texto macedoniano pero desde la anulación de las coordenadas temporales y espaciales, estrategia que cumple un rol particular en la configuración de los lectores explícitos mencionados en esta sección.

2.2. La eternidad, el tiempo y el espacio

> *Todo cuanto es y hay es un sentir y es lo que cada uno de nosotros ha sido siempre y continuadamente. ¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad, tomar noción alguna de lo que pueda ser un no-sentir, un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? Nuestra eternidad, un infinito soñar igual al presente es certísimo.* (*El museo*, 29)

La lectura del texto literario sumerge al lector en una experiencia particular del tiempo; es como si se abriera y se cerrara un paréntesis en la vida cotidiana del sujeto, un antes y un después de la lectura que transforma la conciencia del individuo y del lector. De esta forma, la novela particularmente ha jugado con la organización de los eventos narrados de formas innumerables: así hay esquemas lineales, circulares o fragmentados. Por lo general, el que organiza los acontecimientos es el narrador, dicho orden es otro de los factores que dirige la perspectiva del lector implícito de la obra. Es por ello, que el tiempo y el espacio son fundamentales para constituir el lector implícito de las obras de Macedonio. La novela es un texto que se caracteriza por la narración de sucesos que ya sucedieron, lo cual plantea una distancia entre: un ahora (el lugar y tiempo desde el que se narra, que llamaré aquí tiempo y espacio de la enunciación[30]) y un

[30] La teoría de la enunciación de Benveniste plantea una instancia que enuncia y su producto: el enunciado: "Esta teoría explica el acto de la enunciación como el acto, único e irrepetible, mediante el cual el sujeto se apropia del lenguaje y produce su enunciado, constituyendo simultáneamente la instancia compleja 'yo - tú - aquí – ahora' y dejando en dicho producto - el enunciado- las marcas, las huellas, de su enunciación. En el acto de la enunciación se construyen, entonces, los papeles del enunciador (yo: el que produce el enunciado) y del enunciatario (tú: el destinatario del enunciado). Ahora bien, enunciador y enunciatario son entidades discursivas, construidas en y por el discurso o, como señala Verón, "entidades del imaginario de la comunicación" (Verón, 1999, p.95). Al instaurarse

pasado (los hechos que se narran). Esto también plantea una diferencia entre el discurso y el relato, así "la teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (historie), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. En otras palabras, la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*" (Chatman, 20). La Belarte pretende ubicar al lector en un presente eterno, y para ello acorta la distancia entre la instancia enunciadora (el narrador), el autor implícito, los personajes y el mismo lector. Para demostrar esto partiré de la idea de cronotopo de Bajtín, ya que *ABA* juega con las formas temporales y espaciales de la novela realista de una forma particular, mientras que el autor de *El museo* dice que la novela se ubica en un presente sin discontinuidades. Este contraste nos ayuda nuevamente a entender el funcionamiento del texto macedoniano. En conexión con lo anterior, sostengo que la práctica de la lectura también es reevaluada debido a que se plantea un texto que mediante la incoherencia, el absurdo y la ilegibilidad evita volverse perspectiva, es decir, pasado. Así, los procesos cognitivos que permiten integrar el texto a la conciencia del lector, es decir la protensión y la retención, son desestabilizados en *El museo*. Por último, en esta sección, busco relacionar la noción de tiempo y espacio con las teorías metafísicas de Macedonio mediante la noción de virtualidad[31].

En "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (s.f), Mijaíl Bajtín aborda el concepto de "cronotopo", término que se refiere a "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (237). Este término traído del campo de la física le sirve al crítico ruso para explicar que el tiempo y el espacio son una unidad indisoluble, inteligible y concreta, es decir, que "el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a la vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia" (238). Tanto *ABA* como *El museo* juegan de forma distinta con el cronotopo de la novela realista, pues la primera ironiza con ello, mientras que la segunda

---

estos roles enunciativos se establece, simultáneamente, una relación intersubjetiva de una naturaleza determinada: el 'contrato enunciativo'" (Zalma, 2003).

[31] Valga la pena recordar que las teorías del tiempo, el espacio y el ser también son un puente entre lo planteado alrededor de Bergson y James en el primer capítulo y la novelística de Macedonio. En ese sentido, podemos decir que la novelística del autor argentino pretende desarticular un horizonte de expectativa que se fundamenta en la verosimilitud, la causalidad y el psicologismo como principios del entramado narrativo de la novela realista, nociones que entre cosa tienen que ver con una visión positivista de la relación entre el sujeto y el mundo.

es una novela en la que las referencias a lo espacial y lo temporal son confusas, hasta el punto de que parecen no existir.

En *Theoretical Fables: the Pedagogical Dream in Contemporary Latin American Fiction* (1993), Alicia Borinsky describe cómo, en *ABA*, los espacios interiores, típicos clichés para describir a los personajes de la clase media baja y la clase media en la ficción latinoamericana, son usados para mostrar los mecanismos literarios de la ficción realista. Borinsky alude a la relación del narrador con uno de los personajes para explicar cómo que *ABA* es una novela que tiene la intención pedagógica de trivializar la escritura decimonónica: "*Adriana Buenos Aires* is, according to Macedonio, the very model of a bad piece of literature. It has a plot, intrigue, sex, and money, all in familiar and flat context. Its characters are portrayed as dependent on their practical circumstances. Readers become integrated into an anecdotal world said to have affinities with that of their own neighborhoods and needs."(2) De lo anterior es ilustrativa la siguiente cita de ABA, en la que el narrador describe su relación con uno de los personajes que se quedan en la pensión:

> A poco se sentaba en mi pieza por horas para saberlo todo de mí y contarlo todo de sí. Cuando él paraba en la pensión había que buscarlo donde yo estuviera, o buscarme donde él estuviera. Por varias semanas en la casa nos saludábamos apenas: yo lo temía envanecido, era el única rico allí; él huía de toda relación nueva y, habituado al compañerismo de estudiantes, las personas "de cierta edad" le parecían más viejas de lo que eran y no se fiaba de persona con edad. […] no se había metido con nadie, especialmente con mujeres. Cuatro hijas de la patrona y varias señoritas y damas que pasaron por la casa no le hurgaron los nervios jamás, en tanto que media docena de enredos estaban en marcha por toda la casa, cuchicheos aquí, allí pasos en puntillas por la noche, una pieza muy cerrada dentro de la cual no había nadie, en tanto que en otra recién se cerraba una hoja y más allá en una pieza a oscuras la luz brillaba un instante y cesaba. (77)

En primer lugar, las habitaciones y en general los espacios internos de la casa denotan "interioridad", las conversaciones giran en torno al conocimiento de sus vidas, es decir que tienen un tono autobiográfico; sin embargo, la distancia entre los personajes es evidente pues en ocasiones apenas se saludan, la cortesía del narrador parte más de la condición aristocrática del personaje al que se refiere: "What do narrator and friend talk about? 'He would sit in my room for hours so that he could know everything about me and tell me everything about himself.' The hypothesis is one of interiority: they exchange confidences and their selves come together through autobiographical chats. But the bond of their friendship is unstable; sometimes they

barely say hello to one another" (Borinsky, 2). Igualmente, la pensión es el espacio en el que se producen las intrigas o "enredos" como lo cuenta el narrador. Los secretos generan expectativa en el lector, así los secretos de *ABA* no pasan de ser asuntos triviales que se convierten en un exagerado drama. Los espacios determinan una temporalidad que se define por la cotidianidad, las idas y las venidas en la provincia y algunos giros dramáticos que aunque sugieren lo que Macedonio desdeña, es decir, las tragedias por muerte, incesto, etc., no suceden; el lector no comprende cual es el verdadero drama de la novela, entre otras cosas, porque el narrador anticipa sus expectativas (al igual que en *El museo*) y también porque exagera las descripciones de los personajes y sus intenciones. Al hablar del tiempo en la novela debemos mencionar al menos tres de sus posibilidades: 1) el tiempo de la enunciación; 2) el tiempo de lo narrado; 3) el tiempo de la lectura. Principalmente son estos tres tiempos los que nos permitirán hacer claras distinciones entre la novelística realista y la Belarte.

ABA está narrada en primera persona y se observa que desde el principio el narrador cuenta hechos pasados, es decir que es una reelaboración de su propia experiencia, hay una distancia entre el tiempo de la narración y lo narrado. A diferencia de la novela tradicional, en la que la voz del narrador es extra-diegética, encontramos una voz intradiegetica que sigue de cerca la vida de Adriana:

> La conocí en febrero de 1921, ella de diecinueve años, soltera, empleada, yo de cuarenta y cinco, sin compañera, profesional de abandonada profesión y limitados recursos, encontrándome en mi alojamiento Libertad 44 cuando pasó acompañada de un niño a examinar y tratar la habitación en ángulo con la mía, que ocupó sola, únicamente cuatro días, después de los cuales cesé de verla por varias semanas. (*ABA*, 19)

En contraste con el *El museo*, es muy claro el referente temporal que marca el inicio de su relación con Adriana (febrero de 1921), a la cual describe con su edad, estado civil y ocupación (todos rasgos que configuran una "identidad"), después de hacerlo el narrador se pierde en sus propias reflexiones sobre la música que denotan un deseo obsesivo de hacerse oír, de querer generar una expectativa en el lector alrededor de su propia figura. Este último rasgo del narrador sugiere la crítica que hace Macedonio Fernández de la figura del escritor que pone elementos de su propia vida en la novela. Es común que en *ABA* los pensamientos del narrador, se confundan con los acontecimientos narrados, como en el siguiente fragmento:

> Todo el amor; el todo-amor, no un casi amor para engañar la vida y disimular la carrera de la mera longevidad, del respirar días. La vida bajo el plan de no morir, de respirar mientras podamos hacer entrar el aire en la boca. Como vemos un pez llegado a la superficie del océano palpitando la boca por aire o no sé qué. ¿Quién era el grande, el más grande, el sabedor de su rumbo esencial, de los tres que anoche movíanse y se hablaban tras la puerta cerrada del recinto iluminado de la habitación de Adolfo, sitiada por la oscuridad y mudez del resto del edificio? Grande es quién ha visto su rumbo, y ha disciplinado sus antojos, sofocado habituaciones derivantes, asociaciones emocionales debilitantes y todo distrayente de su destino. Ante todo debe haber barrido la oquedad llamada Ética y comprendido que sólo hay ética en el fin, no en los medios, y que todo fin ético es el Maximum y éste es el Amor. ¿Compadecer? ¿Por qué no? Si compadecer es educarse para la propia dicha. ¿Cariños? Todos. ¿Por qué no? Sin son más vida. (*ABA*, 66)

En la cita anterior, el discurso del narrador ocupa el espacio de lo narrado. Esto sucede innumerables veces en *ABA*. Con ello, el narrador nos lleva del relato a su propio discurso que parece una exaltación del amor propio y de sus propias teorías sobre la ética humana. Así el relato pierde importancia. Poco a poco, los lectores descubren que el narrador se está enamorando de Adriana. Sus pensamientos son cada vez más intensos, y la voz del autor-narrador se empieza a involucrar de forma aparente con Adriana y con Adolfo, lo que termina en una especie de triángulo amoroso entre un hombre mayor y una pareja que tiene un amor imposible. Al igual que en *El museo*, este narrador busca involucrar al lector el tiempo de la lectura, así el tercer capítulo se llama "Donde veo interesarse al lector"; así mismo, el narrador frustra las expectativas del lector al anunciar lo que le va a suceder a los personajes. El ejemplo más ilustrativo es el cuarto capítulo llamado "Página de omisión", en la cual detiene el relato, para introducir directamente la voz de un autor implícito que se excusa por no poder haber escrito lo que seguía, y que reflexiona sobre su propia escritura y la escritura realista (elemento que ya es mucho más explícito en *El museo*):

> Ésta sería la página en que una novela del género de mala que se estime, responsable del género, haría un gran llamado a la percepción por el lector del "valor estético de contraste", a su deber de emocionarse por él –aunque ni en la vida ni en los autores ocurre emocionarse por el "contraste"- insertando y contraponiendo escenas y dichos del gozoso y apacible comenzar de los amores de Racq y Dina, todo risas y fácil entenderse, con el eterno enredo, contratiempos, desesperanzas, imposibilidades, dudas, de lo que paralelamente les va pasando a Adriana, Adolfo y el señor Alto. (97)

Esta ruptura desestabiliza los niveles narrativos, pues la voz de la cita es la del autor implícito, quien omite contar la situación para interrumpir la expectativa generada por el texto.

