



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Diálogo con el lector y “promesa de obra” como obra literaria

**La inversión emisor-receptor a partir de la novelística
de Macedonio Fernández**

Ander Luque García



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

DIÁLOGO CON EL LECTOR Y “PROMESA DE OBRA” COMO OBRA LITERARIA:

**La inversión emisor-receptor a partir de
la novelística de Macedonio Fernández**

ANDER LUQUE GARCÍA

**Tesis doctoral dirigida por:
Dr. DAVID VIÑAS PIQUER**



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación
Sección de **TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

Programa de doctorado:
LENGUAS Y LITERATURAS COMPARADAS EN EL ÁMBITO ROMÁNICO

Línea de investigación:
MODELOS LITERARIOS E INNOVACIÓN

Tutor:
Dr. DAVID VIÑAS PIQUER

RESUMEN

El trabajo de tesis doctoral *Diálogo con el lector y “promesa de obra” como obra literaria* parte de las teorías artístico-literarias de la novela del pensador argentino Macedonio Fernández, definidas a lo largo de numerosos ensayos, textos, *papeles* y encarnadas y culminadas en sus dos obras gemelas: *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)* y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. El autor demasiado innovador para la tradición novecentista, pero demasiado anticuado para el Vanguardismo hispanoamericano. Tolerado y/o alabado por numerosos autores de entre aquellos ismos, Macedonio Fernández ejerció su influencia sobre la literatura argentina desde que se centró en su actividad literaria a principios del siglo XX hasta su muerte en la década de los años 50. Un deceso que dio un nuevo valor a su obra, redescubierta gracias a su hijo y a Jorge Luis Borges a partir de la década de los 60, y que encontró en su inacabamiento uno de sus principales valores: la obra definitivamente abierta, por definición y voluntad autoral, que más tarde perfilaría Umberto Eco.

En un primer acercamiento, este trabajo definirá y acotará el grueso de las teorías macedonianas sobre el arte, la literatura, la novela y el humor, todas ellas parte integral de la realización de sus dos novelas, haciendo hincapié en dos aspectos centrales e íntimamente relacionados: por un lado, las consecuencias de esa apertura de obra, encarnada en una voluntad de su autor por mostrar en todo el momento el proceso constructivo de su ideal de novela dentro de la propia novela (especialmente de *Museo de la Novela de la Eterna*, formulación explícita definitiva de sus teorías); y por otro, el papel crucial que en tal contexto adquiere el lector, ascendido a co-creador responsable de la novela.

Su *Museo de la Novela de la Eterna* se adscribe a una lista de obras que, desde una posición crítica, irónica, casi satírica, subvierten las convenciones del género literario, en este caso la novela, resultando en una nueva perspectiva o, al menos, una nueva lente sobre la que observarlo. Así, a lo largo del trabajo se hablará de *Don Quijote de la Mancha*, de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, o de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello. Pero también de *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna, de *Pierre Menard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges, ambos buenos amigos de Macedonio Fernández; y finalmente de obras como *Rayuela* o *62. Modelo para armar*, de Julio Cortázar.

De este modo, saltando constantemente de Macedonio Fernández a la teoría y de la teoría a Macedonio Fernández, este trabajo pretende, en última instancia, situar la figura del autor argentino dentro de una larga tradición literaria más allá de las fronteras de su país, remarcando su contribución a la misma a lo largo de su vida, y más allá a través de sus discípulos y admiradores, entre cuyos miembros de calado más recientes destaca Enrique Vila-Matas.

OBJETIVOS

El objetivo de esta tesis doctoral es establecer la figura de Macedonio Fernández dentro de la tradición literaria universal a través de los planteamientos teóricos de sus novelas, marcados tanto por la concepción de la novela moderna, reinventada en el siglo XX, como por un repaso a los referentes históricos que resultan en esa reinención de la que el argentino forma parte, si bien lo hace desde una posición menos ambiciosa, más localizada inicialmente en su Buenos Aires natal.

Partiendo de esta base, el grueso del trabajo se plantea como objetivo detallar una evolución histórica de la novela como “obra abierta” y de la progresiva inversión de los papeles de emisor y receptor a través del tiempo, desde la decadencia de la épica hasta la caída del autor-dios como demiurgo, proclamada abiertamente por Roland Barthes. Al funeral de ese “autor” acude el lector, un lector cuya historia literaria tenemos por objetivo desentrañar, evolucionando desde el mero espectador original al necesario constructor de forma y sentido de

la obra dada. De público asistente a las tragedias a actor en su propia obra. De *vouyeur* de vidas ajenas ficticias a personaje autoconsciente a través de una disolución del yo dentro de la novela. De lector a autor, y un eterno viceversa.

Todo ello, gracias a la progresiva apertura de la novela desde su monolítico e inamovible estado primigenio, evolucionando con la concepción de la “obra abierta”, y llegando en algún caso a convertirse en un rompecabezas del que el autor únicamente suministra las piezas, pero es el lector quien debe organizarlas de manera que surja un todo coherente. El rastreo de este concepto acompañando al recorrido histórico del crecimiento del lector es otro de los objetivos de este trabajo, especialmente desde el punto de vista de las obras abiertas por voluntariamente inacabadas. De ahí surge la idea de la “promesa de obra” como obra literaria: la forma final de la obra deja de ser importante para dar paso a una descripción de sus ingredientes, objetivos, efectos, etc. que es en sí misma la “forma final”. El *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández supone el núcleo del trabajo en este aspecto, con su infinito comenzar.

En última instancia, lo que este trabajo se propone es penetrar el umbral de la estancia «La Novela» que habita en el centro del *Museo* contemplar el viaje de las distintas modalidades de lector a través de la Historia. Siempre observándolo desde la ventana de esa estancia macedoniana, esperando a que pase por la obra del argentino y se lleve con él a un nuevo lector que prosiga la travesía cargado con una nueva mochila, rumbo a las siguientes paradas hasta a la actualidad.

METODOLOGÍA

Con los objetivos marcados y erigiendo a Macedonio Fernández como columna vertebral sobre la que gira el trabajo, resulta crucial establecer nada más empezar quién es Macedonio Fernández, un autor argentino que, momentáneamente, no se cuenta entre los más populares de la literatura hispanoamericana.

Es por esto que el primer apartado se centra en su figura, desde la pura contextualización histórica del autor, entre el Fin de Siglo decimonónico y la Vanguardia argentina, hasta la determinación de su biografía, no por buscar un anclaje de realidad sobre su figura, sino todo lo contrario: determinar cuánto hay de real y cuánto de ficción en el personaje “Macedonio” que construyeron entre él mismo y Jorge Luis Borges, transformando a nuestro autor en una suerte de legendario pensador ermitaño que escribía sin escribir y reflexionaba sobre las artes, la metafísica y hasta la siesta. A continuación, convenía definir el producto

de tales reflexiones en lo concerniente al tema del trabajo: sus teorías artístico-literarias sobre la novela, el humor y la resultante literatura como “Belarte”, a partir de la lectura, tanto de sus dos novelas (*Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna*) como de sus textos teóricos, reflexivos o simplemente lúdicos (*Papeles de Recienvenido*, *Continuación de la Nada*, etc.). Era importante destacar la conjugación de ambos elementos, la novelística y la humorística, dos pilares del pensamiento macedoniano. Por ello, este apartado intercala los planteamientos de Macedonio Fernández con los de los teóricos de la novela (György Lukács, Mijail Bajtín, Wladimir Krysinski, Thomas Pavel) y sus reflexiones sobre la importancia del humor, la parodia o la ironía en la evolución de la literatura en general y de la novela en particular.

De la lectura de los mencionados textos macedonianos surge una relectura de sus novelas para vertebrar ese eje del trabajo, analizando en profundidad tanto *Adriana Buenos Aires* como *Museo de la Novela de la Eterna*, especialmente desde su concepción de “Última novela mala” y “Primera novela buena” respectivamente, y lo que ello plantea. Se analiza su forma y contenido, que en cierto modo son exactamente lo mismo debido al planteamiento teórico de Macedonio Fernández. Seguidamente, se procede a un análisis práctico de esas teorías a través de los diferentes estratos de la composición del relato, con especial hincapié en el aspecto metafísico que acaba definiendo los diferentes egos presentes en sus novelas: el yo autor, el yo lector, el yo personaje y, como conclusión derivada inevitablemente, el yo novela.

Establecida la figura del argentino y desentrañados los entresijos de su propuesta novelística, el trabajo se sumerge en la búsqueda a través de la historia de la literatura de los antecedentes de esas ideas macedonianas,

partiendo de una historia literaria del lector, bien a través de su relación con el autor, ya no incontestable, bien mediante la progresiva apertura de las obras, ya no impenetrables, dentro del proceso creativo de la estética de la recepción. El nacimiento de una nueva estética con el lector en su epicentro, la muerte del autor y los procedimientos para su sucesión, o los vacíos e indeterminaciones de las obras para introducirse en ellas, desentrañarlas y redefinirlas a través de la lectura, son algunos de los puntos de apoyo de ese planteamiento histórico de la evolución del receptor, asumiendo progresivamente el papel de un nuevo emisor.

El lento cambio de paradigma va obligando a una reestructuración de los conceptos mismos de obra, lector y autor, establecida definitivamente la “obra abierta” como pináculo de la novela moderna. A estos nuevos protagonistas de la creación literaria se les adjudica un nuevo nivel de consciencia, de autocrítica interna evidenciada en la obra, reconectando claramente con Macedonio Fernández para el apartado final, donde “la muerte del autor” se hace más patente en tanto que asistimos a la del propio argentino. En ese momento ponemos el foco definitivo en su influencia directa en otros autores, bien en vida, bien de forma póstuma (la mejor forma, dado que para él sus obras siempre quedaron inacabadas y, por tanto, perfectas, inconclusas, definitivamente abiertas). Así asistimos a un breve repaso a sus co-discípulos y admiradores, mientras repasamos los conceptos tratados a lo largo de la obra y observamos su vigencia posterior, aún presente.

Concluyendo, esta tesis doctoral cierra un círculo, asiste a la vida de un autor dentro de la corriente literaria de la Historia y, a su muerte, se despidе recordando las hazañas intelectuales del difunto y el recuerdo que deja en

quienes le aprecian y admiran. Y el trabajo termina, pero termina siempre abierto, por definición, en tanto que la influencia de Macedonio Fernández y la vigencia de sus ideas y de las ideas que le llevaron a las suyas hace temporalmente infinita la posible ampliación del trabajo a nuevos autores, más teóricos coetáneos olvidados, o más creaciones influidas por tales ideas y reflexiones.

Está aquí presente todo cuando cupo en la estancia «La Novela». Los que están de paso siempre dejarán espacio a los olvidados y los que están por venir.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

- 12** 1 – INTRODUCCIÓN
- 17** 2 – MACEDONIO FERNÁNDEZ COMO CATALIZADOR: DE LA NEGACIÓN DEL FIN DE SIGLO Y LA VANGUARDIA A LA MITIFICACIÓN DEL PERSONAJE “MACEDONIO”
- 18** 2.1 – (Espectador del) Asalto cultural al siglo XX: De la sumisión decimonónica a la reivindicación de la utopía nacional latinoamericana.
- 25** 2.2 – Persona y personaje: Co-creación de una (auto)biografía
- 30** 2.3 – Belarte-Palabra: Para una teoría del arte literario
- 34** 2.4 – Humorismo conceptual: Teoría humorística de la novela
- 67** 3 – ARTE NUEVO DE HACER NOVELAS: DE LA APLICACIÓN NOVELÍSTICA DE LAS TEORÍAS MACEDONIANAS A UNA HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DEL LECTOR
- 67** 3.1 – La armadura del No-Existente Caballero: Peculiaridades paratextuales de las novelas macedonianas y su objetivo último
- 70** 3.1.1 – La promesa incumplida de *Adriana*: consecuencias del contagio de «buena» de la «última novela mala»
- 85** 3.1.2 – Prologomaquia como primera ruptura con el Lector y retroalimentación de las novelas gemelas
- 92** 3.1.3 – Tras las novelas «fallidas»: los objetivos novelísticos de *Adriana* y *Museo*
- 95** 3.2 – Autoconciencia novelística: Hacia la muerte del autor y la conquista de la Novela por y para el lector
- 96** 3.2.1 – Arte autoconsciente, primera parte: *Adriana* y el autor camuflado
- 99** 3.2.2 – Arte autoconsciente, segunda parte: *Museo* y el autor celebrado
- 104** 3.2.3 – Arte autoconsciente, conclusión: Tipología del lector o el autor conquistado
- 110** 3.3 – La liquidación del «yo»: Metafísica y teoría macedoniana del personaje
- 110** 3.3.1 – Situación de los personajes y establecimiento de los niveles narrativos