La omisión significa nuevamente romper la "ilusión" de que el lector está observando un existir. Ya no se remite al relato, sino que se dirige directamente al lector, pero no para contarle lo que sucederá, sino para desestimar las estrategias de la escritura que se quiere desmontar. Es al tiempo de la lectura al que se retorna, al de la reflexión sobre el ejercicio de la lectura, con el fin de evitar la "emoción", de transformarla en reflexión. Los eventos narrados se vuelven del todo irrelevantes, por lo tanto se omiten.

La relación entre el tiempo y el espacio se plantea de forma distinta en *El museo*. Allí resulta más importante el tiempo de la lectura dado que, según dice el autor, uno de sus objetivos es volver al lector un personaje. Con lo cual se puede inferir tanto el argumento, la trama y la intriga, que establecen una distancia temporal entre el tiempo de la enunciación, lo relatado y el lector, deben desaparecer. Por ello, la narración misma, como una acción discursiva se vuelve más importante que lo que es narrado. Se trataría de una novela performática en la cual se establecen diferentes niveles de existencia. Después de los prólogos, leemos en un paréntesis "fluye el tiempo que hace llorar" (2010: 137). Los personajes ejecutan su acto, harán lo que el autor implícito ha anunciado en sus prólogos, la lectura es presente, maniobra. Sin embargo, aparece la voz de un narrador, que nos habla desde "momentos antes del instante presente" (2010: 139). Y nos dice que la estancia se llama "La novela", el espacio es el texto y por ahí nos deslizaremos, allí nos encontraremos con los personajes inexistentes:

> Cuatro son las ventanas de la casa de "La novela": el Tiempo en las arrugas de sus revoques; la palabrita del viento en la chimenea de la cocina; el palpitar siempre presente de la agüita costera del mar del Plata, la viborita del agua trabajando sus arcos de lomo y la amplitud de cendal acuático y de horizonte del Plata; y la llamita del triángulo de una vela erguida, parada lejos, la eterna barquita del endeble trabajito humano buscador, que toda mirada encuentra en todo mar, trasladándose junto al horizonte donde cualquier breve velamen toca el cielo. (*El museo*, 2010: 139)

La novela tiene inscrita en su entrada la leyenda "Aquí dejad vuestros pasados"; "transponedme y nuestro pasado no os seguirá" (2010: 140), que refuerza la idea de que al empezar la lectura de la "Novela" nos ubicaremos en un presente, el de los personajes. Según el Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández" (Piglia, Bueno, Guerra y otros), para Macedonio "el tiempo de la novela es el presente inacabado, donde la permanente espera del milagro del cese del dolor por ausencia de la amada coincide con la preocupación por la

construcción del género novela" (*El museo*, 2010: 99). Este "presente" que se concatena en el texto macedoniano, tiene una relación con la muerte, y la posibilidad de superarla. No en vano, el personaje principal de la novela alude a la eternidad, la Eterna quien tiene "el poder de cambiar el pasado a otros" (2010: 36). A lo que luego añade: "Hágome el mérito de haber vivido construyendo la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: tal como yo soy no merezco ni explicación, ni eternidad; no merezco ni a Ella, ni una metafísica; Ella y ésta las merece Deunamor". (2010: 36)

El presente que la novelística de Macedonio propone tiene dos sentidos que se confunden con sus propios anhelos: 1) situar al lector en el presente de la novela, para convertirlo en personaje; 2) que el texto se convierta en un espacio que permita por un instante revivir el todo-amor de los amantes, y que ese momento borre los límites entre el "otro" y "yo", con lo cual no habría muerte, final, separación. El texto se vuelve remedio para la verdadera "tragedia", según Macedonio, que es el olvido de los amantes, la voz de la ausencia; si olvido mata a amor, la escritura-lectura brinda un momento de esperanza, de no-olvido. Inscribir el recuerdo en un texto significa postergación de la muerte, una de las razones por las cuales la novela es siempre anunciada, nunca realizada.

En *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, el personaje de Macedonio crea una máquina que conserva el alma de su amante y cuya función consiste en traducir novelas en otras novelas. Rozo encuentra también esta relación, el acto de la escritura y su posterior re-escritura mediante la constitución de nuevos sentidos[32] significan la posibilidad de trascender la muerte y la posibilidad de la analítica existencial: "Macedonio eterniza a Elena en su escritura, así como el Macedonio personaje de *La ciudad ausente* de Piglia re-vive a su amada (su ser-estado pasado) por medio de la narración. En la Belarte amor mata muerte, porque sólo olvido mata amor. Incluso el olvido al igual que la muerte parece inexperimentable."(Rozo, 82) La muerte aniquila toda posibilidad, denuncia la falta de finalidad del mundo, limita la existencia y le pone fin. El acto de interpretación (lectura-traducción) es una forma de persistencia de lo vivido, de lo pasado y de la experiencia ajena en sí mismo: "leer, interpretar las huellas del pasado, del tiempo, también es el acto de abrirse campo –espacio– en el tiempo: ser tiempo, ser muerte, morir y hacer

[32] Una traducción del original, que persiste como huella en el receptor: la máquina de *La ciudad ausente* es metáfora de ello, pues su función principal, además de darle existencia al alma de la amante de Macedonio, es la de transformar textos en nuevos textos con lo cual, a la vez, se borra la huella del origen

historia. Interpretar es darse tiempo y dar un paso (en) al futuro ('morir un poco'). Es velarse y descubrir(se) en la espera de la 'propia' muerte (la del otro en mí, mi luto) y la dilación del sentido" (Rozo, 88). La certeza ontológica del sujeto se da cuando es consciente de que es un "ser para la muerte", y que la muerte borra toda potencialidad de "ser"; el acto interpretativo constituye la experiencia temporal del "ser", y es imposible su reducción a unas coordenadas exactas, sólo la muerte anula las diferencias y las posibilidades. Desarticular por un instante la "certeza de existencia" se convierte en el sentido último de la novelística de Macedonio, y para hacerlo debe primero desvanecer cualquier principio de orden ontológico:

> Y es precisamente esto lo que describe la escritura macedoniana: la muerte no sólo anula las dicotomías objeto-sujeto, vigilia-sueño, sino que ella misma en tanto límite se vuelve indiscernible. No podemos estar seguros del inicio o el ocaso de ninguno de los estados con los que caracterizamos nuestra existencia: Vigilia no es toda la de los ojos abiertos, amor mata muerte, olvido no llega, amar ya es haber (ya) ama*do* desde y hasta siempre, etc. Los *pro-yectos* descritos por Macedonio (su escritura, su encargo al lector y sus vivires de personajes) anulan la muerte y todo orden metodológico y ontológico; pero a la vez, "traen" la muerte al presente –la esperan– (¿el *aquí* del estar-ser-ahí, adelante y proyectado del Dasein?) al revelar la fugacidad del tiempo y la impresentabilidad del presente, de lo-vivido. (Rozo, 84)

Si la muerte es aquello que diluye las diferencias que producen la certeza metafísica, y que se definen por su carácter dicotómico (la dicotomía, la oposición, la dialéctica establecen límites), Macedonio hará lo contrario al anular la muerte, confundiendo los estados que nos dan certeza de la existencia. El presente es irrepresentable, pues es pura existencia, y la representación sólo se da en la posibilidad de la interpretación y asimilación de lo pasado, que es mil veces re editado por la Historia como ciencia, y por la necesidad del sujeto de historiar su propia existencia. La concreción del sentido y de la historia es teleológica y en ello es finalidad, fin, muerte. Llevar al lector a un presente sin pasado, ni futuro, es desarticular su propia certeza ontológica. La atemporalidad de la estancia en La Novela significa que el texto es el espacio de los personajes, en donde el lector muere, y se convierte en personaje de ese orden, el del texto.

Para entender ese llevar al lector al presente de la lectura, es necesario hablar de lo que Husserl llama protención y retención. Estos términos, retomados por Iser en su reflexión sobre el proceso de lectura, permiten distinguir dos funciones cognitivas que suceden simultáneamente durante el acto de leer. El primero de estos términos se refiere a las expectativas del lector, que funciona como una especie de superficie en blanco sobre la cual se proyecta el texto que se lee. Los textos se constituyen por medio de lo que Iser llama *correlato intencional de frase*: "Las

frases se vinculan mutuamente de distinta forma en unidades de sentido del grado más alto, que muestran una estructura muy diversa, y así originan estas totalidades, como, por ejemplo, una narración, una novela, un diálogo, una teoría científica" (179). Es decir, para Iser los correlatos intencionales serían las unidades de sentido que le permitirían al lector conformar la totalidad del texto. La protensión le permite al lector anticiparse a la narración, se trata de lo que él/ella cree que va a suceder, establece un horizonte de expectativa textual. Es una representación vacía que puede coincidir o no con el discurrir del texto. Por el otro lado, la retención son los datos que ya son parte de nuestra experiencia, y que en el acto de la lectura permiten articular nuestras expectativas con el correlato intencional del texto, nos ponen el texto en perspectiva, pues "lo que hemos leído se vuelve recuerdo" (181). *ABA* y *El museo* permiten diferenciar las dos posibilidades de interacción entre la protención y la retención. Por un lado, en *ABA* hay una saturación de la expectativa evocada, que como ya hemos visto, se da en la minuciosa descripción de los pensamientos, objetos y situaciones de la novela. Por el otro lado, en *El museo* se frustran las expectativas del lector, a la vez que se evita que el texto se vuelva perspectiva, esto sucede debido a la falta de referentes que tiene el lector, la fragmentación del texto y la incoherencia de las situaciones. Así, el lector no tiene más opción que seguir el cauce emocional del texto, por lo cual no se detiene a elaborar un entramado narrativo inexistente. El presente del texto se logra cuando el lector no puede historizar el texto, para ello Macedonio apela a la incoherencia, la fragmentación del sentido y a la aporía. En ello considero que se encuentra el principio de la "lectura de irritación", y quien no pueda deshacerse de su pasado, no puede navegar por los cuartos de la estancia "La novela".

Vale la pena ahora discutir la relación entre la concepción del tiempo y el espacio de Macedonio dentro de sus propias teorías metafísicas. Según Rozo, sería equivocado llamar a Macedonio un escritor metafísico (no creo que toda la metafísica sea inmanentista), ya que precisamente lo que él denuncia es la imposibilidad de un éxtasis metafísico, su novelística muestra la condición temporal del "ser", al postergar la posibilidad de sentido y con ello evitar su aniquilación:

> Por ello, es peligroso afirmar que Macedonio ignora la historia o que sea metafísico (en su acepción derridiana), ya que, precisamente, por el intento de promover una lectura "salteada", no lineal, debemos considerar el llamado de advertencia que nos hace para no olvidar nuestra condición temporal-histórica: la muerte como posibilidad existenciaria: estamos *traídos-a-delante*, arrojados,

> esperándonos, y es precisamente desde este *no lugar* donde la escritura hace mundo; hacemos historia y experimentamos la muerte en la representación misma del tiempo: en el devenir de nuestras huellas y el ocaso de la presencia: (en) el eterno retorno de la metáfora, (en) el rodeo del lenguaje, (en) el architexto. (Rozo, 80)

En su propuesta, Rozo pone a dialogar la "Belarte" con el "deconstruccionismo" de Derrida, la analítica existencial de Heidegger y la teoría narrativa de Ricoeur para mostrar como los cuatro autores presentan el "acto de la lectura" como una ruptura de la percepción temporal del sujeto-lector en donde lo leído desestabiliza las categorías que definen nuestras certezas ontológicas:

> El tiempo del texto es indesligable del tiempo de la lectura; pero, como ya lo ha señalado Ricoeur, la experiencia narrativa nos conduce a una ruptura de la concepción lineal del tiempo y nos arrastra a un éxtasis temporal, donde la percepción también se muestra contradictoria a nuestras certezas metafísicas. Ya Heidegger anunciaba que en el estado de *yecto*, propio del proyectarse en la lectura y la concepción pura (no *vulgar*) del tiempo, hay una ruptura de las fronteras entre sujeto y objeto. Sin embargo, es sugerente ver que también Macedonio, al igual que Derrida, parece ir más allá de Heidegger al anular la dicotomía entre concepción *profunda* y concepción *vulgar* del tiempo. (79)

El "éxtasis temporal" que genera la lectura borra los límites entre lo leído y la situación concreta del "lector", pues su propio ser es proyectado en el texto. La lectura propone una relación distinta entre sujeto y objeto, de tal forma que no hay fronteras claras entre lo uno y lo otro. Al volver al lector representación, la escritura de Macedonio fragmenta la noción de identidad aún más que otros tipos de escritura, pues la certeza metafísica de "ser" se ve afectada cuando el lector se disemina en la escritura: "Así el plan de estos dos personajes refleja el propósito de Macedonio y de su Belarte: que el lector abandone su vivir y se deshaga de sus seguridades metafísicas para leer en el devenir de la lectura la espera de su propia muerte. En la Belarte el lector se lee y en esta re-presentación se fracciona su consciencia (la aparente unidad de 'su yo')" (Rozo, 83). Él/ella se vuelven significantes para sí mismos, sin identidad propia, pueden ser personajes. Todo lo contrario a lo que hace la escritura realista, la cual mantiene la dicotomía entre mundo y sujeto, y en la cual el relato da la "ilusión" de ser fiel representación de lo "real". Macedonio denuncia la cosificación del "ser" del realismo, cuyo principio es el de lo acabado, definido y concreto. El orden del tiempo y el espacio, y la relación de las estructuras que definen el entramado narrativo, ubican a los personajes dentro de las coordenadas de lo

"real", para volverlos verosímiles. Sin embargo, esta concepción sólo se da en cuanto persiste una idea de tiempo lineal, de orden cronológico, que pretende sustituir el mundo, por el orden del texto, o mejor por el de la escritura realista. En ese sentido, la escritura realista invoca la presencia como fundamento, la palabra tiene un correlato que la hace significativa, sin ese correlato desaparece el sentido. Allí, empiezan a aparecer las dicotomías presencia/ausencia, escritura/oralidad, sujeto/objeto que, de acuerdo a Rozo, sustentan la metafísica logofonocéntrica de la tradición occidental. Entonces, ¿qué propone Macedonio? La postergación significa continuo anunciamiento de toda-posibilidad, y en ese sentido, su novela se acerca más a un espacio de virtualidad. La apertura de la novela radica en la posibilidad de su continuación en la conciencia de otros lectores, quienes son ahora re-escribientes de la misma, la Eterna permanece en la atemporalidad del "ser" del lector. El idealismo de Macedonio es radical y el texto es el lugar que posibilita la dilución de la conciencia, que le permitiría entrar en una atemporalidad artificial. La apertura del texto consistiría en ello, en la anulación del fin de la novela, pues sólo en lo que nunca termina de ser hay posibilidad. Moisés Barroso Ramos en su artículo "Bergson y la filosofía de lo virtual" (2004) expone que lo virtual es:

> …presencia en espera de hacerse cuerpo. El traspié más molesto a este respecto no sería en rigor sino concebir lo virtual como ausencia y lo actual como presencia. De la ausencia nada puede venir, mientras que lo virtual causa efectos reales sobre lo actual, tanto como la memoria sobre la acción. Actualización de un virtual tiene el significado preciso de entrar en el dominio de la acción, no en el de la realidad. Pero lo virtual también es inagotabilidad de presencia, de lo existente, de lo otro de lo mismo de la presencia. Lo virtual es lo que se resiste a ser presente en el modo en que el presente pretende ser la totalidad de lo que puede ser representado. Lo virtual es crítica a la totalidad de lo que puede ser representado. (8)

La postergación de la novela, su constante anuncio, contiene todas sus posibilidades. El escritor tiene "todo por hacer" pero no lo hace, la futuridad de la novela radica en un cúmulo de promesas que hacen de la "Belarte" una "todo-posiblidad". El lector espera la "novela futura", pero nunca llega, porque el sentido nunca se cierra, nunca está dado. En el "Prólogo a lo nunca antes visto", el autor anuncia que:

> Esta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista en prueba de su entusiasmo por serlo efectivamente cuanto antes –sin caer en la trampa de ser un futurista de enseguida como los que adoptaron el futurismo, sin comprenderlo, en tiempo presente- y por eso se le ha

> declarado el novelista que tiene más porvenir, todo por hacer, apresuramiento genial suyo que nace de haber pensado que con el progreso de todas las velocidades la posteridad se ha quedado atrás… (*El museo*, 2010: 47)

Igualmente, la noción de origen también es desestabilizado y esto lo encontramos en el "Prólogo a la eternidad":

> Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó.
>
> Una frase de música de pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo. (El museo, 2010: 13)

La Eternidad queda configurada en un mundo que no tiene principio, ni fin. Un Dios a quien le hablan desde la nada, y quien ha escuchado lo mismo en las orillas del tiempo. El origen se escapa y los mismos temas se repiten constantemente, desde el canto perdido de una rumana, hasta los autores y las obras de los últimos cuatrocientos años. Y aún queda preguntarse, ¿Este Dios no es a la vez el sueño del hombre, que imagina su origen en la melodía de un Dios que cree que sueña el mundo?

Estos juegos con los referentes espaciales y temporales tienen una función en la desarticulación del lector de la novela realista, pues en la novela realista éstas guían al lector, en tanto diferencian y organizan diferentes instancias de la representación en el texto. En las novelas realistas la evocación de referentes externos sirve para dirigir la perspectiva del lector, la organización de los objetos y la de los eventos se imbrican mutuamente para que haya un principio de coherencia en el texto narrativo. Pero precisamente, Macedonio pretende desorientar a su lector. La necesidad de estas instancias es mencionada por Iser:

> Pues sólo el espacio temporal adquirido en los objetos posibilita la distinción y la relación de los objetos de representación por medio de la convergencia de un eje temporal. El espacio temporal regulariza el modo como estas unidades se diferencian en su gradación o cómo se relacionan y cómo repercuten recíprocamente. Así no sólo mantienen su relación, sino que por su medio adquieren también su estabilidad individual. El espacio temporal según dijo una vez Husserl, es 'fuente originaria de la individualidad'. Sin embargo, no está sujeto a ninguna referencia; sólo se articula en el eje temporal de la lectura mediante la diferenciación de los objetos de la representación, a fin de indicar su relación. (238)

Tiempo y espacio permiten distinguir los objetos de la representación, pero de acuerdo a Husserl, según Iser, también se presentan como un principio de diferenciación del sujeto, como un fundamento de la Identidad. Aquí se descubre el juego textual de Macedonio y su intención metafísica, desestabilizar del "ser" del lector, que no es más que el cuestionamiento de la identidad y del "yo". Este es el entrecruzamiento entre la maniobra filosófica y la estrategia literaria. Allí, se cumple la certeza metafísica de la novela, la anulación del tiempo y el espacio significa la emancipación del "yo", la aperturidad del "ser" a la "todo-posibilidad". Así, para Macedonio: "Todo está dicho para establecer la nihilidad del Tiempo y del Espacio, abstracciones que nos dicen únicamente que ocurren en nosotros representaciones de escenas o hechos que en la percepción o realidad nos procuran placer o dolor y que sin embargo se dan en nuestra mente unas veces suscitando emoción e iniciaciones motrices y otras nada de esto." (*El museo*, 2010: 72) Las dos categorías son en sí mismas percepciones del sujeto, pero no la manifestación del mundo, no determinan su existencia. El espacio, dice Macedonio, "es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo que abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psique, de mi mente; ésta no tiene extensión, puntos y contiene imágenes" (70). El quiebre se hace como contraposición a la escritura realista, como menciona Castellarnau (*El desencuentro*, 2008):

> De este modo, Macedonio niega la novela como espacio de identificación y de tipicismo (y por ende, de diferenciación) y como fábrica de la memoria histórica. A través de esta postura hace posible una nueva forma de novelar alejada del realismo empírico; una narrativa fragmentaria, dislocada y extrañada que refleja la percepción de una realidad ambigua y contradictoria. Macedonio descubre una nueva forma de relación entre literatura y comunidad. Ésta se logra al descomponer el vínculo entre literatura y realidad, el retrato fidedigno de lo local y la identificación entre los personajes y el lector, todos ellos elementos prototípicos de las novelas realistas del siglo XIX. Por último, Macedonio consigue lo que es más importante: revelar el espacio errático y extranjero que subyace en cualquier lengua y, a través de esta certidumbre, desapropiar el saber, la cultura y el texto. (36-37)

Así mismo, lo que define los límites en la obra, es decir, la función de los para-textos que orientan al lector, es reevaluado. Al despojar al texto de su carácter temporal, y volverlo un espacio, los personajes vagan por los prólogos. Lo periférico del texto se vuelve fundamental, el prólogo muestra las dudas de los personajes sobre participar o no en la novela, hacen

comentarios previos a su entrada en la estancia, etc. Con ello, Macedonio proclama que *El museo* es: "Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela. Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interesamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino-que de muchos amigos está necesitado" (*El museo*, 2010: 14). De esta forma, también observamos una de las características de las novelas que usan la metaficción como recurso literario, en este caso en la superposición de planos ontológicos y de las secciones que definen las funciones del texto

Al desestabilizar el tiempo y el espacio como las categorías que garantizan la construcción de la narración, los personajes y la acción en la novela realista, Macedonio problematiza las posibilidades de representación del texto literario y su relación con lo "real". La Belarte se vuelve el espacio y el tiempo del lenguaje, y no de personajes que encarnan seres reales. En ese sentido, la palabra en la novela de Macedonio no es simplemente una "imagen" de un objeto del mundo, sino que allí el lenguaje declara su autonomía. En las próximas dos secciones, reflexionaremos en torno a las concepciones del lenguaje y de los personajes de Macedonio en la Belarte.

2.3. De la representación y el lenguaje en la escritura de Macedonio Fernández

En el capítulo "Definiciones de ideas y vocablos" de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio expone una aproximación empirista al lenguaje, según la cual la palabra representa imágenes que se impregnan de las memorias del sujeto mediante la asociación con otras impresiones como el gusto, el olor y el sabor. Para Macedonio, la comunicación se sustenta en la posibilidad de provocar imágenes en la psique del otro:

> La palabra es un signo para la comunicación. Esta es sólo, más que comunicación, suscitación de imagen por signo. Y el orden de lo así comunicable es puramente el de las imágenes, aunque haciendo nacer en otra mente las imágenes que tenemos ahora en la nuestra, por signos asociados a ella y llamados palabras; podemos, así como suscitamos imágenes, suscitar las afecciones asociadas a estas imágenes; más lo primero suscitado ha de ser imágenes. (*No toda es vigilia*, 305).