116	3.3.2 – Proceso de selección y determinación vital de los personajes-tipo
128	3.3.3 – Nihilismo y promesa de obra en la concepción teórica de la novela
139	3.3.4 – Deunamor, la no-existencia física y la muerte del Yo
147	4 – HACIA UNA HISTORIA LITERARIA DEL LECTOR
147	4.1 – El Lector como catalizador de la Estética
160	4.2 – La muerte del Autor como disección tipológica del Lector
179	4.3 – La última palabra del lector como objetivo final de la creación literaria
187	4.3.1 – El proceso de lectura como actualización histórica del texto
191	4.3.2 – De la indeterminación a los vacíos: el espacio creativo-imaginativo del lector
198	4.3.3 – El lector frente al significado, los horizontes y las teorías del efecto estético
201	5 – EL PROYECTO DE OBRA COMO OBRA LITERARIA
201	5.1 – «Obra abierta», pilar maestro del auge del lector
209	5.2 – Auto-consciencia: la obra que presume de ser obra
220	5.3 – Reimaginados: El papel del autor y del crítico durante el reinado del lector
236	6 – LA CONQUISTA DE LA NOVELA PARA EL LECTOR EN LA LITERATURA POST-MACEDONIANA
236	6.1 – Obras futuras: la revolución del lector en la segunda mitad del siglo XX
243	6.2 – Influenciados pero antecedentes: el efecto Macedonio
256	6.3 – Entrada y salida por obra abierta: legados vivos de Macedonio Fernández
268	7 – CONCLUSIONES FINALES
274	8 – BIBLIOGRAFÍA
<hr/>	
283	ANEXO I: Para una cronología macedoniana de este trabajo
291	ANEXO II: Glosario de términos y definiciones macedonias

1 – INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de un trabajo previo en torno a la figura de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952), realizado como tesina al final de un máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona (UB). El título de ese trabajo era “Metafísica y literatura en las novelas de Macedonio Fernández: Análisis crítico de las teorías artístico-literarias de Macedonio Fernández y su relación con *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna*”.

Partimos de la concepción de Macedonio Fernández como autor entre dos aguas que concibió su labor literaria entre el desapego al modernismo finisecular por su *recienvenidez* y la tardía llegada al escenario de la renovación subversiva de las Vanguardias latinoamericanas. El primer apartado del trabajo estará dedicado a presentar al autor argentino, a construir su biografía incierta a caballo

entre la realidad y la ficción, en parte por la construcción de una figura mítica llevada a cabo por él mismo y sus amigos, Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna. Del mismo modo, realizaremos una descripción sucinta del escenario en que se desarrolla la madurez macedoniana, tanto en sus reacciones a los vicios decimonónicos como a su papel como catalizador involuntario de algunas corrientes de renovación en la escena argentina.

Esto nos llevará inevitablemente a una breve presentación de esas nuevas propuestas de Macedonio Fernández que desembocará en el extenso análisis de su novelística y sus teorías estético-literarias.

El grueso del trabajo comenzará con el propio análisis exhaustivo de las ideas planteadas por Macedonio Fernández en torno a la creación literaria, centrados en la novela, y sus definiciones de autoría y lectura, desempolvando como base ese trabajo previo, donde se detallaban sus ideas en torno a:

- La “Belarte-palabra” o concepción artística de la belleza literaria.
- Los conceptos de «novela mala» y «novela buena» a partir de *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* y *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*.
- La necesidad de una autoconsciencia novelística y del consiguiente rechazo al realismo y los asuntos en novela, en tanto que suponen una oposición al “Arte de trabajo a la vista”, al artefacto puro de la obra que favorece la presencia explícita de los mecanismos de la creación literaria.
- Definición de los roles de autor y lector en favor de la autoconsciencia de la propia obra, mediante la adjudicación de papeles explícitos en sus

novelas: el “Autor”, el “Narrador” y el “Presidente” de la Novela frente a la larga lista de Lectores descritos en el *Museo de la Novela de la Eterna*.

- La liquidación (o “mareo”) del Yo como objetivo metafísico de la obra literaria, bien del Yo autor y lector, bien de la concepción autoconsciente de los personajes de sus novelas: nihilismo, metafísica inexistencia y muerte del Yo.
- El recurso de la Humorística Conceptual como herramienta encargada de evitar la inmersión del lector en la obra, haciéndole permanecer alerta, consciente de estar leyendo una obra literaria a través del absurdo concienzual.

Esta presentación extensa de las teorías macedonianas sobre la creación literaria, atravesada por las ideas convergentes con los teóricos de la novela, nos llevará al concepto de la “promesa de obra” como obra en sí, partiendo de la creación masiva de prólogos en *Museo de la Novela de la Eterna*, eterno comenzar de una novela que se anuncia y describe pero parece que nunca llega, y culminando con su retroalimentación con la “Última novela mala”, su novela-gemela *Adriana Buenos Aires*.

Con esta base, procederemos a adentrarnos en una historia de la literatura en la que el Lector se convierte en protagonista, catalizador de la Estética, y va usurpando un papel de Autor que acaba con la muerte de este último, proclamada por Roland Barthes. En el camino, los distintos hitos en esta Historia del Lector se irán relacionando con las ideas que posteriormente sublimaría Macedonio: la actualización del texto en el proceso de lectura, la creación de vacíos e indeterminaciones en el espacio creativo-imaginativo del lector, o su

relación con la construcción de significado, el horizonte de expectativas y las teorías del efecto estético. Recuperaremos el conjunto de ideas correlativas a Macedonio a lo largo de la historia de la literatura, viajando desde la Antigua Grecia (bajo el filtro de Barthes) hasta la contemporaneidad de Ricardo Piglia y Enrique Vila-Matas, pasando por Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Umberto Eco, Italo Calvino y otros autores no necesariamente ligados a la tradición hispánica. Aquí se pondrá especial atención a la progresiva inversión de papeles entre escritor y lector, por la gracia de esta nueva Estética de la recepción.

De este modo, si el lector se convierte en nuevo autor de las obras literarias, podríamos considerar que las obras permanecen incompletas hasta su procesamiento en la lectura, es decir, que también son cierto tipo de proyecto de obra y no producto finalizado. Así realizaremos un acercamiento al inevitable concepto de “obra abierta”, a las obras autoconscientes que desvelan sus mecanismos para llevar esa “apertura” un paso más allá y, como consecuencia, al establecimiento de los nuevos roles de autor y crítico en esta renovación del proceso de creación literaria.

Finalmente, el rastreo histórico de estas ideas sobre el arte, la novela y la relación autor-lector que trataría de sublimar Macedonio Fernández, nos llevará a un estudio de la influencia ejercida en su entorno, en autores contemporáneos a él, ya fueran locales (de Borges a Cortázar) o visitantes (Gómez de la Serna), así como de la doble direccionalidad de dicha influencia. Se incidirá en el triángulo de co-influencia macedoniana formado por los mentados Borges y Gómez de la Serna, autores en evolución paralela, pero de ahí pasaremos a autores posteriores que se vieron profundamente influenciados por ellos.

El objetivo final es trazar un recorrido histórico para las teorías novelísticas macedonianas, desde sus antecedentes, lejanos, cercanos y contemporáneos, hasta sus descendientes, autores a los que ha influenciado y han hecho su aportación a esta historia literaria del lector. Sin olvidarnos de otros autores contemporáneos o posteriores que, sin tener contacto con el autor argentino, reflejan unas inquietudes similares, acaso prueba de un cambio de paradigma respecto a la concepción de las obras literarias y el proceso de lectura.

En última instancia, lo que este trabajo pretende es reflejar la evolución del papel del lector-espectador-receptor en detrimento relativo del autor-escritor-emisor a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, utilizando a Macedonio Fernández como ancla.

2 – MACEDONIO FERNÁNDEZ COMO CATALIZADOR: DE LA NEGACIÓN DEL FIN DE SIGLO Y LA VANGUARDIA A LA MITIFICACIÓN DEL PERSONAJE "MACEDONIO"

“Macedonio Fernández, desde su pórtico escondido, es el que más ha influido en las letras dignas de leerse.”

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

¿Quién es Macedonio Fernández? El argentino definitivo; el escritor sin obras; el fiscal sin acusados; el candidato antisistema; el vanguardista en el siglo XIX y el decimonónico en la Vanguardia; el mentor de Borges que más bebió de Borges; el amante de la novela que despreciaba todas las anteriormente escritas y, por tanto, el escritor de la «primera novela buena». Todo ello y nada de lo anterior, ése es Macedonio Fernández, el hombre fuera de su tiempo que más influyó en sus contemporáneos.

Macedonio¹ para el mundo y el mundo para Macedonio comenzaron en Buenos Aires en 1874, convirtiéndolo así en un individuo entre dos aguas, inclasificable en un Fin de Siglo marcado por el modernismo, pero inaceptable en ese siglo XX marcado por las Vanguardias y los coexistentes ismos. De lo que sí participaba, si bien desde una postura crítica e idealista, era del nacionalismo constructivo detrás de estos movimientos artísticos que reivindicaban lo genuino argentino por encima de las influencias europeas, muy arraigadas en la Latinoamérica políticamente independizada, aunque culturalmente por descolonizar.

2.1 – (Espectador del) Asalto cultural al siglo XX: De la sumisión decimonónica a la reivindicación de la utopía nacional latinoamericana

“Cuando en 1927 el crítico español Guillermo de Torre propuso que se reconociera a Madrid como «meridiano intelectual de Hispanoamérica», fundándose en la comunidad cultural que produce la lengua y con el objeto de corregir la tendencia [...] por la cual París seguía siendo imán para estudiantes, artistas y escritores hispanohablantes, la idea halló poco respaldo en el subcontinente. [...] Se vio en ella una pretensión disimulada de tutoría intelectual. En algunos círculos literarios hispanoamericanos y por la misma época, se pensaba que un futuro no lejano reservaba a las antiguas colonias un papel más eminente que el propuesto por Guillermo de Torre.” (Altamirano, 2010: 12)

Con la consolidación de la burguesía y la construcción de la clase media en torno a las ciudades, la América Latina del cambio de siglo vivía su particular versión de la *belle époque* francesa mientras España, sacudida por el Desastre

¹ Siendo Fernández un apellido tan común y Macedonio un nombre tan infrecuente, y entendiendo que en la práctica totalidad de los estudios sobre su obra se refieren al autor únicamente como “Macedonio”, en adelante haremos lo propio, “pues los pocos que lo conocen, lo conocen por el rotundo nombre, para no desconocerle por el monótono apellido” (Fernández Moreno, 1960: 6), a pesar de no haberle conocido realmente.

del 98, trataba de salvar los muebles en el plano cultural, como podemos ver en la actitud de Guillermo de Torre. La preferencia de los hispanoamericanos por un acercamiento que, desde la lengua española, bebiese de lo que ofrecían naciones más idealizadas y dignas de ser imitadas, representa la voluntad de búsqueda de una nueva identidad, propia y nacional, que les alejaba de sus antiguos colonos y acercaba a las influencias que los inmigrantes de las naciones preferidas les habían traído.

En el caso de Argentina y sus brazos abiertos a la inmigración europea resulta más que evidente, como señalaba el crítico Roberto Giusti, que la escena intelectual porteña ponía a Europa como fuente de maná del pensamiento. Citando al modernista Rubén Darío: “Mi esposa es de mi tierra; mi querida es de París”.² En este caldo de cultivo con el que arranca el siglo XX, la voluntad de renovación, originalidad y atrevimiento explota en los años 20 con la entrada en tromba de los vanguardistas. Así lo describe la hispanista Lidia Díaz:

“La Argentina de los años ’10 y ’20 vive un clima de optimismo propicio para expresiones rebeldes y anticonformistas. La Reforma Universitaria del ’18 insufla en los jóvenes su fe en un futuro prometedor y estimula la aparición de proyectos culturales renovadores [...]. Une a estos jóvenes, sobre todo, una voluntad de ruptura, de discontinuidad, de negación de una herencia que los ate a orígenes e historia, a todo vínculo con la tradición cultural.” (Díaz, 1990: 497)

Bajo este prisma, Macedonio sería, quizá, la bisagra olvidada de la transición, alejado totalmente de los modos modernistas que, por edad, correspondían a su generación y de los cuales sólo tomaba la idea de crear un nuevo lenguaje para la literatura (empezando por rebautizarla como “Belarte-Palabra”³). Este rechazo

² Altamirano, 2010: 11.