Diego Vecchio, en "Macedonio Fernández o el primer mentiroso del Rio de la Plata" (2006), menciona que Macedonio busca vaciar el lenguaje de las impresiones sensibles para darle una autonomía pura, lejos de un sistema referencial. En ese orden de ideas, se llegaría a un lenguaje que no funciona por suscitación de imágenes, sino que comunica por la forma de la palabra, por el significante. Vecchio destaca que desde la perspectiva de Macedonio existen dos tipos de esferas que constituyen el lenguaje: la del sentido y la del sin sentido, a la primera categoría corresponderían aquellas palabras que permiten dejar una impresión sensible en el receptor del mensaje, mientras que la segunda correspondería a aquellas palabras que no. Palabras como "manzana" pertenecerían a la primera esfera, pues cuando la mencionamos, las ondas acústicas son recibidas y transformadas por el receptor quien puede hacerse una imagen mental de la "manzana"; imagen que se asocia a otra serie de impresiones como colores, sabores o texturas. Un ejemplo de la región "sinsentido" sería la palabra "yo", que aunque pueda tener un correlato sensible en un cuerpo particular, su significado está dado por múltiples connotaciones que no se definen por una impresión sensible (95). No obstante, después de mostrar esta división, Vecchio señala otra posible interpretación de la perspectiva lingüística de Macedonio, pues no se trataría solo de la dicotomía sentido-sin sentido, sino también "de una serie de oposiciones entre facilidad y dificultad, transparencia y oscuridad, incomprensión y comprensión, expresión cuidada y expresión descuidada"(97). Estas parejas permiten pensar que de acuerdo a Macedonio, cuanto más "difícil" sea el mensaje, más dice y cuanto menos claro, obvio y evidente menos significa. Lo anterior nos lleva al tema de la "legibilidad" o "ilegibilidad" del mensaje y lo que significa leer entre líneas. Se puede ver que así se llega a un formalismo puro, según el cual el sentido de la palabra no está dado por su correlato sensorial o referencial, sino por su forma pura, en el deleite del "libro vacío y perfecto"; por eso invita al lector a "no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él" (*El museo*, 41). En *Papeles de Recievenido* dice: "No basta que algo no se entienda para que tenga mucho sentido, pero lo muy claro es muy sospechoso: casi todo lo que no dijo nada se redactó perfecto", y "Cuando molesto vuestra lectura es justamente cuando os estoy diciendo o voy a decir lo mejor de mis hallazgos. (125).

Dentro de su proyecto de desacreditación del realismo, Macedonio reflexiona sobre las posibilidades de representación del mundo mediante el lenguaje. El realismo asume que el lenguaje es capaz de objetivar las cosas del mundo, y en ese sentido dar una perspectiva objetiva

del mismo. Este principio de objetividad está caracterizado por dos factores fundamentales: 1) el principio de causalidad que define el entramado narrativo; 2) un lenguaje que aparentemente no "adorna" lo descrito. La causalidad permite asociar al realismo escrito en la época de Macedonio Fernández con el positivismo clásico, en tanto se asume que los fenómenos del mundo y las conductas sociales se rigen por relaciones de causa-consecuencia. Según esto hay *una* lógica del mundo que la novela como dispositivo narrativo asume, en tanto la articulación de los hechos se da, por un lado, de forma consecutiva y, por el otro, por situaciones de causa y efecto. La versión realista de lo "verosímil" no alude sólo a la coherencia interna del entramado narrativo, sino a una lógica externa, es decir, la lógica de la ciencia positiva del momento, y sus intenciones de sistematizar, desencantar y objetivar la naturaleza mediante la instrumentalización del lenguaje y de la razón. El arte es mejor entre más se parezca a lo "real", entre más nos dé la "ilusión" de que aquello sólo puede ocurrir en el mundo "verdadero". Para llegar a ese punto el escritor realista debe acercarse a lo que Roland Barthes llama el "grado cero de la escritura"[33], un punto en el que el sujeto aparentemente desaparece de la escritura (obviamente la "objetividad" es más una herramienta ideológica del escritor realista que otra cosa). Esto es lo único que según Macedonio Fernández podría justificar la escritura mimética, como lo menciona cuando se refiere a Zola:

> Para mí Zola fue el primero y único realista literario. Realismo sin la famosa evasión: Temperamento. La única teoría que puede retener artístico al Realismo es la Copia sin Autor, que es la única reverencial, el más laborioso incondicional Acto de Adoración. Si el autor introduce "temperamento" no Adora. […] La adoración de lo Dado, de lo Real –que quizá hacer artístico al realismo- es un falsete en todos los que introducen las alteraciones de su "temperamento en el "objeto" adorado. […] Si los temperamentos van a entrar en juego en las copias, si las máquinas fotográficas van a tener temperamento de lector, en la provisionalidad o condicionalidad de la reproducción de lo adorado. (*Miscelánea*, 2010; 200)

Con ello el realismo eliminaría al sujeto, alcanzando la realización en la "objetividad". Lo anterior sólo se queda en pretensiones, pues al igual que el positivismo, el realismo disfraza lo subjetivo con una engañosa objetividad. Este tipo particular de mimesis niega de forma ingenua su propio programa ideológico. Un escritor podía así exponer tanto una posición conservadora como una crítica social detrás de un programa estético basado en lo "real" y "verdadero". La

[33] "Guardando las distancias, la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente, el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas). La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente" (Barthes, 1997: 19).

escritura realista no tenía una afinidad con ningún programa político particular, más bien, podríamos afirmar que la consecuencia directa de asumir esta postura es que los escritores terminaban usando el arte como medio para educar, politizar o entretener a su público. Pero sobre todo, la posición antirrealista de Macedonio tiene que ver con el "engaño" que se da al confundir la literatura con la vida. Según a Alicia Borinsky al escritor argentino:

> El realismo en arte le parecía, sobre todo, mentiroso. Negaba que tuviera valor de acercamiento a la realidad. Por el contrario, se interponía entre la realidad y el ojo. Constituía un obstáculo innecesario. No cuestionaba […] la idea de un arte sometida a fines exteriores; el realismo le molestaba por su poder de engaño. Veía un grave peligro en la confusión entre la imagen de la realidad reflejada en la literatura y la vida misma. (1972: 33)

Esto es confirmado cuando en *El museo,* el autor expresa que "Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando vida" (41). Macedonio acudirá entonces a los "artilugios inverosimilitud y de desmentido de realidad del relato" (42). Su proyecto estético no es tanto una visión política del arte (aunque si está en contra del arte doctrinario, moralista y educador), más bien tiene un fin metafísico:

> La voluntad de copiar niveles extraliterarios de la realidad hace que las palabras tiendan a confundirse con los objetos. Esta se aplica, por ejemplo, al personaje. Tratar de hacer verosímil a un personaje por su relación con seres existentes es ocultar la naturaleza ficticia del lenguaje literario. Macedonio no basa su crítica en un problema de gusto. La objeción es otra: cree que el realismo debe eliminarse porque promueve la inautenticidad y la confusión, no porque sus posibilidades literarias estén agotadas. Su posición, que a ratos puede ser y ha sido tomada coma esteticista, es parte de un ejercicio espiritual. Rehuir el realismo, poner al descubierto aquello que hay de esencialmente literario en la literatura es para él una tarea de descubrimiento que abarca toda su vida. No es, como muchas veces se ha intentado señalar, un intento de evasión de la realidad. Constituye, por el contrario, una afanosa búsqueda de verdades. (Borinsky, 34)

En esta búsqueda, Macedonio experimenta con las posibilidades de representación de un lenguaje sin imágenes, con lo cual se desacreditaría el pacto realista basado en la verosimilitud. Hay que mencionar que Macedonio también considera la literatura fantástica como mimética, pero no de lo externo sino de lo interno, como lo menciona en su ensayo "Teoría del arte": "Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. Copiar. Narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte; hay un millón de pesadillas en cada cabeza

humana y ningún interés en exponerlas por escrito" (Fernández, 1997: 245). En el "Prólogo a lo nunca antes visto", se observa el uso del absurdo para hablar de ello que la novela tampoco puede concretar, y que se convierte en un absurdo:

> La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido; no será un puente de no mojarse, una frialdad conyugal, una guerra religiosa entre gente sin religión, u otras cosas no vistas. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela. La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, 'es novela que nunca antes se ha escrito'. Y ahora tampoco, pero falta poco. (El museo, 2010: 46)

Vecchio (2006) por ejemplo habla de "lengua de la incomunicación" que se refiere a "lo que entienden ciertos lectores, al leer los escritos de Macedonio Fernández. Esto es: que por culpa de una sintaxis inútilmente retorcida y de neologismos innecesariamente inventados, no se entiende nada" (97). Lo que hace Macedonio es hacer una escritura usando un léxico perteneciente a la categoría del sinsentido para nombrar lo que según él no se puede nombrar. Según Vecchio, es una paradoja pues "el libro que se proponía combatir el sin sentido haya sido escrito en una lengua cuyas palabras pertenecen exclusivamente a la región del sin sentido; que el libro que pretendía exponer los principios del lenguaje idealista haya sido escrito exclusivamente en una lengua anti-idealista" (97). La incomunicación que ello produce lleva irremediablemente a lo que ya habíamos mencionado antes con el caso del género epistolar para Macedonio, y que Vecchio retoma cuando dice:

> He aquí un perfecto diálogo entre un personaje sordo y un personaje mudo. El autor no puede oír a un lector que no puede hablar. O mejor dicho: el autor oye lo que quiere oír, que es la mejor manera de no oír. Y el lector no habla, o más exactamente, no puede hablar porque le cortan todo el tiempo la palabra, o sus palabras son sistemáticamente malinterpretadas. Aquí todo es ruido, incluso lo que tendría que hacer disminuir el ruido, esto es la redundancia que se produce con la repetición. Todo diálogo es, en realidad, un monólogo. Esta es la conclusión a la que llega el solipsista. (Vecchio, 99)

Pero habría que ir más allá, quizá lo que plantea Macedonio es que este desencuentro marca una diferencia entre lector y receptor. Al fulminar la comunicación, según Vecchio, Macedonio puede estar apuntando a una de dos cosas, a una concepción monista o a una solipsista de la representación:

> Así llegamos a la tesis monista: autor y lector son dos estados psíquicos intercambiables, que pertenecen a un mismo Psiquismo Universal. De ahí que sea totalmente inútil querer separar lo que pertenece al mundo del lector y lo que pertenece al mundo del autor. Ambos mundos forman un solo mundo: el Uno-Unico. Si la tesis solipsista afirmaba una heterogeneidad radical, la tesis monista, por el contrario, afirma una homogeneidad, no menos radical, en que todo es Uno-Unico. Todo, es decir: la ficción y la realidad, el sueño y la vigilia, la noche y el día, el lector y el autor (Vecchio, 99).

En la tesis monista, autor y lector forman una unidad indivisible cuyos estados psíquicos pueden intercambiarse, mientras que en la tesis solipsista tanto lector como autor se encuentran en esferas separadas, y en el caso de los escritos de Macedonio Fernández, su escritura sería un monólogo absoluto, en el que el autor denuncia "la alucinación" que se encuentra en la escritura realista. Con ello sugiere una heterogeneidad radical, pero nada más lejos de su visión. La tesis monista parece más adecuada para describir el grado en el que se da un encuentro o desencuentro con el lector en la escritura macedoniana, precisamente porque una de las intenciones de Macedonio es hacer que se borren los límites entre el "ser" y el "no-ser". Que todo pertenezca a ese Uno-Único significa que no hay separaciones entre las cosas, Macedonio borra así los límites entre sujetos y objetos, entre lector y autor mediante una escritura que pretende pararse en una zona difusa que se encuentra en medio de lo que define los límites entre realidad-sueño, comunicación-incomunicación, cuerpo-alma, receptor-emisor o vida-ficción. Este juego se encuentra, como ya lo vimos con respecto a los personajes, en el solapamiento de diferentes niveles de conciencia, por ejemplo, cuando el autor dice que él es un ensueño del lector, que a la vez es soñado por un sueño sin soñador. Las esferas se incluyen las unas en las otras. Lo que habría sería "una inclusión que termina incluyéndose a sí misma, descalabrándose. Porque este Uno no forma Uno consigo mismo" (Vecchio, 100). En "Prólogo a lo nunca antes visto", Macedonio nombra:

> Al "por-todos-nosotros-artistas-servido-de-ensueños" Lector.
> Al "tan-soñado" Lector; Al "que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños" Lector.
> Al "que-el-arte-escritor-quiere-real-más-solo-real-lector-de-sueños" Lector.
> A "lo- único- real- que -el- arte- quiere" el lector de sueños.
> A "lo -menos -real,- el- que- sueña -sueños -de- otro,- y -más- fuerte- en-realidad- pues- no- se- la- pierde- aunque- no- lo- dejan- soñar- sino- sólo- re- soñar" Lector. (*El museo,* 2010: 49)