³ Véase *Anexo II*: “Belarte”

del sistema, del canon, de lo establecido, es lo que favoreció que fuera parcialmente acogido en su rupturismo por algunos representantes de la Vanguardia.⁴

Esto es lo mismo que le ocurriría, de manera coetánea, a Rafael Cansinos-Asséns⁵ en España, donde co-fundaría el ultraísmo, un movimiento con el que Macedonio estaría más emparentado en sus intenciones, dada su voluntad de “superación de la lírica vigente, una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación, un ir más allá como lo indica su nombre”, en palabras de Gloria Videla⁶. El manifiesto ultraísta, de 1919, aparecería presentado en la revista *Grecia* con las siguientes palabras:

“He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña hace constar su fe en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos-Asséns y que bajo el nombre conquistador del «Ultra», viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista. Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y moderno cuenta con nuestras más sinceras simpatías.” (*Grecia* nº XI, del 15 de marzo de 1919)

Este movimiento proto-vanguardista sería exportado desde España a Hispanoamérica a través de Vicente Huidobro y, como decíamos, Cansinos-Asséns, a través de Jorge Luis Borges, de quien era el tercer “padre” tras el biológico y Macedonio Fernández.

⁴ “Hay viejos pintorescos, medio reos y socráticos que merecen rescatarse: Macedonio es el modelo, el arquetipo marginal que desdeña doctorados, escalafones, la puntualidad, los homenajes, y que nos enseña la manera de encerrarse en una pensión, ser austero prescindiendo de la ciudad y apostar a la ineficacia, la paradoja y el ensueño.” (David Viñas, *apud*. Díaz, 1990: 498)

⁵ “Rafael Cansinos-Asséns, escritor viejo y amanerado, pero con cierto poder de seducción sobre los jóvenes de provincia, a quienes llegaban sus salmos en ondas concéntricas y los seducían con su lirismo decadente, consiguió reunirse en torno a un reducido grupo de éstos. [...] Cansinos-Asséns, que no acababa de encontrar su sitio, pensó en formar un haz de espíritus nuevos que enarbolar como arma de combate.” (Garfias, 1934: 10)

⁶ Schiminovich, 1986: 55.

Dentro del contexto ultraísta, la mejor relación personal y literaria de Macedonio sería con Ramón Gómez de la Serna, que nunca terminó de asociarse con el ultraísmo, pero sí colaboraría en sus revistas con su “Ramonismo”. De su mutua admiración e influencia hablaremos más adelante, pero de esta absorción macedoniana de corrientes literarias, sin terminar de adscribirse a ninguna, podemos comprender también el amable recibimiento de los vanguardistas argentinos, escenificando este nexo de unión en la revista *Martín Fierro* (1924-1927).

Esta revista de muy argentino título⁷, en la que Macedonio colaboró con una serie de textos, enlaza con lo anterior tanto porque recogía contribuciones de Gómez de la Serna, como porque, ya próxima a su final, mantuvo una sarcástica relación (de la que el español no era partícipe) con *La Gaceta Literaria* de Guillermo de Torre a raíz del mencionado “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. Dentro de *Martín Fierro* se aproximó Macedonio al grupo Florida, donde militaban autores como Oliverio Girondo (codirector y autor del manifiesto de la revista), Leopoldo Marechal (autor de la novela experimental *Adán Buenosayres*, claramente influenciado por la *Adriana Buenos Aires* de Macedonio) o el hijo de un viejo amigo, Jorge Luis Borges, con el que estableció una relación simbiótica, acaso co-parasitaria, en varios momentos de sus respectivas carreras, como veremos más adelante.

Tras la explosión de la Vanguardia, era el momento de asentar los cambios y nuevas propuestas llegadas de su mano, con la necesidad de una búsqueda de

⁷ El gran poema nacional de José Hernández, *Martín Fierro*, como declaración de intenciones: “De naides sigo el ejemplo, / nadie a dirigirme viene, / yo digo cuanto conviene / y el que en tal güeya se planta, / debe cantar, cuando canta, / con toda la voz que tiene.” (Hernández, 1983: 98)

un norte, del establecimiento de una brújula más contenida que permitiera afianzar el camino tomado. Y, por si fuera poco, en 1929 llegó el *crack* que afectaría a la economía mundial y especialmente a las naciones emergentes, que en el caso argentino se sumó a un golpe militar que echó abajo el gobierno de Hipólito Irigoyen. Con una sucesión de gobiernos incapaces de poner orden, señala María Teresa Gramuglio que “la década del treinta conoció así la recesión económica, la represión política y el fraude electoral”. Critica el calificativo “apática” para definir la vida intelectual de esa década, entre la “efervescencia” vanguardista y el ascenso y famoso *boom* de las letras hispanoamericanas pasada la mitad del siglo, pues ella defiende como valor renovador el surgimiento de una potencial heredera de *Martín Fierro*: la revista *Sur* de Victoria Ocampo, que se publicaría durante más de seis décadas tras su debut en 1931. De acuerdo con Gramuglio:

“En esos primeros años de *Sur* despunta junto al americanismo un tópico no anunciado que cobró singular relevancia: el de la función de los intelectuales en un mundo amenazado por el avance de los totalitarismos y por la masificación de la cultura. Colaboradores extranjeros y locales, dentro de la heterogeneidad de sus corrientes ideológicas, coincidían en señalar la responsabilidad de las élites en el mundo actual, en la necesidad de luchar contra el fascismo con las armas propias de los intelectuales, esto es, en nombre de los valores universales de la moral y la verdad, y en subrayar el papel que cabía a las minorías rectoras en la tarea de mantener los altos estándares culturales ante el avance de las muchedumbres.” (Gramuglio, 2010: 205)

Esos dos elementos que se desprenden de sus palabras, el chauvinismo americanista y el elitismo intelectual, buscaban la reivindicación de la relevancia, de lo culturalmente genuino, con estas élites en el papel de iluminadores del camino seguido y a seguir por la cultura y literatura americana. La creación de un campo literario argentino que luchara contra la cultura de masas y la colonización intelectual desde un punto de vista constructivo sería el caldo de

cultivo de *Sur*, que se movía entre dos aguas, reivindicando lo propio, pero sin perder de vista los modelos europeos —una postura que se vería matizada y muy diluida a lo largo de sus más de sesenta años de existencia.

Así, no tardaría en surgir a mediados de siglo una oposición que les achacara una tendencia colonial supeditada a lo europeo. Un punto de vista no demasiado alejado del de Macedonio en lo ideológico, pues cultivaba un nacionalismo exacerbado, particular, un tanto absurdo, como ya le achacó Borges en conversación con Oswaldo Ferrari:

—[Ferrari:] Naturalmente. Me llamó la atención, también, el que usted le atribuye a Macedonio la creencia de que Buenos Aires y su gente no podían equivocarse políticamente.

—[Borges:] Bueno... en nada. Pero, quizá, era una exacerbación del nacionalismo de Macedonio; un disparate, realmente. Por ejemplo, él quería - felizmente no lo logró- que todos firmáramos: Fulano de Tal, artista de Buenos Aires. Pero eso no lo hizo nadie, es natural (ríen ambos). Otro ejemplo: si un libro era popular, él decía que el autor era bueno porque Buenos Aires no puede equivocarse. Y así él pasó, de la noche a la mañana, literalmente, del culto de Yrigoyen al culto del general Uriburu. Desde el momento en que la revolución había sido aceptada, entonces, bueno, estaba bien, él no podía censurarla. Y él pensaba lo mismo de actores populares: desde el momento en que eran populares, tenían que ser buenos; lo cual es un error, bueno, somos capaces de error, ya lo hemos demostrado.

(Borges y Ferrari, 1992: 38)

Una de las más prominentes publicaciones en esta línea nacionalista sería la revista intelectual de izquierdas *Contorno*, donde convivirían militantes contrarios a las propuestas de *Sur* con antiguos colaboradores de la propia *Sur*, como David Viñas.

Sin embargo, todo tenía límites, y *Contorno* también representaba una voluntad de enriquecimiento cultural y literario que iba más allá de cualquier exaltación nacionalista, sin olvidar, como nos recuerda Gramuglio, que, a pesar

de la voluntad de ruptura del cordón umbilical de Europa, su cultura era inevitablemente europea de nacimiento:

“Pese a estas diferencias evidentes [entre *Sur* y *Contorno*], la aparición de *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) del nacionalista de izquierda Abelardo Ramos, una tosca impugnación panfletaria de la «cultura europeizante» representada según el autor por grupos como el de *Sur*, motivó una demoledora crítica de Ramón Alcalde, uno de los integrantes más rigurosos de *Contorno*, quien sin dejar de criticar las limitaciones de *Sur* y de su directora, afirmaba rotundamente que «nuestra cultura es europea y que sólo dentro de la cultura europea podemos realizarnos con rasgos propios.» (Gramuglio, 2010: 201)

Paradójicamente, el punto inicial de *Sur* estuvo marcado por unos autores hoy conocidos y aclamados en quienes Macedonio ejerció su influencia, si bien él no recibió tal reconocimiento (acaso voluntariamente). Su condición de *outsider* de la Vanguardia, demasiado innovador para aceptar los viejos modos, demasiado viejo para manejar las innovaciones de los diferentes *ismos*, le proporcionó una privilegiada otredad, la autonomía de un *voyeur* que tomó de aquí y de allá cuanto le plugo para, en conjunción con sus ideas propias, formular una peculiar teoría artístico-literaria que conformaba, prácticamente, su particular Vanguardia.

2.2 – Persona y personaje: Co-creación de una (auto)biografía

Dice Lidia Díaz que Macedonio “no sólo fue precursor del Ultraísmo; fue principalmente precursor de sí mismo”,⁸ lo cual podría aventurarse como motivo de que sea generalmente olvidado cuando se habla de esta época, generacionalmente desubicado por edad y adelantado a su tiempo por ideas. No sería hasta la década de los 60 cuando se empezarían a publicar sistemáticamente sus principales obras (ya de forma póstuma, pues falleció en 1952) gracias al trabajo de su hijo, Adolfo de Obieta, y de su ilustre retroalimentador, Jorge Luis Borges.

Por otra parte, Borges achacaba este “olvido histórico” a la personalidad de Macedonio, a un exceso de modestia y/o defecto de confianza que le impedía apreciar realmente sus propios textos, a pesar de que, a primera vista, pudiera interpretarse lo contrario dada su (humorística) división entre las novelas malas –todas las anteriores a él– y las novelas buenas –su *Museo de la Novela de la Eterna: Primera novela buena* y las que siguieran su ejemplo–. En palabras del propio Borges:

“Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía [...] para pensar [...]. Su pensamiento era tan vívido como la redacción de su pensamiento. [...] No le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y los armarios. Mucho se perdió así, acaso irrevocablemente.” (Borges, 1961; *apud.* Rodríguez Martín, 2007: 218)

Es de particular interés la referencia a la “redacción de su pensamiento”, puesto que define tanto el fondo como la forma de toda la estructura literaria

⁸ Díaz, 1990: 499.

macedoniana: la escritura del instante. Macedonio piensa lo que escribe y escribe lo que piensa, en tiempo real, de manera que es común encontrarse contradicciones, referencias críticas al propio texto que está escribiendo o que avance datos sobre lo que escribirá más adelante (aunque esto nunca llegue a ocurrir). Y es éste uno de los principales valores de la obra de Macedonio: la captura del momento, su “obstinado afán de apresar la actualidad del instante”,⁹ provocando así la sensación de estar ante un texto vivo, que crece y avanza con la lectura. Sin embargo, no podemos obviar que muchos de sus textos han experimentado numerosas correcciones, adiciones y elisiones desde su génesis hasta la forma en la que finalmente fueron publicadas; algo coherente con su visión de la creación literaria como un no-ser en movimiento constante que muere en el momento de su publicación, puesto que toma una forma definitiva.

Ésta, junto a la mencionada idea de la promesa de textos que nunca llegarán, representan su visión del concepto de “obra abierta”, concediendo el estatus de obra a la mera promesa (escrita) de esa obra. Ambos conceptos, que desarrollaremos más adelante, pueden verse encarnados en el *Museo de la Novela de la Eterna*, donde Macedonio nos presenta hasta 56 prólogos que ocupan el grueso de la obra, explicándonos cómo se desarrollará, quiénes serán los personajes, los distintos narradores y lectores, sus teorías para la elaboración de la misma, etc. Además de que también encontraremos varios finales o epílogos, algunos incluso tras la palabra “fin”, dejando uno de ellos la obra abierta “para el que quiera escribir esta novela”, para que cualquier lector que desee

⁹ Salvador, 1986: 14.

terminarla lo haga, recogiendo los pedazos de su obra que le parezcan, y citando o no a su autor.

Pero volviendo al retrato que hace Borges de Macedonio, resulta necesario subrayar el concepto de “retrato”, en tanto que el primero era muy dado a la reimaginación literaria de las personas, transformándolas en personajes, empezando por, cómo no, él mismo. De la siguiente forma lo reflejaba en una de sus peculiares autobiografías, “Borges y yo”, incluida en *El hacedor* de 1960:

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo xviii, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.” (Borges, *apud*. Viñas Piquer, 2015: 146-147)

Así que, si existían dos Borges, el real y el creado por Borges,¹⁰ no sería descabellado sospechar que la imagen que construye de Macedonio sea

¹⁰ “Como vemos, el autor nos invita a distinguir entre un Borges íntimo, secreto, y el escritor famoso en el que se ha convertido y para el que ha creado una imagen *ad hoc* con la que ha logrado seducir a muchísima gente y convertirse, como él mismo decía bromeando, en una superstición. [...] Ahí se ve la eficacia con la que Borges había construido su personaje. En 1981 le reconocía a Antonio Carrizo en una entrevista sentir que «hay una imagen de un escritor Borges», y de hecho en 1970 preparó junto a Norman Thomas di Giovanni un *Ensayo*

también una creación literaria (hasta el punto de que, en no pocas ocasiones, se llegó a creer que Macedonio era en realidad uno de sus personajes), del mismo modo en que Macedonio contribuyó –aunque en menor medida– a la mitificación de Borges. De acuerdo con la experta en Macedonio Fernández, Ana María Camblong:

“Realidad, historia y ficción se confunden literariamente, tal como los protagonistas concibieron sus propios intercambios. Ambos sabían que el pacto fantástico que urdieron vitaliciamente se instalaba en el devenir de la *Historia de la eternidad*, como una intrincada manifestación de la *trocación del yo*, del *Almismo ayoico*¹¹ (Macedonio) y de la *negación de la personalidad* (Borges), con miras a la construcción de autorías que entrecruzaron y fusionaron sus fronteras en una conversación perpetua de difusas y confusivas expansiones.” (Camblong, 2006: 111)

Borges conoció fugazmente a Macedonio en su infancia por la amistad que éste tenía con su padre tras haber estudiado juntos. No obstante, no empezó a admirarlo hasta que, siendo ya adulto, se dejó atrapar por el magnetismo macedoniano en ese redescubrimiento de Buenos Aires y la argentinidad que estaba llevando a cabo el propio Borges. Su primera reacción fue la de la fascinación, la absorción, la sensación de estar ante un genio irrepetible, lo cual motivó una inspiración “hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio”,¹² en palabras del pupilo (si bien confesaría algo similar respecto a Rafael Cansinos-Asséns, al que “empecé a imitarlo casi simiescamente”¹³).

autobiográfico (An Autobiographical Essay) para divulgar esa imagen por los EE.UU., donde pronto la seducción hizo su efecto.” (Viñas Piquer, 2015: 147-148)

¹¹ Para una ampliación concreta sobre la idea macedoniana del mundo como “Almismo ayoico” y la inexistencia del Yo, *vid.* VECCHIO, D. (2003), *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora; y RODRÍGUEZ MARTÍN, M^a C. (2007), “Borraduras: Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández” en *Thémata: Revista de Filosofía*, nº 38, pp. 213-224.

Véase *Anexo II*: “Ser”.

¹² Lafforgue, 1972: 17.

¹³ Borges, *apud.* Viñas Piquer, 2015: 25.

Esto supuso el comienzo de un proceso de transmisión y matización de las ideas de Macedonio que arrancaba en aquellos escritos de Borges. Hay quien apunta que dio “forma sólida” a las ideas de Macedonio, ejerciendo de “correa de transmisión que toca la moderna literatura latinoamericana y, a su través, la revolución macedoniana” (Jitrik, 1987: 15), culpando de la inacción del maestro a un desdén escritor que Borges le achacaría más tarde. Sin embargo, existe otra línea de pensamiento que apunta a una carencia técnica de Macedonio, falta de “la gracia del decir poético” que Borges compensaba, encontrando en su maestro “el pensador que él no alcanza a ser”.¹⁴ De esta simbiosis brota un Macedonio borgeano contemporáneo del Borges macedoniano, si bien un determinado sector de la crítica suprime la influencia del primero, relegándolo a mero “referente necesario para comprender a Borges del cual, no obstante, siempre queda un «resto» inefable”.¹⁵

En cualquier caso, resulta más que evidente que Macedonio fue un teórico frustrado, en parte porque su propia teoría era la frustración creadora y su objetivo la creación frustrada, mientras Borges absorbió, consciente e inconscientemente, estas teorías, y las hizo suyas para construir la bi(bli)ografía de un autor total sublimado. Aunque, según sus propias palabras, no importa donde termina Macedonio y empieza Borges, puesto que “lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”.¹⁶

¹⁴ Camblong, 2006: 115. Para abundar en esta relación, *vid.* CAMBLONG, A. M. (2001), “De Macedonio a Borges: un testamento lunático”, en *Variaciones Borges*, nº 11, pp. 35-60.

¹⁵ Mattalía, 1992: 497.

¹⁶ Borges, *apud.* Viñas Piquer, 2015: 149.

2.3 – Belarte-Palabra: Para una teoría del arte literario

“América, por esa ansiedad mayor, se ve que es la que va a emprender la burla de la filosofía, gracias a un sistema de teorización veloz, remontado y genial. Macedonio ya inicia esa burla destructora y vengativa y por eso él cree haber encontrado que, sin doctrinas, explicaciones y principalmente sin raciocinios, puede crearse al momento la nada intelectual por la [Humorística] conceptual o Ilógica de Arte.” (Gómez de la Serna, 1941, *apud.* Rodríguez Martín, 2010: 34)

Macedonio deconstruye la filosofía y el arte a través de su Humorística conceptual o Ilógica de Arte, mediante la cual el humor no sólo tiene la capacidad de romper con la realidad y crear otra nueva, como la novela, sino que lo hace desde el absurdo. De esta manera, dicha irrealdad se guía por sus propias leyes y acoge (o arrastra) en ella al lector. Precisamente desde la conversión de la metafísica en arte desarrolla su crítica de la sensibilidad y la sensorialidad en una búsqueda de conceptos más abstractos de lo habitual, encontrándonos con textos macedonianos que nos hablan de “Crítica del Dolor” o “Crítica del Valor”, entre otros.¹⁷ En este proceso de crítica total se nos desvela un Macedonio escéptico en el sentido original, respondiendo “a la máxima socrática, a la escucha, la reconocida ignorancia y a la falibilidad en el ámbito de conocimiento que se transforma en tolerancia en el marco de lo ético”.¹⁸ En este clima de crítica del conocimiento, de cuestionamiento de lo preestablecido, se da una satisfacción recíproca del tipo maestro-discípulo entre Macedonio y las Vanguardias. Y de este clima nace la necesidad de creación de una nueva Poética, casi emulando en clave humorística a Aristóteles.

¹⁷ “Procuró no hablar de la «vida» sino del «vivir», no hablar del «sueño» sino del «soñar», [...] usar neologismos inútiles” (Rodríguez Monegal, 1984: 184), le achacaba Borges.

¹⁸ Rodríguez Martín, 2010: 34.

La plasmación más palpable y completa de las teorías macedonianas en torno a la creación literaria la podemos encontrar inicialmente en *Para una teoría del arte* y, en menor medida, en *Para una teoría de la novela*, así como (evidentemente) en sus dos novelas, especialmente en *Museo de la Novela de la Eterna: Primera novela buena*, mientras *Adriana Buenos Aires: Última novela mala* funciona como contraejemplo (fallido, como veremos más adelante). Y si antes hablábamos de que la frustración resultaba una parte inevitable del concepto de creación literaria de Macedonio es porque, ya desde su particular definición, el argentino establece metas inalcanzables:

“El Arte literario o belarte de la Palabra pura [...] debe aspirar a obtener en el lector únicamente aquellos estados de ánimo que ni la Vida ni otra belarte puedan suscitar [...], es decir a superar la realidad.” (Fernández, 1976a: 245)

Definiendo así la finalidad de la Literatura como búsqueda de una irrealidad, vacía de sensaciones y centrada en la emoción estética pura, la palabra escrita se convierte en vehículo ideal para este Arte aséptico que pretende describir, en especial al compararlo con las herramientas de otras artes. La palabra escrita, “exenta de toda impureza de sensorialidad”, se opone así a los colores en la pintura o los “voluptuosos acordes” en la música, en tanto que “el instrumento o medio de un arte no debe tener intrínsecamente, en sí mismo, ningún agrado”.¹⁹ Esta ausencia de intencionalidad de la palabra escrita se ve acentuada en Macedonio, quien “desconfía de la capacidad representativa del lenguaje para comunicar conceptos como ‘conciencia’, ‘mundo’ o ‘yo’”²⁰ y, por tanto, adquiere un valor de herramienta pura al servicio del Arte.

¹⁹ Fernández, 1976a: 245.

²⁰ Rodríguez Martín, 2007: 217.

Por las mismas razones, Macedonio rechaza la palabra hablada, porque “siempre la voz humana tiene alguna sensorialidad”, sonoridad e inflexiones que Macedonio considera “recursos desdeñables de interjección, sonoridad, onomatopeya, consonancia y ritmo”. La crítica se amplifica al constituirse lo que considera una gran excusa, el lenguaje poético, cuyo valor único y desacertado sería el de “eximir de pensamiento y pasión al autor literario en gracia al uso de este lenguaje sustituidor de la virtud artística”. Así pues, Macedonio desdeña todo adorno de la palabra por considerarlo un velo con el cual cubrir la ausencia de técnica, auténtica raíz del Arte. “Victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que se llama escritura, que ningún arte posee, absolutamente libre de impurezas”.²¹

De acuerdo con Nélica Salvador, esto supone una de las primeras ideas cuestionables de Macedonio, en tanto que “el hecho de que los mismos signos sean el medio expresivo de la producción literaria y estén simultáneamente al servicio de otras actividades humanas” supondría un choque con las “exigencias de pureza y absoluto despojamiento de fines accesorios que defiende el argentino”.²² Sin embargo, dentro de esta Prosa aséptica en sí misma, Macedonio vuelve a rechazar todo atisbo de realismo que pueda mancharla, incluyendo la descripción de la imagen interior, considerada, usualmente, más artística:

“Excluyo de la Prosa, como he excluido de todo el Arte, todo realismo o arte de copia. 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

²¹ Fernández, 1976a: 245-246. Véase *Anexo II*: “Palabra”.

²² Salvador, 1986: 50.

arte; hay un millón de pesadillas en cada cabeza humana y ningún interés en exponerlas por escrito.” (Fernández, 1976a: 246)

Siguiendo estas premisas, Macedonio estructura el arte literario en tres géneros “puros”, destinados a suscitar emoción y arropar al lector en su “conmoción concienzuda”: la Metáfora o Poesía; la Humorística Conceptual; y la Prosa del Personaje o Novela. Precisamente, ese hallarse envuelto en una emoción no nacida de sí mismo “marca la leve pero decisiva distancia que hay entre el sentir originalmente y el sentir a invitación y formulación de otro por suscitación mental”.²³ A menudo esta emoción es, en literatura, la inclusión del lector dentro de la irrealidad propia de la novela “a invitación” de la misma:

“[La Novela] usa de los personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer «personaje» al Lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como «personas» a «personajes» para, por contragolpe, hacer personaje al Lector.” (Fernández, 1976a: 248)

Así, y como bien apunta César Fernández Moreno, la novelística macedoniana consiste, pues, “en la sustitución del acontecer vital del lector por el de los personajes”,²⁴ que en el caso de la humorística, es un acontecer vital en la irrealidad del absurdo, a pesar de lo cual el lector sigue adentrándose en la misma “para desconcertar su certidumbre de existencia y de personalidad” produciendo en el lector “el instante de creencia en la racionalidad del absurdo”.²⁵ El humor como desrealización del sujeto.

²³ Fernández, 1976a: 247.

²⁴ Fernández Moreno, 1960: 22.