De esta manera, pretende que se difuminen los límites entre lo "ficcional" y lo "real". Así mismo, en la cita anterior observamos sus juegos con el lenguaje. Es este caso se encuentra la transposición de categorías gramaticales; concretamente, aquí frases nominativas adquieren la función de adjetivos para el sustantivo *lector*. Cada una describe una posibilidad de inclusión de una esfera ontológica en la otra. Además de ello, Macedonio juega con las convenciones del texto, pues como dice Lidia Díaz:

> Si las palabras dejan de ser instrumentos, es lícito para Macedonio violar la normativa de la lingüística tradicional, para desequilibrar la sucesión lógica del pensamiento y lograr un efecto desconcertante; puede entonces alterar las reglas del orden sintáctico, presentar "arbitrariedades" en la puntuaci6n, omitir artículos y burlarse del valor de los preceptos gramaticales. Al repudiar la "coherencia" del discurso realista excluye de la Belarte la copia del mundo, rompiendo con lo referencial: elimina el contexto para centrarse en el texto, en el cual el nivel denotativo no ha de existir. (1990: 506)

Poner en escena el lenguaje y sus convenciones significa subvertir el uso instrumental de la ciencia positiva del lenguaje, en consecuencia también se problematizan las convenciones lingüísticas y literarias que definen los pactos entre el autor, el texto y el lector de la novela realista cuyo horizonte de expectativas esta pre-orientado por las ideas de causalidad y verosimilitud. En ese sentido, los personajes de *La novela* merecen una atención especial pues ellos mismos son el resultado de una poética que declara la autonomía del lenguaje; igualmente, son otra dimensión de la desarticulación de la ficción realista en la Belarte.

2.4. De la acción al personaje: los habitantes de la estancia *La novela*

> *Doubtless they are still objects: images, ideas, words, objects of my thought. And yet, from this point of view, there is an enormous difference.[…] like fish in an aquarium, words, images and ideas disport themselves, these mental entities, in order to exist, need the shelter which I provide; they are dependent on my consciousness.* (Poulet, 55)

La idea de personaje de Macedonio constituye un aspecto central de la Belarte. Al desestimar la escritura referencial, el relato pierde importancia. Los personajes simulan conciencias que sólo tienen presente. En "Para una teoría de la novela" (1997), Macedonio expone que: "Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para

imitar a uno solo. Así ha sucedido en todas las épocas, en ciencia y arte. Hoy en literatura reina obsesión con los *personajes*, y yo mismo algo haré de esto, porque si uno no hace lo que todos se duda de su originalidad" (Fernández, 237). Con ello declara que su novela es una de personajes, propuesta que es sustentada en los números prólogos de *El museo*. La Eterna, El presidente, Deunamor el no existente caballero (NEC), Quizagenio, Dulce-persona, Hgfg o el Hombre que fingía vivir, El Viajero, Nicolasa Moreno, Federico el chico del largo Palo, Padre, Lector y Autor son entidades que transitan el espacio novelístico (lugar de la no-existencia), son personajes que desean ser:

> "Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje *parezca* vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de vida, la copia de la vida, es mi abominación, y ciertamente, ¿no es lo genuino del fracaso de arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje parezca vivir? Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales; abomino todo realismo" (45).

Como novela de personajes y no de acciones o relatos, *El museo* simula un espacio de conciencias indeterminadas, de entidades que interactúan con el autor y el lector (personajes por absurdo, según el prólogo "Dos personajes desechados"). A diferencia de los personajes de la novela realista que se diferencian a sí mismos de otras estructuras textuales mediante la descripción de características psicológicas y físicas concretas, los personajes de *El museo* sólo se sugieren. Podemos ver el fuerte contraste entre la descripción de Adriana en *La última novela mala* y "El Vigilante" de la *Primera Novela Buena*:

> Ofrecía, por su actitud y elegantes ropas, la característica de una señorita de rango, lo que no era. Formas y estatura regulares, el hablar y ademanes formes y corteses, sonrisa presta, trato condescendiente. Cabellera abundosa de rubio quemado, cutis limpio muy blanco, rostro de moderada amplitud, un poco fuerte por la leve acentuación ósea de la buena frente, arcos frontales y maxilares, boca proporcionada de pliegue grácil cuyas líneas de cierre, borde y comisura, por finura y por ondeadas parecen móviles al tacto del aire, alusión a que da pie su fácil agitación por movilidad del alma. Torneado y blanco cuello, como el pecho y las manos, de dedos afilados, fuerte la muñeca como la garganta del pie. Una fuerte estructura ósea dejaba adivinar todo su cuerpo sin dañar la impresión sexual femenina –que tanto se perjudica por la visibilidad de aquélla-, gracias a la suficiencia del recubrimiento cárneo, que era más abundante en las piernas. Después supe cuánto le avergonzaban sus redondas piernas. (*ABA*, 20)

> Está en su puesto y mira y parece ser, el sutil Vigilante de la novela; su silueta delgada, delicada (verdaderamente un vigilantecito) que pudiera confundirse con el travesaño del alambrado coronado por un nido inmóvil, siempre en el punto (excepto cuando meditó y apuntó el "parte" de la novela concluida, que le fue trabajoso y grave de preocupación por la verdad histórica y artística), un poco allá de la entrada al jardín de la casa; su inmovilidad perpetua, haría creer que vigila, mírelo cuando se detiene en su testuz el color final del día…(*El museo*, 140)

Es evidente la minuciosa descripción de Adriana en la primera cita, la necesidad del narrador de dar hasta el más mínimo detalle físico, psicológico y social del personaje, a diferencia del Vigilante, cuya "delgada silueta" parece más un sutil trazo que apenas bosqueja una figura, que lo sugiere, pero que no lo concreta. Con ello se transgreden nuevamente las normas de la tradición realista: el narrador de ABA parece sustituir el vacío mediante palabras, que concretizan relativamente al personaje y lo hace con tal ímpetu que penetra hasta en sus huesos y su carne. Además, se observan las asociaciones entre belleza, clase social y moral que el narrador destaca, asuntos que desnudan ideológicamente a la novela costumbrista y realista de la época.

El ejemplo anterior muestra nuevamente la forma en la que Macedonio desmonta el arte mimético, brindando posibilidades a un arte que se piensa a sí misma más allá de la representación. Es a través de sus personajes que la Belarte transita de la representación a lo que Macedonio llama "afección". Según Daniel Attala en "De la metafísica de la afección al personaje" (2006), este término se refiere a "un estado psíquico sin contenido objetivo independiente y cuyo ser se reduce a un tono o intensidad que se resuelve en la inmanencia del sujeto: es un placer o un dolor, la subjetividad en estado puro. Así, cuando dejo de sentir un dolor éste se desvanece. En los estados afectivos regiría, con mayor evidencia que en los representativos, la fórmula de Berkeley, *esse est percipi"* (113). La diferencia entre representación y afección radica en que la primera genera una "alienación" (entendida desde Marx) entre el sujeto y su propia experiencia mediante el lenguaje, mientras que la segunda pretende simular en el arte el devenir de la vida psíquica (Bergson y William James), que es una sucesión de estados inubicados y consecutivos:

> El objetivo de la teoría metafísica de Macedonio es desactivar la trampa de la representación que nos tiene presos de un mundo objetivo independiente y devolvernos a nosotros mismos, es decir al factor capital de nuestra vida, a lo que vale en nosotros por sobre todas las cosas, lo único *efectivamente* real: la Afección. Más allá –o más acá– de los argumentos propiamente dichos, la principal estrategia discursiva de *No toda es vigilia* es la enfática puesta en escena de la instancia

> enunciativa. Además del énfasis, esta puesta en escena tiene otros dos rasgos: su multiplicación y su confusión. (Attala, 115)

Considero que este desplazamiento de la representación a la "afección", que es condición del personaje macedoniano, se puede comprender a través de la exploración de los siguientes temas: 1) el nombre de los personajes; 2) el tránsito entre diferentes instancias del texto (del prólogo a la "novela") y la superposición de niveles ontológicos (sueño, ensueño, realidad); 3) el carácter metaficcional de la novela (reflexiones de los personajes y el autor sobre la novela); 4) el carácter performático de la escritura macedoniana.

En primer lugar, los nombres de los personajes de "La Novela" son particulares, pues no son nombres propios, son palabras compuestas (Deunamor, Quizagenio, etc.) o conceptos abstractos o generales (Eterna, Vigilante, Presidente, etc.) No pueden participar en la novela por su deseo de "figurar", no de "querer" ser: Pedro Corto quien quería primero leer la novela "para figurar en ella (…) y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba" (*El museo*, 2010: 86), Nicolasa Moreno que "aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejo hervir y un dulce zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos; alternativas ambas que entrecortarían su actuación en la obra y que yo no pude arreglar, pues sabido es que Dios hizo mal el mundo prohibiendo ubicuidad(87) y Juan Pasamontes que "había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de la novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas, lector" (87)[34]. Los personajes desean ser, por y para sí mismos, y ese deseo los convierte en estado, afección y no en una representación de seres de carne y hueso.

El nombre y el nombrar tienen una condición particular en nuestra cultura, pues se vuelven principio de Identidad: el nombre nos define, nos particulariza en una sociedad. Al mismo tiempo, nombrar algo nos hace dueños de lo nombrado, es un acto propio del hombre. [35]En el *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000), los autores dicen que "los

---

[34] Daniel Attala que para Macedonio: "Nada tiene *ganas* de ser reflejo; y a la inversa, todo tiene *ganas* de brillar, de ser algo en sí mismo y no en otro (toda la metafísica occidental está en juego aquí…), o simplemente todo tiene *ganas*, es decir ansias, afán, anhelo, pasión, deseo: Afección" (Attala, 117).

[35] Rozo encuentra otras implicaciones del nombre cuando dice: "Pero la importancia del nombre y del bautismo no sólo implica la posibilidad de los actos preformativos e ilocutivos, sino que además nos señala como parte de algo; el bautismo nos hace hijos de un dios y pertenecientes a determinado grupo (étnico, religioso, social, cultural, etc.). Por

nombres de los personajes funcionan como concreciones subjetivas de abstracciones universales" (11) y que el nombre propio se reemplaza por descripciones generalizadas y funcionales (la Eterna, el Viajero, etc.) con lo cual los personajes se vuelven alegorías del Amor, la Pasión y la Acción mientras viven en la estancia. Lo anterior conlleva que el lector no se puede identificar con los personajes, pues estos no son personas, lo que produce un efecto de extrañamiento que convierte al lector en personaje (11)[36]. Esta idea es discutible, pues el autor no busca que sus personajes "encarnen" el amor, la pasión, etc. Ello conllevaría a una determinación del personaje por el nombre de aquello que representa. Los nombres de los personajes significan más bien estados, transiciones y acciones, en todo caso palabras que indican el devenir de sus "conciencias", que es indeterminado. Por supuesto, que la palabra "conciencia" no tiene ningún sustento aquí más que el de las mismas ideas expuestas por Macedonio en otros textos sobre sobre los estados psicológicos; no obstante, es posible establecer que esta condición indeterminada del personaje implica, retomando a Barthes, que los personajes representan "la escena del lenguaje", "la propia aventura del significante" (Barthes, 2009: 339). Cada personaje tiene una relación distinta con su nombre. Quizagenio, por ejemplo, le manifiesta su inconformidad al autor de que su nombre posea carácter interrogativo:

> […] Pero vuelvo al asunto de mi nombre. Después pensó el autor que estando yo destinado a hablar mucho y sólo contigo, Dulce-Persona, te sería molesto esforzar la pronunciación interrogal de mi nombre. Estoy conforme, pero yo debo ser llamado "plena-persona".
>
> - Dulce-Persona: Eso sí que está bien y ya no puede enmendarse.
>
> -Quizagenio: Será el único defecto de la novela. Pero lo cierto es que el autor se preocupó de su comodidad, dándome un nombre que nada dice y corto. El no decir nada por primera vez será conciso: hasta ahora siempre necesito volúmenes. (*El museo* 2010: 108)

---

ello, es útil ver cómo las políticas del nombre propio (su economía: propiedad que poseemos más allá de la muerte, a pesar de que la compartimos con infinidad de personas o cosas) dislocan su propia geopolítica" (Rozo, 111).