²⁵ Fernández, 1976a: 248

2.4 – Humorismo conceptual: Teoría humorística de la novela

“¿Cuál es el efecto concienical, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere el espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad.” (Fernández, 1976c: 302)

Y es que la teoría macedoniana del humor, el “Humorismo conceptual”, forma parte intrínseca de su concepción del arte y la novela, de forma literal en el caso de esta última, donde el humor y el absurdo se presentan casi a cada página. La experiencia humorística se traduce en un “lanzar al lector hacia una transitoria creencia en el absurdo, pronto desplazada por la retoma de normal conciencia”,²⁶ una experiencia extrasensorial, de pura ilusión emotiva, sólo alcanzable desde la pureza de esta Belarte. La creación de un absurdo, inteligentemente envuelto en comodidad dentro de la conversación con los lectores, hace que estos, confiados y absortos en una lectura que se supone racional, “de repente sufran la caída al vacío mental creyendo por un instante la logicidad del absurdo”,²⁷ encontrando catarsis concienical en el descubrimiento de la caída²⁸, como buscaba el autor. Y aquí conectamos con las teorías de Ramón Gómez de la Serna, acaso influenciadas por las de Macedonio y viceversa:

“En el humor se mezcla todo lo inconcluso, lo que sólo puede lanzarse como hipótesis o en vía de ensayo, y todo con una última duda sonriente, con un último horror a que pueda ser o pueda no ser unida a la visible indiferencia de que sea o no sea.” (Gómez de la Serna, 2014: 53)

²⁶ Fernández Moreno, 1960: 22-23.

²⁷ Fernández, 1976c: 299.

²⁸ Véase *Anexo II*: “Humor”.

Es por esto que consideramos oportuno incidir ahora en la teoría del humor, y más concretamente a través de los teóricos de la novela. Y es que György Lukács, cuando formula entre 1914 y 1915 su *Teoría de la novela*, ya destaca la importancia del humor en la creación literaria, uno de los precursores evidentes de Macedonio. Lukács otorga al humor la cualidad de una transgresión que empuja al género novelesco hacia su evolución, rompiendo con sus herramientas tradicionales al resaltarlas. Así, el humor sirve de instrumento de choque con la realidad dentro de la novela:

“El alma del humorista tiene sed de una sustancialidad más auténtica que la que la vida le puede ofrecer; por eso destruye todas las formas y todos los límites de la frágil totalidad de la vida, con objeto de llegar a la única verdadera fuente de ésta, al yo puro que domina el mundo. Pero, con el colapso del mundo objetivo, también el sujeto se convierte en fragmento; sólo el yo ha quedado en el ser, pero también su existencia cristaliza en la insustancia del vertedero que él mismo ha producido. Esa subjetividad quería darle forma a todo, y precisamente por eso no ha podido sino reflejar un fragmento.” (Lukács, 1999: 71)

Ese reflejo de la realidad del mundo que se revela fragmentario a través de la inserción del humor se emparentará con uno de los rasgos que veremos que formaba parte inherente de la creación literaria según Macedonio: el “arte de trabajo a la vista”, es decir, la constante revelación de los tropos y mecanismos de la obra al lector, una reinterpretación del “desvelamiento consciente de los procesos constructivos” del formalismo ruso. Viktor Shklovski atribuía este desvelamiento, entre otras razones, a la parodia, en relación al *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, con voluntad de una desautomatización de los recursos narrativos.²⁹

²⁹ “Es evidente que un arte que no es enteramente motivado o que destruye conscientemente la motivación y pone al desnudo la construcción, provee de la materia más conveniente para aclarar este género de problemas teóricos. La existencia misma de obras cuya construcción es

La obra de Sterne, sin lugar a dudas, se adelantó casi un par de siglos al juego planteado por Macedonio en el *Museo de la Novela de la Eterna* respecto a la demora de la peripecia argumental, a través de digresiones y muestras de los procedimientos de construcción de la novela. De acuerdo con Thomas Pavel, en la obra de Sterne “el suspense no proviene de la sorpresa ante las acciones inesperadas, sino de la que provocan los rodeos imprevistos de las palabras del narrador”, algo que veremos, efectivamente, en Macedonio, donde también “el discurso acaba imponiéndose sobre la narración”.³⁰

De hecho, resulta interesante la elección de las palabras de Pavel a la hora de describir el efecto que estos recursos producen en el receptor al provocar “una distancia profundamente desconcertante” entre el fondo y la forma. Y es que Pavel plantea que “el narrador cautiva la atención del lector, lo aturde, lo hipnotiza”; unas consecuencias que recordarán, como veremos más adelante, a los objetivos de la novela macedoniana, el “mareo del yo” o la “conmoción concienzual” del lector, emparentado con ese aturdimiento de Sterne.³¹

conscientemente puesta al desnudo, debe testimoniar en favor de estos problemas, confirmando su existencia y la importancia de su estudio. Se puede decir que estas obras sólo fueron comprendidas a la luz de estos problemas y principios teóricos; fue el caso de *Tristram Shandy* de Sterne. Gracias al estudio de Shklovski, esta novela no sólo ilustró los principios teóricos, sino que adquirió nuevo sentido y despertó la atención sobre ella. La novela de Sterne pudo ser percibida como una obra contemporánea gracias al interés general por la construcción: hasta interesó a quienes veían en ella sólo una charla aburrida o anecdótica y aún a quienes la consideraban desde el punto de vista del famoso sentimentalismo, del cual Sterne es tan poco responsable como lo es Gogol del realismo.

Observando el develamiento consciente de los procedimientos constructivos, Shklovski afirma que en el caso de Sterne la construcción de la novela está acentuada: la conciencia de la forma que se obtiene gracias a su deformación constituye el fondo de la novela.” (Todorov, 1978: 37-38)

³⁰ Pavel, 2005: 158.

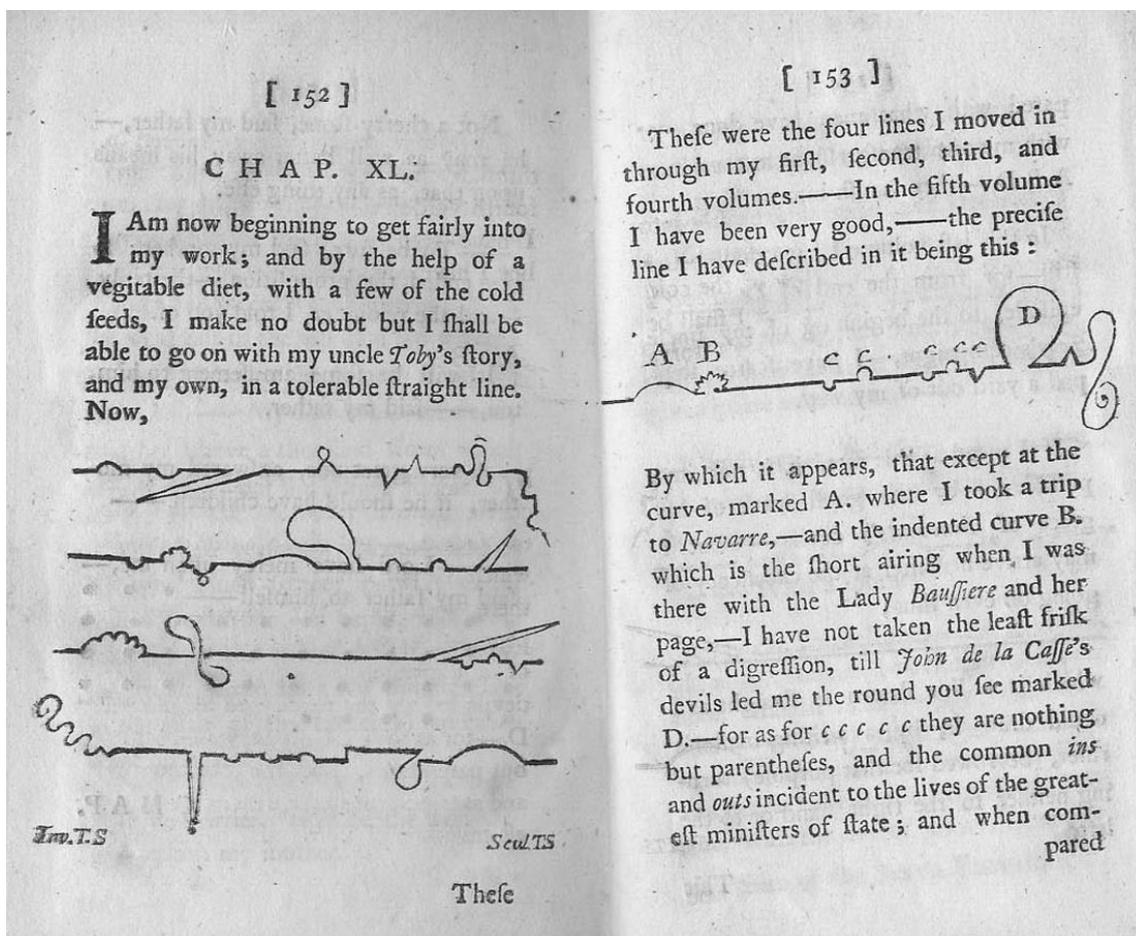
³¹ Pavel, 2005: 159.

La representación literal de las divagaciones de Sterne aparece evidenciada y descrita en el capítulo cuadragésimo del sexto volumen de la obra, algo que ya desde un principio muestra la ironía de que la novela apenas haya "comenzado":

"Estoy empezando ahora a entrar razonablemente en materia, y con la ayuda de unas pocas semillas frías estoy convencido de que podré proseguir con la historia de mi tío Toby y con la mía propia con un relativo orden y en línea recta. Pues bien, vean esto: [ver abajo]

He aquí algunas de las líneas en las que me he movido en los primeros cuatro volúmenes. En el quinto lo he hecho mejor. La línea que he descrito venía siendo así: [ver abajo]

En la que se aprecia que, excepto en la curva marcada con la A, en la que hice un viaje a Navarra, y en la curva dentada B que es mi breve paseo por allí con la Señora Baussière, y con su paje, no me he permitido la más breve cabriola ni digresión hasta que los demonios de John de la Casse me obligaron al rodeo marcado con la D. En cuanto a las pequeñas c c c c c no son más que paréntesis y las normales e incidentales irrupciones o salidas de los más grandes ministros del estado que, comparadas con lo que los hombres han hecho o con mis propias divagaciones en las letras A B D, no tienen apenas importancia." (Sterne, 2014: 481-482)



Esta ironía de la que hace gala Sterne es la otra herramienta que Lukács vincula al humor para facilitar el desvelamiento de los procedimientos, lo que él llama “autoconocimiento” o “autoeliminación de la subjetividad” en relación al concepto romántico de la ironía. De acuerdo con Lukács, esta ironía induce a la reflexión sobre la obra literaria en el lector al sacarlo de la obra a través de la forzada presentación de sus engranajes, una “escisión interior del sujeto normativamente poético en una subjetividad” que lleva a una inevitable abstracción novelística a través de la cual “descubre un mundo unitario y le da forma en el recíproco condicionamiento de los elementos que se son esencialmente extraños”.³²

Es esta voluntad reflexiva, artística, lo que separa la ironía de la sátira, según Lukács, en tanto que “obliga al sujeto contemplador y creador a aplicarse a sí mismo su conocimiento del mundo” y, en última instancia, “a transformarse en un sujeto puramente receptivo”, entrelazando ese papel de “creador” con el del receptor, objetivo último de obras metanarrativas como el *Museo* macedoniano. Así es como el lector, ante textos aparentemente fragmentarios, comienza a rellenar los huecos desde el “círculo fantástico” en el que ahora “todo se ve desde muchos puntos de vista”,³³ a corregir creativamente los vacíos intencionados, como veremos más adelante.

Sin embargo, avanzando un par de décadas nos encontramos que Mijail Bajtin sí que incluye la sátira, o más concretamente la parodia, como elemento evolutivo de los géneros novelescos en su *Teoría y estética de la novela*:

³² Lukács, 1999: 91.

³³ Lukács, 1999: 91-92.

“A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y transformismo consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse: parodias de la novela cabaleresca (la primera parodia de la novela cabaleresca de aventuras data del siglo XIII, y es *Dit d’aventures*); de la novela barroca, de la novela pastoril (*El pastor extravagante*, de Sorel); de la novela sentimental (Fielding; *Grandison Segundo*, de Musäus), etc. Esa autocrítica de la novela es uno de sus rasgos sobresalientes en tanto que género en proceso de formación.” (Bajtin, 1989: 452)

Dos son los conceptos interesantes que introduce Bajtin: la parodia como autocrítica, y la novela como género en constante evolución o, al menos, en proceso formativo (conectando, acaso, con la fragmentariedad lukacsiana). En cuanto a lo primero, Bajtin apunta que la risa, voluntad y consecuencia inevitable de la parodia, “destruyó la distancia épica” que daría como resultado la creación de la novela, antecedida por la epopeya, como veremos después. Y de esa destrucción surge un desenmascaramiento, un mirar dentro del sujeto receptor que evidenciaba la dicotomía “entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización”.³⁴

De modo que, si el hombre se planteó su bisección entre realidad y apariencia, la obra literaria hizo lo propio, de modo que el lector empezaría a analizar, parodia mediante, tanto la obra en sí como los elementos que la componían. Y esto conecta con el segundo concepto bajtiniano tras la parodia o autocrítica, el de la novela como género en proceso de formación, que además impulsa la evolución conjunta de la literatura hacia la modernidad:

“La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa

³⁴ Bajtin, 1989: 480.

mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de toda la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección.” (Bajtín, 1989: 453)

Volveremos después sobre el género novelístico como proceso de formación,³⁵ pero es importante destacar ese último rasgo que menciona Bajtín, el de la imperfección aplicada al resto de géneros literarios. La autoconsciencia impulsada por la parodia facilita la identificación de los rasgos definitorios propios y, por tanto, de los excesos, defectos y clichés del género parodiado, lo cual permite jugar con esos rasgos, retorcerlos y, en la reflexión que implica tal juego, hacer avanzar al género alejándose de ellos.

Es precisamente esa idea de juego la que conecta con un tipo de novela que Thomas Pavel analizará en relación a, de nuevo, el *Tristram Shandy* de Sterne o el precursor antes mencionado por Bajtín, Henry Fielding:³⁶ la novela lúdica, emparentada tanto con Diderot y su *Jacques el Fatalista*, como con el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández o, de forma más explícita, con la *Rayuela* de Julio Cortázar o su posterior *62. Modelo para armar*.

“En [el *Tom Jones* de] Fielding, por más que la voz del autor se burle de la imperfección de los personajes, el respeto obsequioso con el que trata su derecho a equivocarse y la propia indulgencia de su ironía muestran claramente que un nuevo régimen moral estaba a punto de instalarse y que, en lo sucesivo, el respeto concedido a las virtudes del sujeto será extensible también a sus

³⁵ “El proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase. Esta época se caracteriza por la gran hondura y complejidad del mundo, por el inusual crecimiento de las exigencias humanas, de la lucidez y el criticismo. Esos rasgos son los que definen la evolución de la novela.” (Bajtín, 1989: 485)

³⁶ “Las obras de Sterne y Diderot aprovechan la lección impartida por Fielding y se sitúan en la tradición de las narraciones paródicas y burlescas de los siglos XVI a XVIII que abandonan las convenciones miméticas para divertirse a cuenta del arte de narrar [...]. [Sus obras] no habrían podido existir si la naturaleza misma de la novela no hubiera sido puesta en tela de juicio por el debate que oponía el nuevo idealismo defendido por [Samuel] Richardson y Rousseau al escepticismo irónico encarnado por Fielding.” (Pavel, 2005: 156-157)

errores. Sin el ejemplo de esta voz, sin el de su precisión, su autoridad moral, su tolerancia, su urbanidad y su humor, resulta difícil imaginar cómo Laurence Sterne y Denis Diderot habrían podido escribir, respectivamente, *Tristram Shandy* (1760-1767) y *Jacques el fatalista* (1773-1775?).” (Pavel, 2005: 156)

En estas obras, como ya hemos dicho, la narración se ve disuelta, impedida, atrapada en el interior del *juego* formal, atendiendo a la implicación del lector en la obra literaria a través de una lectura activa que requiere de él una participación literal, una implicación exhaustiva que le lleve a descifrar la obra.³⁷ No obstante, Pavel aclara que, entre los referentes mencionados, hay uno, Denis Diderot, que no renuncia a tratar de contar una historia “verosímil y completa”:

“En la obra de Diderot, todas las instancias del relato —inventor, narrador, razonador— son presentadas en el fragor de la acción, pero esa revelación de los procedimientos narrativos nunca adquiere el tono de una desmitificación burlesca: por el contrario, el encantamiento propio de la ficción se extiende a los bastidores de la representación y comunica su magnetismo a los que mueven los hilos, prestándoles el atractivo embrujo que antes sólo los actores y los acontecimientos ficticios podían ejercer sobre el público.” (Pavel, 2005: 159-160)

En otras palabras, que el lector debe ser consciente en todo momento de estar ante una obra literaria, no una realidad ficticia como la de las “novelas malas” que proclama Macedonio, pero desde un punto de vista tal vez más teatral. Esos “bastidores de la representación” que hacen que el público asistente a un teatro sabe que está ante la presencia de actores, actrices, un escenario simulado y una interpretación que, aunque trata de contar una ficción, obliga a firmar un

³⁷ El enfoque lúdico en relación al concepto de «literatura potencial»: “Se trata, pues, de un intento de renovación literaria que, a partir de la búsqueda de nuevas estructuras —matemáticas, lingüísticas, geométricas, musicales, arquitectónicas, temáticas, etc.— y de una concepción eminentemente lúdica y desenfadada de la literatura, proporcione nuevos medios de «inspiración» a los escritores. Una literatura experimental que busca (e incluso crea) un lector cómplice imprescindible para la plena realización del acto artístico y donde el juego —*ars combinatoria*, juegos de palabras, metaliteratura, etc.— desempeña un papel fundamental.” (Martín Sánchez, 2005: 2)

pacto con esa ficción para suspender la incredulidad y creer que esos actores son personajes. En su forma más explícita, estaríamos hablando del teatro del extrañamiento de Bertolt Brecht, de ese distanciamiento forzado entre realidad y representación, el cual se produce a través de una depuración casi total de los artificios tradicionales, evidenciando sus engranajes. Un gesto desautomatizador ya presente en el *Quijote*, que volverá a aparecer a lo largo del trabajo.

Resulta interesante, dada esta concepción de la obra como revelación de sí misma, es decir, como la “promesa de obra” que llevará a cabo Macedonio respecto al *Museo de la Novela de la Eterna*, recurrir a lo que Wladimir Krysinski en su *Encrucijada de signos: Ensayos sobre la novela moderna* denomina “narración auto-télica”. De hecho, esta propuesta narrativa nace en torno a la novela moderna “de 1925”, contemporánea a la génesis de la propuesta macedoniana:

“En relación con las estrategias precedentes que sostienen la organización general de la novela europea en torno a 1925, la estrategia auto-télica se caracteriza por la interrogación tematizada del objeto de la novela en sí mismo. Se trata, pues, de una narración reflexiva, que se observa a sí misma, o que utiliza todo un dispositivo narrativo y meta-narrativo complejo, a fin de situar preguntas y respuestas posibles sobre su propio objeto en diferentes niveles del relato, de la narración y del discurso.” (Krysinski, 1997: 202)

Define Krysinski esta narración como un tipo de discurso “que pone en escena al narrador frente al acto mismo de su discurso, de la situación en que se realiza, y de los recursos con que lo lleva a cabo”,³⁸ algo que podría resumir a la perfección la labor de Macedonio en los prólogos al *Museo*. Ahí veremos cómo el argentino no sólo coloca al narrador, sino a varios personajes “autor”, delante de la propia obra, reflexionando sobre su proceso de escritura, sobre la hipotética

³⁸ Krysinski, 1997: 203.

recepción de la obra por una serie de lectores, o sobre los propios objetivos de inacabamiento voluntario de la obra, además del efecto estético que sobrevendrá antes, durante y después de su lectura.

Es esta acumulación de elementos que conforman el proceso creativo de la obra lo que acaba siendo la propia obra. De ahí el carácter auto-télico, reflexivo, de dichos elementos, de esa narración “inexistente” en lo argumental, pero presente en el desarrollo intelectual de la novela:

“El discurso se desdobra en un meta-discurso en la medida en que el narrador aparece no sólo como el que produce el discurso, sino también como el que reflexiona sobre él y lo comenta. Los instrumentos para realizar el discurso de la novela son ante todo el narrador mismo, la lengua, la forma de la novela como abstracción, como género, los personajes, la historia, y el destinatario, o narratario.” (Krysinski, 1997: 204)

Este proceso puede desenvolverse de forma trágica, como es el caso de los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello o, más frecuentemente, a través de la parodia, del acercamiento cómico e irónico al proceso creativo.

Y es que el humor representa el resorte principal para desconectar al lector de la ficción narrada. Esta es también la base de las teorías humorísticas de Macedonio, como lo es de las de Gómez de la Serna, donde “el humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos”. Acusa a estos elementos literarios de ser ocultados por los autores bajo la vana premisa de ser “más responsables y graves”, resultando en última instancia engañosos. De este modo, el humor, reclamo de pureza y sinceridad, se convierte en la herramienta predilecta para los objetivos macedonianos o, en palabras de Gómez de la Serna:

“El humorismo sobre la necesidad de apelar al juego de distribuciones y contrastes que es toda obra literaria, aclara precisamente lo que de verdadero hay alrededor de ese juego, el anhelo, el descontento y el vacío que hay en la vida, la limpia desesperación de reír, que es en lo que más vida requiere la inteligencia desengañada, es decir, sin engaños, en el máximum de su refocilamiento.” (Gómez de la Serna, 2014: 53)

Nélida Salvador compara esta experiencia humorística con la esencia de la metáfora, donde si bien existe un referente real, se proyecta una imagen que no lo es, que abarca una totalidad únicamente limitada por sí misma. La metáfora acerca “coincidencias casi imperceptibles de la realidad” para elaborar una ficción, “totalmente desligada de conexiones reales, pero por eso mismo más lúcida, ilimitada y atemporal”.³⁹ Estas ideas concuerdan, según Rodríguez Martín, con las teorías de Foucault sobre la existencia de “una desaparición del hombre a favor del lenguaje”, a través de la cual “el sujeto, una vez despojado de lo corporal, se recrea virtualmente, construyendo a partir de aquí su identidad”. De este modo, “el espacio de la escritura se alza contra la muerte”.⁴⁰ El lector puede escoger vivir una emoción alternativa en una realidad alternativa que sólo la Novela o la Humorística pueden ofrecer a través del lenguaje:

“Realidad y ficción quedan correlacionadas así en un mismo plano lingüístico que quiebra inesperadamente, a partir de esa dualidad, las conexiones habituales del discurso y nos ofrece una renovadora propuesta antirretórica y antiformalista. [...] las bases reflexivas donde se apoyan esos heterogéneos modos de expresión aspiran a trascender las fórmulas usuales del hecho creador para proyectarse, mediante un proceso de “irrealización” a la zona ambigua y atemporal que resguarda, en su orbe ficticio, la nueva obra creada.” (Salvador, 1986: 111)

Así pues, la literatura estaría, según Macedonio, destinada a conmocionar la conciencia de forma que dudemos no sólo de nosotros mismos, sino del propio

³⁹ Salvador, 1986: 57.

⁴⁰ Foucault, *apud*. Rodríguez Martín, 2007: 217.

ser, “produciendo un momento de NADA en la conciencia, a partir del cual se puede reconstruir una perspectiva más profunda y menos estereotipada de nuestra cosmovisión”.⁴¹ En otras palabras, la Novelística y la Humorística tienen por objetivo cerrar los ojos a nuestra realidad para abrírnoslos a otra nueva. Así, nos convierten en parte de esa irrealidad, traspasándonos a un estado de no-ser, de no-existir en el mundo, a medida que nos adentramos en la lectura “desrealizadora”:

“La única Literatura o Prosa artística [...] es la que tiende no al realismo sino a irrealizar al Hombre o al Cosmos, es decir: la Prosa no tiene otro fin artístico que el metafísico, obtenido [...] no discursivamente sino por *impresión* de absurdo creído o de autoinexistencia creída, luego de una preparación, no racionante, progresiva, preanunciada hasta una Conclusión, sino sorpresiva.” (Fernández, 1976a: 249)

Macedonio no pretende, así, la “unánime conjunción de lo auténtico y lo inventado”, sino una “momentánea compenetración de ambos factores”, producida a través de la “creencia en el absurdo, la asociación metafórica de lo incompatible o el insólito existir del lector que se convierte en personaje”.⁴² De ahí la insistencia en el humorismo conceptual, que acompaña de la mano al lector desde la conmoción del absurdo de inexistencia hacia la realización de esta experiencia lectora que le ancla a la realidad fuera de la novela. En palabras, una vez más, de Gómez de la Serna, “el humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más”.⁴³

Es por esto por lo que Lukács define el surgimiento de la novela moderna como una evolución de la percepción del mundo a través de una literatura que

⁴¹ Díaz, 1990: 504-505.