[36] "Los personajes son figuras casi planas que se mueven en la ambivalencia de los espacios: su vida en la ciudad los hace personas sin nombre (queda incompleta, entonces, la composición del personaje); su vida en la estancia los transforma en figuras de la alegoría del Amor, de la Pasión y Acción que se oculta y resplandece en los fragmentos episódicos de la ficción. Así, este doble movimiento atrapa al lector que no puede identificarse totalmente con los personajes porque éstos no son totalmente personas. Este extrañamiento es el que convierte en personaje al propio lector" (Piglia, 11).

La interrogación evita el encasillamiento del personaje incluso para ser llamado "plena-persona", el nombre señala nuevamente duda, incompletud y con ello evita el aprisionamiento de la posibilidad de "ser" del personaje, quien se siente perturbado por la inestabilidad de su conciencia. Otro recurso es el de la adjetivación de sustantivos o sustantivación de adjetivos, así nos encontramos con La Eterna o con Dulce-Persona. La Eterna por su capacidad de nombrar, de dar un pasado y un porvenir, se hace a sí misma en el recuerdo que suscita y que no es nunca presente[37]. Por otra parte, Deunamor es un personaje que no existe, pues a raíz de la muerte de su esposa fue "perdiendo la sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia" (*El museo*, 2010: 63), así Deunamor garantiza la existencia de los demás personajes pues no-es, él representa una especie de autómata que permanece aferrado a un único instante de amor; sin embargo, "tuvo, y puede volver a la conciencia" (63). El autor dice que:

> Deunamor dejo de ser una conciencia personal desde hace muchos, y yo mismo observo que su conducta en la novela es la de un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera, pero sin sentir la espera, de volver a reunirse con la amada y ser feliz, o sea que es actualmente una insensibilidad con perspectiva de ser una sensibilidad. Esto es muy misterioso, y sería censurable para una persona que ignorara que en el mundo hay cines y novelones de Conan Doyle. (*El museo*, 2010: 63)

Viajero es otro caso especial, pues evita que el lector caiga en la "ilusión" de creer estar viendo un vivir. Por eso aparece al final de cada capítulo. Es el personaje que le señala al lector que debe distanciarse, así al final del primer capítulo dice: "Yo soy el único que cree que esto sucede. ¿Por qué otros no creerán que yo viajo? ¿Y por qué estaré encargado yo de destrozar el momento de alucinación en que el lector cree que lo narrado acontece?" (148). Así queda expresada su función en el texto, una función que parece similar a la idea de distanciamiento propuesta por Bertolt Brecht (evidentemente sin las mismas connotaciones políticas y sociales, pues no se trata de reflexionar sobre las condiciones que determinan las acciones de los personajes, sino de evitar la identificación del lector con los personajes).

Presidente es el personaje que reúne a los demás para ejecutar un plan que permita la salvación de Buenos Aires por vía artística. Se encuentra enamorado de la Eterna pero nunca

[37] "La Eterna es eterna por un bautismo textual, vive por y en la palabra; ella hace eternos los recuerdos que la eternizan y éstos consagran su bautismo; los nombres del pasado auguran su eternidad. Macedonio bautiza a Elena como la Bellamuerta, y es su *ida* la que provee el recuerdo de su eterno advenimiento. Macedonio la vela y la nombra con su Belarte, pero 'aquí' ya no es posible adjudicar un sentido o una dirección determinada a las relaciones ser-hacer o nombrante-nombre-nombrado" (Rozo, 112).

puede alcanzar plenitud en su amor, sólo cuando no está con ella, cuando la rememora. Este personaje muestra como la novela se engendra a sí misma, pues las cartas y los diarios de Eterna y de Dulce-persona son escritas por él. Además tiene el plan de escribir una novela, así *El museo* se vuelve un texto que engendra otros textos con personajes que son leídos por los habitantes de la estancia. Piglia et al (2000)[38] resaltan que la figura del Presidente se asemeja a la de Macedonio, de esta manera, este personaje problematiza aún más la figura de autor, pues además del narrador, el autor de los prólogos, el Macedonio histórico y el ficcional, es el escritor que se vuelve personaje, para andar por *La novela*. Así cumple una función particular dentro del texto, la del autor-personaje evocada por Barthes:

> No se trata de que el Autor no pueda 'aparecerse' en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de sus personajes, dibujado en el tapiz, su inscripción ya no es privilegiada, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario)…(2009: 78)

La superposición de estos planos pretende desestabilizar la certeza de existencia del lector, quien no sabe si es leído por los personajes. Estos a la vez buscan la certeza de su existir en los cuentos escritos por "El presidente". La lectura de una ficción dentro de otra ficción genera en ellos la posibilidad de ser, así en una de las conversaciones de Quizagenio y Dulce-Persona en el capítulo V dialogan sobre su posibilidad de existencia:

> -Dulce-Persona: ¿Qué tenemos hoy en la novela?
> -Quizagenio: Hoy tenemos a Suicidia.
> -Oh háblame pronto de ella.
> -Quizagenio: Es cuento de "personajes de novela", no de personajes que vivieron, y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos personas: pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y solo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector. Hay otro resorte que da "vida" a "personajes" y pediré al novelista que nos está escribiendo que lo emplee con nosotros si éste que voy a práctica no nos da, querida Dulce-Persona-, no nos procura vida, que amándonos tanto hoy, sería feliz para los dos. (*El museo*, 2010: 174)

[38] "…sus añoranzas recuerdan a Macedonio porque como él desea recobrar instantes del Pasado donde cinco seres queridos estaban unidos por el amor. Es el único que siempre sabe de la presencia de la Eterna, no sólo la ve sino que también dialoga con ella" (Piglia et al,82).

Además, de Suicidia, en la estancia se escuchan y se leen las voces de otros personajes como Postumia, Olvidador, No- olvidable, Mnemonia, Amneses, Volupta, Bellamuerte, entre otras, que aparecen en el capítulo XIII llamado "Novelas en 'La novela'". Todas estas figuras reiteran la idea de la novela de Macedonio como escape del vacío que implica la muerte. Los personajes sólo pueden "creer ser reales", si hay otra instancia ontológica que sea "ficcional", eso les garantiza su posibilidad de existencia. Así, como el lector se siente real por leer las ficciones presentadas en la novela realista, los personajes son mientras sucede el acto de la lectura. La novela deja a los personajes como estructuras abiertas, "no-ser" que se instaura en la conciencia del lector. El texto de Macedonio no es escape, ni acto de contemplación de los personajes, quienes anhelan ser seres. El autor describe su texto como algo inacabado, la existencia de los personajes persiste en la lectura y persistirá en el mundo del no-ser, estado natural del personaje. Ellos, los personajes, sólo existen en el acto de la lectura. Así, el texto permanece abierto, en la conciencia móvil del lector, quien, si el autor ha logrado su cometido, ha logrado dejar de ser el mismo (él mismo), por un instante, su ser se ha descentrado, ha perdido la noción de unidad. Ha brotado de sí un momento de dispersión absoluta, un no-ser, como los personajes de la novela "Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad conciencial liberadora; labor de la genuina artisticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación igualmente absurda y vacua noción del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá el no ser."(*El museo*, 2010: 276) De esta forma, el texto pretende generar un estado que trasciende la identidad del sujeto.

La estructura abierta de *El museo* se asemeja más a la de las novelas posmodernas en las cuales se nos recuerda constantemente que leemos una ficción; los personajes, asimismo, leen ficciones, y de esa manera se establecen varios niveles ontológicos dentro de la novela como lo hace notar Ana Camblong en "Macedonio: performances, artefactos e instalaciones" (2006)[39].

[39] "Las fronteras perturbadas y cambiantes entre "realidad" y "ficción", entre historia y literatura, entre vigilia y sueño, entre literatura fantástica y metafísica, entre experiencia y poesía, entre práctica y teoría, entre percepciones y visión mística, entre imágenes y pensamiento, entre lenguaje e imaginación, conforman complejos entrecruzamientos, confusas extrapolaciones que contribuyen a disipar los límites…hasta abolirlos. De ahí que una atmosfera ficcional envuelva, con sus toques evanescentes y fantasiosos, los datos más contundentes tomados de la presunta realidad. 'Lo real' retrocede, las maquinaciones de los artefactos se apropian de estos insumos, los meten en discurso y fabrican ingentes universos irreales. La irrealidad existe, la ficción se instala: inapelables" (Camblong, 2006: 39).

Igualmente, se reflexiona constantemente sobre la construcción de la misma obra, se logra un distanciamiento entre lo que es narrado y el lector. No obstante, el texto de Macedonio es más ambicioso, ya que explora un texto que simule estados de ensoñación, a ese momento en el que no sabemos si el sueño ha acabado y la vigilia comenzado; el autor pretende que ambas esferas, la textual y la real, se solapen y que los límites se desvanezcan. El texto busca un efecto particular, el contenido pierde valor, pues allí reside el sentido de esta nueva literatura, en la capacidad de producir "efectos" en el lector. Lo importante es alcanzar un estado de extrañamiento de sí mismo, de su propio relato, de la ilusión de unidad que brinda la literatura que "imita" la realidad, que le da una forma definida; con ello también desplaza el eje de gravedad de la concepción del "yo" como una entidad fija que es siempre la misma, hacia una comprensión histórica y por lo mismo móvil de la propia conciencia. Valga mencionar que el mismo Macedonio ve en su propia obra una puesta en práctica de algo que no alcanza a concebirse como algo perfecto: "En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída (*El museo* 2010: 265). Así su trabajo es en sí mismo un borrador de algo que nunca puede alcanzarse, pero que exige una constante búsqueda.

Para resumir este capítulo, podemos decir que *El museo* es un texto que se instaura como un presente absoluto, la participación del lector y las funciones de las personajes, permiten pensar que *El museo* se asemeja al *performance*[40], debido a que la diegésis prácticamente se anula, los personajes representan diálogos y las instancias que definen los roles de los personajes, el lector y el autor se entrecruzan. El tiempo de la lectura es el tiempo de existencia de los personajes, cuya misión es ejecutar el plan del Presidente (alegoría/ficción del autor). Al ubicarse en el presente, *El museo* transgrede las convenciones de la novela decimonónica, y se ubica en el tiempo propio de lo teatral. Sin embargo, no hay articulación mediante el entramado narrativo, sino que lo principal es el "efecto" inmediato de la lectura, como ya se ha mencionado antes. Al hacer eso, el

[40] Este concepto también remite a las vanguardias: la *Revista oral,* presentada en el primer capítulo, es una muestra de un arte que se manifiesta en el presente. Así el *performance* opone el sujeto al objeto, la improvisación a la obra, la acción a la pasividad del espectador, el presente al pasado, etc.

lector se vuelve parte de la situación que plantea el texto, se vuelve relativamente un personaje más de la estancia, pues lo que se destaca es que sin lector no hay tampoco texto. Esto elementos configuran el lector implícito de la novela macedoniana, el cual elaboro a partir de la relación entre la indeterminación de la acción y de los personajes, y la desestimación de la concreción de sentido que busca la novela realista.

3. Conclusiones generales

En el primer capítulo, se buscó dar un panorama sobre la novela realista a partir de la condición del escritor entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En el campo literario, el oficio de escritor implicaban el rechazo o el acogimiento de un proyecto político que vindicaba la modernización, en el campo político y económico, y el positivismo, en el campo intelectual y científico. Así, el realismo fue un instrumento que le sirvió a la burguesía para afianzar intereses particulares. En ese sentido, la novela realista tomó diversas formas de acuerdo a las posiciones ideológicas de los escritores, que en muchos casos dejaron de lado la forma por el contenido, con el fin de adoctrinar, enseñar, criticar o entretener a su público.