⁴² Salvador, 1986: 116.

⁴³ Gómez de la Serna, 2014: 57.

se muestra desnuda, con sus procedimientos internos al aire, y que instan al lector a hacer lo propio con la realidad de su mundo. Así, si la épica tradicional buscaba representar los absolutos, un espejo del mundo a través de la alegoría y la esencialidad, “una totalidad vital por sí misma conclusa”, entonces su evolución natural, la novela moderna, desvela que el relato es una reproducción, una adaptación formal, comprimida y guiada, que toma al mundo como modelo e intenta “descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida”,⁴⁴ pero sólo para encapsularlo todo en una ficción que se va desarrollando mediante la manipulación de su autor:

“Hemos inventado la productividad del espíritu: por eso mismo los prototipos han perdido irreparablemente para nosotros su objetiva obviedad, y nuestro pensamiento recorre un camino infinito de aproximación jamás terminada. Hemos inventado el acto de dar forma: por eso todo lo que nuestras manos dejan ya, cansadas y desesperadas, carece de la perfección última. Hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera: por esto tuvimos que abrir abismos insalvables entre el conocimiento y la acción entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo, y permitir que toda sustancialidad situada al otro lado del abismo se disipara en reflexividad [...]. La totalidad del ser no es posible más que donde todo es ya homogéneo antes de que sea abrazado por las formas; donde las formas no son constricción, sino sólo consciencia, aparición de todo lo que dormía, como nostalgia oscura en el interior de lo destinado a forma; donde el saber es la virtud y la virtud es la felicidad, donde la hermosura hace visible el sentido del mundo.” (Lukács, 1999: 53-54).

Para entender la complejidad de estas consecuencias sobre la percepción de la realidad en el desarrollo de la novela, conviene acercarse al proceso que, según Lukács, resulta en ese paso evolutivo de la epopeya tradicional a la novela moderna, pasando por algún elemento de la tragedia:

“Mientras que la inmanencia del sentido a la vida ha de hundirse insalvablemente al menor temblor de las referencialidades trascendentales, en cambio, la esencia lejana y ajena a la vida es capaz de coronarse de tal modo con su propia existencia que las mayores conmociones conseguirán apenas hacerla empalidecer, pero jamás disiparla. Por eso la tragedia, pese a sus

⁴⁴ Lukács, 1999: 79.

transformaciones, ha conseguido salvarse, intacta en su esencia, hasta nuestros días, mientras que la epopeya tuvo que desaparecer y ceder el terreno a una forma completamente nueva, la novela.” (Lukács, 1999: 60)

Lukács considera que la pretensión de totalidad de la épica, de perspectiva universal, de representar el sentido de la vida, la convierte en irremediabilmente caduca, en tanto que la sociedad avanza y las concepciones en torno a ese sentido se ven alteradas, provocando la obsolescencia de la epopeya. La opone a la tragedia, menos ambiciosa, más consciente de sus limitaciones y del espacio formal, argumental y cultural que ocupa, de manera que puede seguir vigente dentro de su parcela sin apenas alteraciones. Prueba de ello es que, aun a día de hoy, las representaciones de esas tragedias pueden mantenerse casi totalmente fieles al original sin que ello produzca un rechazo por parte del espectador; algo que no puede decirse de los extensos cantares épicos, que al ser adaptados son simplificados, resumidos y, en cierta manera, reducidos a la peripecia argumental.

Es por esto que Lukács apunta a la novela como reciclaje de ese planteamiento, como una “épica dramática” que fusiona elementos de ambas y recoge de manera más clara y maleable las sensibilidades, intereses y convenciones sociales del tiempo en el que es construida. En torno a esa fusión, el teórico reflexiona sobre la figura del héroe en ambos contextos genéricos y, en cierta manera, conecta con el yo novelístico de la “novela mala” macedoniana en la épica, y con el yo de la “novela buena” en el drama:

“El carácter producto del drama [...] es el yo inteligible del hombre, mientras que el de la épica es el yo empírico. El deber-ser, en cuya desesperada intensidad se refugia la esencia libre y enrarecida en la tierra, se puede objetivar en el yo inteligible como psicología normativa del héroe, mientras que en el yo empírico sigue siendo un deber-ser. [...] El deber-ser mata la vida y el héroe dramático se ciñe la cintura con los atributos simbólicos de la apariencia

sensible de la vida precisamente para poder realizar materialmente la ceremonia simbólica de la muerte como materialización de la trascendencia existente; en cambio, los hombres de la épica tienen que vivir porque, si no, destruyen o mutilan el elemento que los soporta, los rodea y los llena.” (Lukács, 1999: 66)

Podríamos decir que Lukács considera al yo dramático, “inteligible”, como perteneciente al mundo de las ideas, de los conceptos, y que, por tanto, es mutable, reinterpretable, redirigible en diferentes contextos hacia su objetivo original sin perjuicio al mismo. Entretanto, el yo épico, “empírico”, se limita a ser lo que es, fijo, anclado y condenado a revivir constante su historia siempre de la misma forma porque no tiene cabida más allá de su contexto dado, es una sola nota musical frente a las armonías del yo dramático.

Es por esto que Lukács toma al héroe dramático como semilla del personaje novelesco, puesto que “sujeto y objeto no coinciden en la épica, como coinciden en el drama”, generando una “subjetividad configuradora” que sirve de catalizador de una consciencia interna dentro de la obra. Esa totalidad controlada, fictiva, del drama se permite así ser “meta subjetiva, trascendente, revelación y gracia”, una vía hacia esa autoconsciencia novelística sobre la que se sustenta el presente trabajo.⁴⁵ De hecho, a Lukács le interesa otro elemento propio de la tragedia que sirve como herramienta de extrañamiento insalvable y que, sin embargo, forma parte intrínseca de las formas originales del género:

“Cualesquiera que hayan sido los azares históricos o las necesidades que originaron el coro, su sentido artístico ha consistido en dar a la esencia, más allá de toda vida, vida y plenitud. Por eso era capaz de suministrar un trasfondo que cumple estrictamente una función de cierre o redondeo, de compacidad, igual que lo hace la atmósfera marmórea entre las figuras de un relieve; pero sin por ello dejar de rebotar movimiento y de adaptarse a todas las oscilaciones aparentes de una acción que no ha nacido de esquemas abstractos, para apropiarse de ellas y, tras enriquecerlas con las suyas propias, poder devolvérselas al drama. El coro es capaz de hacer resonar con anchas palabras

⁴⁵ Lukács, 1999: 68.

el sentido lírico de todo el drama, y puede unir en sí mismo, sin por ello descomponerse, la baja voz de la razón de la criatura, necesitada de refutación, con la alta suprarracionalidad del destino. [...] Ni para el [corifeo] ni para [el coro] subsiste el peligro, ni siquiera como lejana posibilidad, de una proximidad a la vida que pueda destruir la forma dramática.” (Lukács, 1999: 61-62)

Hablamos del coro y de ese alejamiento buscado, pero integrado en la obra, de esa imposible “proximidad a la vida” que acabaría con el propio drama. La presencia de un coro que subraya, canta, aporta matices e información ajenos a la representación de la tragedia en sí, precede a la figura del narrador a través del corifeo. Y, de ser empleado de forma crítica, es el encargado de marcar los objetivos de la obra, las pretensiones de su autor, la moraleja y el modo en el que esta ha de ser desvelada por el texto dramático. En efecto, el coro funciona como un antecesor, en fase muy prematura, del desvelamiento, del “arte de trabajo a la vista”, de salida de la obra para retornar el receptor a su realidad.

Con todo, la Novelística macedoniana busca ofrecer esa vía de escape de la realidad al lector, algo que podría achacarse a la ociosidad habitual de la lectura por placer. Sin embargo, ya hemos dicho que el eje central de la propuesta de Macedonio radica en hacer evidente al lector en todo momento que está ante una herramienta provocadora, con sus engranajes al descubierto, tal y como lo formula en “Para una teoría de la novela”:

“Por muchos siglos creéis haber leído infinitas novelas, habéis gozado, íntegramente absorbidos, de mil tramas, “asuntos” y páginas, pero no habéis leído una sola novela, porque aquellos renglones no daban lo que llamaré lectura *hecha*, sino meras alusiones sin técnica a temas que os agradaban y que con solo *nombrarlos* –esto es lo único que hacían– desataban toda vuestra imaginación; gozabais de vuestros propios tesoros de fantasía emocional.” (Fernández, 1976b: 256-257)

El arte novelístico macedoniano se reduce, en palabras de Lidia Díaz, a textos “de carácter fragmentario, inconcluso”, siempre “prometedores de lo que todavía

vendrá”.⁴⁶ En sí mismos, se alejan completamente del canon de novela para elaborar un discurso viviente, que nace, crece, se reproduce y muere a medida que las palabras avanzan a través de él, siendo el intento más sólido de desarrollo y aplicación de sus teorías el *Museo de la Novela de la Eterna*.

El propio Macedonio ironiza sobre la inconclusión de sus obras, abiertas siempre a la creación mental del lector: “Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que antes de ello, los termino”.⁴⁷ Ese papel protagonista, en su sentido más amplio, del lector supone una de las principales aportaciones literarias de Macedonio, introduciendo un elemento “inédito” para su tiempo, según Díaz: el enriquecimiento del rol del lector en tanto que “lo desafía a completar y desarrollar la obra” rompiendo con la novela tradicional.⁴⁸ Del mismo modo, el narrador de las novelas macedonianas, como en las *nivolas* de Miguel de Unamuno, “se siente amenazado de la irrealidad, de sueño, de niebla, de muerte” y busca “sacudir a sus lectores, transmitirles la experiencia de su semi-irrealidad”.⁴⁹

Lukács delimita la experiencia de comienzo y final de novela como la esencial de ese total predefinido, haciendo recaer también sobre el lector la responsabilidad y el peso de esa realidad ficticia, alzándole “hasta la infinita altura del que por sus vivencias tiene que crear un mundo entero y mantener lo creado en equilibrio”.⁵⁰ Entendiendo, así, el proceso de lectura como vivencia,

⁴⁶ Díaz, 1990: 502.

⁴⁷ Fernández, 2010: 72.

⁴⁸ Díaz, 1990: 502.

⁴⁹ Díaz, 1990, 502-503.

⁵⁰ Lukács, 1999: 98-99.

resulta interesante esa determinación en elevar el papel del receptor, como en otros trabajos que veremos en torno a este tema más tarde, a partir del *Museo*:

“Aunque por sí misma la novela no está en absoluto ligada al comienzo y al final naturales de la vida, al nacimiento y la muerte, sin embargo, muestra, por el punto en el que empieza y el punto en el cual termina, el segmento problemáticamente determinado, único esencial, todo lo que está delante y detrás del cual se toca sólo en refiguración perspectivista y por su mera referencia problemática; y así también tiende la novela a desplegar su entera totalidad épica en el decurso de la vida que ha tomado como esencial. El carácter de esta forma biográfica, orientada según ideas, muestra que el comienzo y el final de esa vida no coinciden con los de la vida humana; es verdad que el desarrollo de un hombre constituye el hilo enrollado al mundo entero, y por el cual éste se pone en marcha, pero esa vida no adquiere dicha importancia sino por ser el representante típico del sistema de ideas y de ideales vividos que determina regularmente el mundo interno y externo de la novela.” (Lukács, 1999: 97-98)

Continuando con esta creación de la “realidad” de la novela, volvamos sobre la creación de personajes, en este caso desde las obras de Macedonio. Sus protagonistas son personajes determinados por una única acción, a la cual “toda la técnica del arte de las novelas debe correr, debe dedicarse”.⁵¹ Esta unidireccionalidad de cada personaje tiene su base precisamente en la voluntad de sembrar la duda de irrealidad en el lector y, por tanto, el deseo de este de traspasar el velo de realidad para introducirse en la novela. Si un personaje está definido por una única acción, el lector tiene más posibilidades de identificarse con él a través de esa acción, mientras que la proliferación de acciones y habilidades dificulta la coincidencia haciendo necesario haberlas vivido todas para la identificación, lo que coarta la posible ilusión de creerse personaje. “Los personajes son posibilidades del yo no realizadas, que atraviesan fronteras por las que el autor va de paso”.⁵² Este cuidado puesto sobre las acciones esenciales

⁵¹ Fernández, 1976b: 257.