Debido al auge de la ciencia moderna, el realismo asume el discurso positivista de forma implícita. Esto se evidencia en la reverencia a la idea de "objetividad" que determina las posibilidades formales del realismo y de su escritura. Ello conlleva una relación problemática entre lenguaje y mundo, pues se asume que la palabra puede describir fielmente los fenómenos y los objetos que nos circundan. Así mismo, el naturalismo lleva ese principio al campo de las psicología humana, pues la novela se vuelve una especie de laboratorio en el que el carácter de los personajes determina sus acciones.

El artículo de Macedonio, "La desherencia" (1897), cuestiona la modernidad, la ciencia positivista y la escritura realista, de tal modo que nos permite entrelazar las tres cosas como discursos concretos que Macedonio deconstruye con su escritura. Se planteó, además, que en Argentina el positivismo tuvo una acogida importante en el mundo académico de aquel entonces, y que figuras de la talla de José Ingenieros consideraban que la ciencia podía garantizar un conocimiento pleno del mundo, además de la posibilidad de un país moderno. Por el contrario, Macedonio Fernández configura su discurso como una reacción ante una posición que él considera determinista y mecanicista. Sus ideas se asemejan en muchos aspectos a las de William James y Henri Bergson, pensadores que Macedonio referencia en su propia escritura, y que pretenden reevaluar la ciencia a través de perspectivas que oponen la libertad a la determinación, la metafísica al materialismo, la sincronía a la diacronía, la subjetividad a la objetividad, etc. Así mismo, exploré las ideas de tiempo, espacio y conciencia de Bergson, y las compararé con las de Macedonio. Encuentro allí un puente entre las ideas filosóficas de Macedonio y su idea de literatura, pues la novelística que el autor pretende fundar retoma los preceptos de Bergson y

James, y los sintetiza en una novela que se concibe como el espacio de una conciencia, de un discurrir, de un lugar sin tiempo ni espacio en el sentido físico. Aunque esto no se desarrolla en mi primer capítulo, creo que esta idea de una novela sin tiempo ni espacio puede ser rastreada en las lecturas filosóficas de Macedonio y obviamente en textos como *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.*

En el primer capítulo se habló también de la vanguardia y de su relación con Macedonio Fernández. Ya a principios del siglo XX, se puede hablar de un campo cultural relativamente autónomo que permite publicaciones que no se encuentran controladas por los aparatos institucionales y que promulgan discursos políticos que le dan otro sentido al quehacer artístico de la Argentina de la década del 20. Lo anterior, así como la interacción de escritores latinoamericanos con las tendencias vanguardistas en Europa, enriquecieron los horizontes de los poetas, pintores, escritores de ese momento, quienes vieron en la experimentación una forma de romper con los viejos esquemas de creación artística. "Lo nuevo" se erigió como el nuevo marco orientador del arte. Macedonio fue un escritor mayor que los de la generación del "ultraísmo", pero participó activamente de sus proyectos. No obstante, su obra se desliga de la vanguardia en cuanto propone un subjetivismo radical, anárquico, que también critica a la vanguardia, a la vez que trasciende el mero reaccionismo artístico, pues su novela promueve la discusión filosófica, y, al mismo tiempo, es una ensayística de la metafísica. Además, busca un arte cuyo efecto no radique en la suscitación de impresiones físicas (como lo hace el modernismo) ni en imágenes (eje central del realismo), lo que lo llevó a experimentar con el lenguaje y con la literatura de formas inusuales y novedosas para su tiempo: sobresalen entre sus técnicas la transposición de categorías gramaticales, la metalepsis, la digresión, la metáfora, el uso excesivo de para-textos explicativos, la mezcla de géneros literarios, el sin-sentido, el humor intelectual y la ilegibilidad.

La novela realista, la configuración de un campo literario y cultural autónomo, la polémica alrededor del positivismo y el surgimiento de las vanguardias influyen de forma directa en la escritura de Macedonio, que se proclama a sí misma como una "provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela" (*El museo* 2010: 41). En su texto confluyen ideas sobre la posibilidad de conocer el "ser" (que además lo pone en discusión con Kant), la exploración de la representación del lenguaje que lleva hasta el límite de vaciar la palabra de su contenido, la crítica al realismo y la teoría artística.

Estas connotaciones extra-textuales deben ser consideradas al momento de hacer una interpretación de la obra de Macedonio, pues sus textos surgen con relación a los cuatro puntos planteados en el primer capítulo.

En el segundo capítulo, se dio una definición de la "Belarte", cuyo sentido radica en la desarticulación de las categorías que organizan el imaginario de identidad del sujeto y que es reforzado por la escritura realista. Desde allí, planteamos que el proyecto de Macedonio propone la anulación del lector, como receptor pasivo del texto artístico. De esta forma, *El museo* renuncia a la idea de una comunicación transparente, pues ello implicaría la transmisión de un sentido univoco. El texto es desencuentro entre el lector y el autor; al negar los roles que comúnmente se le asignan a las dos instancias mediante una lectura interrumpida, se reivindica al lector como hacedor de la obra. El sentido del texto se aplaza todo el tiempo, prueba de ello son los más de sesenta prólogos de la novela, la desarticulación del relato y la constante irrupción del autor implícito en la novela. La escritura no comunica en la "Belarte", más bien implica un juego en el que el sentido es aplazado constantemente, juego sin reglas en el que el autor de ficción frustra al lector implícito de la escritura realista. Para Macedonio, la literatura consiste en la exploración de las posibilidades formales del lenguaje y no en el contenido, de tal forma que el segundo se vuelve irrelevante. Su "poética" asume la escritura como una forma de suscitar "efectos" en el lector, pero no mediante la generación de imágenes o impresiones físicas, más bien como descentramiento de la noción de unidad del sujeto, que el autor relaciona con términos como "yo" o "identidad".

Por otra parte, dije que la escritura de Macedonio funciona por un principio contrastivo entre sus novelas *Adriana Buenos Aires* y *El museo*. Lo cual tiene dos consecuencias: la ruptura de la obra y la renegociación de los pactos de lectura instituidos por la escritura realista. Para ello, aludí a los conceptos de "espacios de indeterminación" y de "concreción" de Ingarden, pero maticé su funcionamiento en *El museo*. De esta manera, los espacios de indeterminación son una estrategia que diluye el sentido y que no permite la concreción de la obra en la conciencia del espectador. Además, al postergar el sentido del texto, se genera una especie de incomodidad en el lector, cuyas expectativas son frustradas por la ausencia de una intriga, por un lenguaje complicado y por las irrupciones del autor. Así mismo, vinculé lo anterior con la idea de "texto de placer" y "texto de goce" de Barthes. Argumenté que la obsesión descriptiva del narrador de

ABA parodia la necesidad del "lector realista" de conocer todos los detalles que circundan a los personajes de la novela realista. La descripción se muestra así como facilitadora de la comprensión, determinadora del sentido y, en ese sentido, texto de placer. Mientras que *El museo*, al plantear una forma de lectura desde la irritación y el "mareo del lector", sugiere un "texto de goce", en tanto el sentido se disemina por las márgenes, el texto muestra su vacío y su realización queda en manos del lector. Adicionalmente, se señalé que ficcionalizar al lector es otro recurso del autor de Macedonio, para posibilitar otras formas de interacción entre el texto y el lector, así como la hipérbole de las convenciones de la escritura realista que se observa en *ABA*.

La idea del autor como poseedor de la obra también es reevaluada por las novelas de Macedonio, en tanto que se hace explícito que la continuidad de la obra sólo es posible en la interacción del texto con el lector. Las referencias constantes a la figura de autor en tono humorístico desacreditan el discurso que permeó la crítica literaria durante el siglo XIX y el siglo XX. El rótulo de autor como signo de la genialidad individual (consecuencia del romanticismo) es devaluado por la "poética" de Macedonio, quien le da al lector la posibilidad de acabar la obra a su gusto, de reescribir mediante la lectura y de participar en las dinámicas que propone la lectura de *El museo*.

Otra de las estrategias del texto para desmontar el realismo en la literatura tiene que ver con las referencias espaciales y temporales. El tiempo y el espacio, que determinan el carácter de los personajes en la novela realista así como el entramado narrativo, no son relevantes en *El museo*. Estas coordenadas se suprimen, o más bien se transforman: el espacio es el texto, y el presente es la lectura. Esto tiene tres sentidos desde mi perspectiva: 1) desorientar al lector; 2) polemizar con la tradición metafísica occidental que niegan la posibilidad de conocer el "ser"; 3) poner al lector en un presente que es sinónimo de eternidad, de virtualidad. Esta triple estrategia, junto con la postergación del sentido, vuelven la novela una posibilidad de vencer a la "muerte" (como fin, concreción). Además, se instauran varios niveles de existencia lo cual borra los límites entre lo leído y lo "real", entre los géneros, entre los personajes, el lector y el autor, anticipándose así a las técnicas usadas por los escritores posmodernistas. En *El museo* los personajes leen ficciones, con lo cual se establecen varios niveles ontológicos dentro de la novela. Igualmente, el autor reflexiona constantemente sobre el proceso creativo para generar un distanciamiento entre

lo que es narrado y el lector. Macedonio busca que el lector alcance un estado de extrañamiento de sí mismo, de su propio relato. Él también pretende desplazar el eje de gravedad de la concepción del "yo" como una entidad fija que es siempre la misma, hacia una comprensión histórica del mismo. Allí se esconde una genuina ambición metafísica, que considero importante tener en cuenta y que nos permite reforzar el vínculo entre las teorías de Bergson y James y la Belarte de Macedonio.

Además de crear un texto sin un cronotopo particular, el lenguaje se vuelve un medio para explorar las posibilidades de la "Belarte". Nos remitimos a las ideas que Macedonio expresa en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, allí se menciona que el lenguaje se sirve de la imagen para comunicar. Partiendo de ese principio Macedonio pretende vaciar a la palabra de la "imagen". El arte debe desligarse, para Macedonio, de la imagen y de la impresión para producir la descolocación del lector, así se rompe con la lógica del lenguaje y el pensamiento, y se desdibujan las convenciones que definen las funciones de las formas gramaticales, lexicales y morfológicas. Esto problematiza la representación. Así mismo, al transponer o confundir sueño, realidad y ensueño se pretenden borrar los límites entre los "estados" que garantizan la certeza de "ser" del lector. En ese sentido, se juega con niveles que se contienen los unos a los otros, y todo se convierte en una irresoluble paradoja que desafía la lógica tradicional: el escritor es soñado por el lector, quien a su vez es soñado por lo personajes, quienes viven en la estancia porque el autor los ha convocado para que ejecuten una maniobra artística.

El juego de los "espacios de indeterminación" también aplica para los personajes quienes en *ABA* se caracterizan de una forma excesiva, mientras que en *El museo* no hay descripción de ellos pues según el autor son conciencias que "son" en tanto el lector las lee. Los personajes también transgreden los límites del texto al interrumpir al autor, dar opiniones sobre los hechos de la estancia *La novela*, criticar la novela, pasearse por lo prólogos o desear "ser". La idea de conciencia como sucesión de estados se rastrea también en los textos de Bergson, como se vio en los primeros capítulos, y es otro argumento que nos permite relacionar las teorías del pensador francés con las de Macedonio. Así mismo, el autor piensa la novela como una de personajes, pues no hay relato ni acción concreta, es una novela que cuenta los días de los personajes en la estancia.

Una novela sin tiempo ni espacio, la deconstrucción de la novela realista, la ausencia de la imagen para desestabilizar los modos de representación y los personajes como conciencias confluyen en un lector activo, que ante la nada y la indeterminación que el texto presenta no tiene otro remedio que dejarse llevar por el discurrir de lo leído, jugar a configurar un sentido que no está dado, y re-escribir la obra. Como texto fundacional, la escritura de Macedonio es praxis y teoría de esa nueva forma artística que acaba con *Adriana Buenos Aires: última novela mala* y que a la vez parece engendrarse a sí misma; inaugura una tradición pero, al mismo tiempo, muestra sus propios mecanismos de constitución, se desarma, se deconstruye. Juega con las posibilidades de la identidad, se muestra indeterminable siendo al mismo tiempo novela y teoría de la misma, novela que no cuenta, que escribe sobre la nada, el ser, el no ser, la muerte, la no-muerte. De alguna forma surge como una anomalía en su tiempo y su espacio, pues trasciende incluso la escritura vanguardista en Argentina. Pero no podemos negar la historia, es decir, esta obra aparece como la contraposición de una forma de escritura y de pensamiento: la novela costumbrista en su país, heredera de la tradición realista y decimonónica europea, y el pensamiento positivista.

La escritura de Macedonio se resiste a la sistematización, y promulga una cierta anarquía del sentido y de la recepción al anular al lector, al convertirlo en re-escritor del texto. Leer es en ese sentido una actividad que demanda del lector una disposición para el juego. Fuera de mí, entro en el texto, lo sufro, lo escalo, pretendo entender, miro al frente, veo la hora, nada sucede. Me pregunto por las acciones de esas abstracciones, por las cuatro ventanas que son otras dieciséis palabras, es el lenguaje en movimiento lo que expresa *El museo*, un sentido errante y travieso. No es lectura pasiva, debo parar, releer, pensar de nuevo que ya casi llegará el término que me dará la solución, la concatenación de todas las partes. Una obra que lucha contra la "alucinación" de la ficción, la verosimilitud y la causalidad se deshacen ante mis ojos, y con ellas la ilusión de un mundo completo, estático y acabado. *El museo* no tiene fin, se presenta a sí mismo como texto abierto. Es el borrador de una escritura que sumerge la forma y el contenido, el significante y el significado en el océano del lenguaje, en la vastedad, sin jerarquizaciones. La palabra se rebela contra su creador, autonomía del lenguaje que perdura en la transposición en la conciencia del nuevo escritor, del lector. Juego que quizá, con sus espirales, infinitos y eternidades, Borges logró concretar. *El museo* se instaura en la virtualidad, para explorar las posibilidades de la escritura y de la comunicación. Si Macedonio le da un papel a sus lectores, es

el de la imaginación, es el texto de los espacios de indeterminación. Es la Torre de Babel desparramada, es la búsqueda de la obra que son tantas obras como lectores existen.

4. Bibliografía

Obras de Macedonio Fernández

Fernández, Macedonio. *Adriana Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

—. *Continuaciones de la nada (Mitad inconfundiblemente 2nda)*. Digital. Buenos Aires: Librodot, s.f.

—. *El museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires : Corregidor, 2010.

—. *El museo de la novela de la Eterna*. Buenos aires: Corregidor, 1975.

—. *Espistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

—. "La desherencia". En *Papeles antiguos*. Buenos Aires: Corregidor, 1981. 67-68.

—. *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982.

—. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Ed. M. Gleizer. Edición digital. Buenos Aires: Hunab ku. Proyecto Baktun, 1928.

—. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos aires: Corregidor, 2001.

Fernández, Macedonio. "Papeles de Recievenido". En *Museo de la Novela de la Eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982. 3-64.

—. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

—. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Bibliografía secundaría

Abos, Álvaro. *Macedonio Fernández: La biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janés Editores, 2002.

Aira, Cesar. "La nueva escritura". En Boletín N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (2000): 165-170.

Attala, Daniel. "De la metafísica de la afección al personaje". 2006. *LI.RI.CO* [Revista virtual]. 20 de marzo de 2013 <http://lirico.revues.org/802>.

Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y el crónotopo en la novela.". En *Teoría y estética de la novela (selección)*. s.f. 237-409.

Barroso, Moises. "Bergson y la filosofía de lo virtual". *Studium. Revista de Humanidades* (2004): 7-20.

Barthes, Roland. “De la obra al texto”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2009. 85-96.

—. *El grado cero de la escritura*. México D.F: Siglo XXI, 1997.

—. *El placer del texto*. Decimoquinta. Mexico D.F: Siglo XXI editores, 2004.

—. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2009. 75-84.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses universitaires de France, 1970.

Borges, Jorge Luis. “La Nadería de la personalidad”. En Müller Bergh, Klaus y Gilberto Mendonca Teles. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica, ficción y documentos*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 183-186.

Borinsky, Alicia. *Theoretical Fables: the Pedagogical Dream in Contemporary Latin American Fiction*. Philadelphia : University if Pensylvania Press, 1993.

—. “Macedonio: Su proyecto novelístico”. *Hispámerica* (1972): 31-48.

Bueno, Monica. *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo: genealogía de un vanguardista.* Buenos Aires: Corregidor, 2000.

Cadús, Raúl. *La obra de pensar: metafísica y literatura en Macedonio Fernández*. Córdoba: Alción, 2007.

Camblong, Ana. *Ensayos macedonianos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

—. “Macedonio: performances, artefactos e instalaciones”. En *Ensayos Macedonianos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 23-44.

—. *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 2003.

Castellarnau, Ariadna. “El desencuentro de la novela argentina. Macedonio Fernández y la literatura nacional”. *Anuario de Letras Hispánicas* (2008): 35-47.

—. “Del campo a la ciudad: tópicos territoriales en la la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”. *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos* (2008): 5-17.

Croce, Marcela. “Macedonio Fernández: Desacreditar el mundo”. *Orbis Tertius* (1996): 1-21.

Chatman, Seymour. Historia y dsicurso. Madrid: Taurus , 1990.

Derrida, Jaques. De la grammatologie. Paris: Les éditions de minuit, 1967.

—. Posiciones. Valencia: Pre-textos, 1977.

Díaz, Lidia. "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardía argentina". *Revista Iberoamericana* (1990): University of Pittsburgh press.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario encilopedico de las ciencias del lenguaje*. Buenos aires: Siglo XXI Argentina editores, s.f.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, s.f.

Fernández, Maria José Bustos. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, Jose Féliz Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*. Ann Arbor: University of Colorado at Boulder, 1990.

Fernández, Martalucía Tamayo. *Germán Arciniegas y Macedonio Fernández.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

Flammersfeld, Waltraut. *Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Frankfurt: O. Lang, 1976.

Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI editores, 1996.

—. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-De agostini, S.A, 1984.

—."¿Qué es un autor?" En *Literatura y conocimiento* (1999): Traducción de: Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila 1-19

Franco Silva, Angela Yaneth. *El Belarte de novelar de Macedonio Fernández*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel S.A, 1981.

Gadamer, Hans George. "Historia de efectos y aplicación". En *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 81-88.

García, Carlos. "Macedonio Fernández y Xul solar: cuatro cartas inéditas". *Cuadernos hispanoamericanos* 651-652 (2004): 245-258.

González Álvarez, José Manuel. "Una excursión por las espesuras de la nada. Hermenéutica y ficción en el proyecto literario de Macedonio Fernández". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2011): 44-70.

Guardia, Juan Ramón. "Debates sobre psicología (1896-1907): Correspondencia de Macedonio Fernández con William James y José Ingenieros; Jorge Guillermo Borges (padre) y sus clases en el colegio normal de lenguas vivas". 2004. En Acaademica. Web. < http://www.aacademica.com/000-029/343.pdf > consultada el 22 de nov. 2014

Guerra, Beatriz M., y otros. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Ed. Ricardo Piglia. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, S.A., 2000.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica.* Mexico D.F: Fondo de cultura económica, 1978.

Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". En *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 35-54.

Ingarden, Roman. *Vom Erkenner des literarischen Kunstwerks*. Tübingen, 1968.

Iser, Wolfang. *El acto de leer*. Madrid: Alfaguara, S.A., 1987.

James, William. "The dilemma of determinism". En *Essays in Pragmatism*. New York: Hafner Publishing Company, Inc., 1966. 37-64.

Jauss, Hans Robert. "Estética de la recepción." En *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, S. A., 1987. 39-58.

Jitrik, Noé. *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976) estudios sobre Cambaceres, José Hernandez Echevarría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

Lindstrom, Naomi. *Early Spanish American Narratives*. Austin: University of Texas Press, 2004.

—."Macedonio Fernández y Jacques Derrida: covisionarios". *El guacamayo y la Serpiente cuenca* 16 (1978): 32-49.

—. "Macedonio Fernández y su reinvención del discurso metafísico". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 21-22 (1985): 151-164.

Losada, Alejando. "Rasgos especificos de la produccion literaria ilustrada en America Latina". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (1977): 7-36.

Martín, Ana Belen. "El ser y la nada el proyecto literario de Macedonio Fernández". (s.f): 408-417.

Matamoro, Blas. 2011. Instituto Miguel de Cervantes. 7 de agosto de 2014 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/realismo-argentino-del-medio-siglo/html/4ad2fdba-a0fb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_>

Muñoz, Marisa. "Intersecciones filosóficas en la cultura argentina: José Ingenieros, Macedonio Fernández y Henri Bergson". González, Horacio, y otros. *¿Inactualidad del Bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008. 235-255.

—. “Macedonio Fernández y las vanguardias estéticas”. En Biagini, Hugo. *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: Tomo I, Identidad, utopía e integración (1900-1930)*. Buenos Aires: Biblos, 2004. 329-337.

—. “Bergson y el bergsonismo en la cultura filosófica argentina.” *Cuadernos americanos* (2012): 103-122.

Pellegrini, Marcelo. “Ficciones filosóficas y discurso teórico en la obra de Jorge Lui Borges y Macedonio Fernández”. *Languages and literatures* (2008): 188-192.

Poulet, Georges. “The Phenomenology of Reading”. *New Literary History* (1969): 53-68.

Prieto, Julio. *De la sombrología: seis comienzos en busca de Macedonio Fernández.* Madrid: Iberoamericana, 2010.

—. *Desencaudernados: vanguardias excentricas en el Río de la Plata, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Editora, 2002.

Quesada, Catalina. *La metanovela hispanoamericana del último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco, 2009.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Rodríguez, Maria del Carmen. “Borraduras: presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández.” *Thémata: revista de filosofía* 38 (2007): 213-224.

Rozitchner, León. “La mujer y la muerte en Macedonio Fernández”. *Figuraciones* (2006): 76-83.

Rozo, Luis Ernesto. *Escribir en Macedonio Fernández*. Tesis de pregrado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Rusell, Bertrand. *The History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster, 1945.

Salvador, Nélida. *Macedonio Fernández: creador de lo insólito*. Buenos Aires: Corregidor , 2003.

Sánches, Luis Alberto. “Macedonio Fernández , metafísico”. *Revista de las Indias* 8.22 (1940): 377-388.

Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y utopía”. En *Una modernidad periferica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988. 95-120.

Schiminovich, Flora. *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid: Pliegos, 1986.

Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel A Garrido Gallardo. Madrid: Arco, 1988. 31-50.

Varela, Benito. “Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX”. En *Historia de la literatura hispanoamericana.* Ed. Iñigo Madrigal. Vol. II. Madrid: Cátedra, 1987. 91-133.

Verón, Eliseo. *Esto no es un libro*. Barcelona, Gedisa, 1999**.**

Vecchio, Diego. “Macedonio Fernández o el primer mentiroso del Río de la Plata”.2006. *Cahiers de LI.RI.CO* [Revista en línea], 2012.

Villanueva, María. “La ‘Revista oral’ ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?”. *LIS Letra, imagen y sonido* (2008): 151- 160.

Warren, Johnson. “Toca por favor: el museo textual de Macedonio Fernández”. *Hispanófila* 2003, 83-97.

Wellek, Rene. “El concepto de realismo en la investigación literaria”. En *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983. 195-244.

Zalba, Estela María. "De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio". *Revista confluencia* (2003): 137-157.

Zola, Emile. *Thérese Raquin*. Québec: La Bibliothèque électronique du Québec [Biblioteca virtual] , s.f.