⁵² Rodríguez Martín, 2007: 223.

y definitorias de los personajes, y su papel respecto a la vida o ilusión de vida de la que gozan y sobre la que se inspiran, está de nuevo representada brillantemente en la *Teoría de la novela* de Lukács:

“No es ausencia de sufrimiento ni seguridad del ser lo que presta a hombres y acciones sus contornos alegres y rigurosos (pues la falta de sentido y el luto del acaecer cósmico no han aumentado desde comienzos de los tiempos, sino que meramente, los cantos consolatorios suenan más clara o más apagadamente), sino esa educación de las acciones a las exigencias íntimas del alma, a su grandeza, a su despliegue, a su totalidad. Cuando el alma no conoce aún ningún abismo en sí misma que pueda llamarla a precipitarse o impulsarla hacia alturas sin senderos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y que distribuye los desconocidos e injustos dones del destino es confesada, aunque incomprensible, y se pone cerca y enfrente del hombre como el padre respecto del niño pequeño, entonces cada acción es simplemente un ropaje bien cortado para el alma. Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. Pues la cuestión cuya configuradora respuesta es el *epos* dice: ¿cómo puede hacerse esencial la vida? Y la inaccesibilidad de Homero, la imposibilidad de acercarse a Homero —sólo sus poemas son épica en sentido estricto— se debe a que ha encontrado la respuesta antes de que la marcha del espíritu en la historia permitiera que sonara la pregunta.” (Lukács, 1999: 50)

Sitúa el origen de la construcción de personajes como búsqueda de la esencialidad vital en Homero, como uno de los rasgos definitorios de la épica que se verá reciclado y actualizado en su transformación en novela. Por supuesto, la complejidad de esas esencias y la visión del mundo que las trasciende hace que la teoría del personaje haga casi irreconocible al héroe épico en el héroe novelístico moderno. La vida ya no rebosa de él, sino una mera abstracción esencial, en tanto que es consciente de su subjetividad, de su ser no universal, aunque esencial. “Sabe de la idea de su mismidad que, moviéndola, está viva en ella”, es un yo independiente de la realidad y la historia, que existe antes y después de la novela, aunque su vida no sea narrada, y por eso “ha de

creer que la agitación humana de la vida que le rodea es una confusa broma carnavalesca”.⁵³

Esto lo veremos completamente explicitado en el *Museo de la Novela de la Eterna* con los intentos de dos de sus personajes, conscientes de ser personajes, por escapar de la obra, por terminar con el sufrimiento de estar condenados a repetir sus acciones una y otra vez por su condición de personajes (de nuevo, como los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello). Lukács señala que este sentimiento, esta evolución de los personajes, se basa en la propia percepción del hombre respecto a su realidad como un elemento opresor, fuera de su control, e insuficiente e inaceptable de cara a suponer un objetivo vital:

“La extrañeza respecto de la naturaleza, respecto de la naturaleza primera, el moderno sentimiento sentimental de la naturaleza, es sólo proyección de la vivencia de que el autoproducido entorno de los hombres no es ya casa paterna, sino cárcel. Mientras las formaciones que el hombre constituye para el hombre le son verdaderamente adecuadas, son su patria necesaria y natal, no puede en él surgir nostalgia alguna que ponga y viva la naturaleza como objeto de la búsqueda y el hallazgo.” (Lukács, 1999: 82)

Envueltos los personajes novelescos en una irrealidad reflejada, como toda ficción, se ven contagiados por esa búsqueda de algo más. En el caso de los personajes de Macedonio, su objetivo será, pues, alcanzar la vida engañando al lector dentro de su propia ficción, aunque la pesadumbre de ser reales les sobrevendrá, obligándoles a aceptar su condición cómoda, aunque impersonal y predeterminada, de personajes. Algo que también define Lukács respecto al alma de este nuevo individuo novelístico:

“Y en su éxtasis del haberse encontrado se mezcla acusatoria y elegíacamente el lamento por el camino que le ha conducido hasta allí: la decepción de la vida, que ni siquiera ha sido una caricatura de lo que su sabiduría del destino proclamó con tan visionaria claridad, y la creencia en lo

⁵³ Lukács, 1999: 64.

cual le dio la fuerza necesaria para recorrer sola el camino por la oscuridad.” (Lukács, 1999: 64)

En cierto modo, lo que Lukács nos quiere decir es lo mismo que dirá después Macedonio: que los personajes están determinados por una única acción que, sin embargo, los engloba a todos. Por eso determina, a modo de conclusión, que “los personajes novelescos son seres que buscan”, y es esa búsqueda lo que los define, esa carencia que les impulsa a avanzar a través de la novela en pos de rellenar un vacío existencial, conocido o por conocer. “Podría ser perfectamente crimen o locura”, podría ser una búsqueda infructuosa, descabellada o imposible, pero “las fronteras que separan el crimen de la aceptación del heroísmo o la locura de la sabiduría que domina la vida, son límites difusos”, por lo que es, definitivamente, la búsqueda lo que marca el camino de su “vida” de personajes, lo que hace que la novela avance.⁵⁴ La búsqueda, y no el destino que, en cualquier caso, siempre será la palabra FIN al final de la novela.

Es por esto que Macedonio rechaza como Belarte aquellas novelas en las que los personajes se dedican a multitud de acciones, dificultando la ruptura con la realidad del lector. Para entender la separación macedoniana entre Belarte y obra de arte de gran belleza, menciona inevitablemente como paradigma de esto último, hermoso pero carente de arte puro, al *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes:

“Todo en el Quijote es asunto, belleza natural no artística, arte no consciente, humorístico y serio, espontáneo producto de entusiasmo –que el asunto produce en el [lector]–, no de técnica. [...] No es Belarte: es producción humana de belleza natural, realismo psicológico.” (Fernández, 1976b: 257)

⁵⁴ Lukács, 1999: 79.

Macedonio valora grandemente al *Quijote*, aunque lo juzga por su inconsciencia artística, su abundancia en el asunto y su pretensión (psicológica) de realismo. No obstante, la considera obra de tal calibre que podría llegar a confundir al lector en su realidad,⁵⁵ introduciéndose en la obra. La razón radicaría en las alusiones que el protagonista hace de sí mismo en el nivel metaliterario a raíz de la publicación de la primera parte y del apócrifo *Quijote de Avellaneda*:

“Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este «personaje» quejarse de que se hable de él, de su vida. [...] Hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un «personaje» sin realidad.”
(Fernández, 1976b: 258)

Y es que una de las nuevas concepciones que trae la llegada de la novela es esa, reconectando también con ese fin último de los personajes tras la búsqueda: el contenido de la obra, el mundo ficcional que se desarrolla en ella no empieza en su arranque y no termina tras su final, tenga continuación legítima, apócrifa o inexistente. Razón ésta por la que Macedonio criticaba las novelas anteriores a su *Museo*, porque engañaban al lector haciéndole creer en otra vida, en otro mundo, para después sacarles abruptamente de él al finalizar su lectura. En la lectura termina el contenido, no la obra, o no esa obra en cuya creación el lector se ve implicado y la sigue rumiando tiempo después de haberla acabado de leer, continuando con el proceso creativo:

“Su procesualidad no excluye la cerrazón o perfección sino desde el punto de vista del contenido, mientras que como forma representa un equilibrio fluctuante, pero de segura fluctuación, entre el devenir y el ser, y se convierte en estado en cuanto idea de devenir, con lo que se supera a sí misma

⁵⁵ Véase *Anexo II*: “Mareo (del yo)”.

transformándose en ser normativo del cambio: «Ya se empezó el camino, y se consumó el viaje».” (Lukács, 1999: 90)

Esta procesualidad de la novela conecta con la idea ya mencionada de que Bajtin considera a la novela como el único género novelístico en constante proceso de formación, en una indefinición que le permite expandirse más allá de la palabra escrita por su autor. Y, como Lukács, sitúa el arranque de este proceso en la distanciamiento de la épica tradicional, que de nuevo conecta con el humor, con una visión paródica, quijotesca, del género que lleva a una reflexión sobre el mismo y resulta en su evolución:

“La novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó —ya desde el principio— en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora.” (Bajtin, 1989: 483)

La novela como signo de los tiempos, cambiantes, en constante evolución, indefinida por la indefinición de la sociedad. Este planteamiento de Bajtin implica la posibilidad de una ampliación del género novelístico a través de la relectura, o mejor dicho, de la lectura de novelas fuera del contexto (temporal, espacial, social...) en el que fueron creadas, resultando en una nueva interpretación y, por tanto, en una capa adicional de valoración de la obra. La importancia del papel del lector se hace carne en la novelística moderna y sirve de base para todo el afán posterior por el desvelamiento, el arte de trabajo a la vista, la voluntad de mostrar las herramientas disponibles para que cualquier futuro lector pueda utilizar las mismas piezas para construir su propia versión de la obra.

Este concepto lo rebautiza Bajtin como “reacentuación”, el acercamiento analítico a las obras que puede alterar su importancia y vigencia una vez sacadas de su contexto histórico, pudiendo llegar a producir un cambio en el canon literario:

“El análisis del estilo novelesco encuentra dificultades especiales, determinadas por la rapidez con que transcurren los dos procesos de transformación a los que está sometido todo fenómeno lingüístico: el proceso de *canonización* y el de *reacentuación*. [...] El segundo proceso —la reacentuación— es mucho más complejo y puede desnaturalizar seriamente la comprensión del estilo novelesco. Ese proceso se refiere a nuestra percepción de las distancias y de los acentos restrictivos del autor, borrando para nosotros sus matices y, frecuentemente, destruyéndolos por completo.” (Bajtin, 1989: 232-233)

Por poner un ejemplo paradigmático ya mencionado, no se lee del mismo modo el *Quijote* ni se capta su importancia histórica en el momento en el que es concebido que en la actualidad. Por un lado, el lector presente más que probablemente no posee el bagaje de lecturas de libros de caballería, novela pastoril o morisca, etc. de la época de Cervantes, cuando eran géneros mayoritarios. Es por esto que al lector contemporáneo le podrá resultar, a priori, dificultoso encontrar la parodia de los clichés de esos géneros e incluso podrá llegar a confundirse, entre lectores no formados, como un simple libro de caballerías con un giro satírico. Del mismo modo, al lector de Cervantes en el momento de su publicación le resultaría imposible descifrar la importancia que posteriormente iba a tener la obra. Por otra parte, actualmente recibimos el *Quijote* en su totalidad, ajenos a su división en dos partes o a la razón por la que ese segundo volumen existe, no habiendo vivido el paso por el *Quijote de Avellaneda* a raíz del éxito no continuado de la primera parte.

La “reacentuación” de la obra es la que determina la importancia histórica, bien para elevar una obra infravalorada, bien para destronar una obra paradigmática ya superada y anticuada, no sólo a nivel de éxito y atención merecidos, sino también de importancia, influencia y vigencia⁵⁶ (como estamos haciendo, en cierto modo, con la “reacentuación” de la obra de Macedonio Fernández en el presente trabajo). Y es que nuestra percepción contemporánea de cualquiera de las consideradas obras maestras de la literatura universal no puede alejarse precisamente de esa percepción de “obra maestra”, que engloba en su expresión todas y cada una de las reacentuaciones que ha recibido a lo largo de la Historia, que han revalidado su vigencia e importancia hasta entronizarlas en su posición actual:

“La toma en consideración de todas las reacentuaciones posteriores de las figuras de la novela dada —por ejemplo, la figura de Don Quijote— tiene una gran importancia heurística, profundiza y ensancha su comprensión artístico-ideológica, porque, repetimos, las grandes imágenes novelescas también siguen aumentando y desarrollándose después de su creación, en especial, mediante su transformación creativa en épocas muy alejadas del día y la hora de su génesis inicial.” (Bajtín, 1989: 236)

De hecho, por concluir con el ejemplo quijotesco, Cervantes ya realizó en su momento una doble “reacentuación” al plantear la segunda parte de su obra: por un lado, el efecto inicial fue la invalidación (o reacentuación negativa) del *Quijote de Avellaneda* como obra apócrifa, no oficial, inferior, hasta el punto de que ya

⁵⁶ “El proceso de reacentuación tiene una importancia muy grande en la historia de la literatura. Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socioideológicas. Gracias a sus posibilidades intencionales, son capaces en cada época de descubrir, en un nuevo trasfondo que las dialogiza, nuevos y nuevos aspectos semánticos; su estructura semántica no deja literalmente de crecer, de continuar creándose. También su influencia sobre la creación posterior incluye inevitablemente el elemento de reacentuación. En la literatura, las nuevas imágenes se crean con frecuencia mediante reacentuación de las viejas, mediante el paso de éstas de un registro de acentuación a otro; por ejemplo, del plano cómico al trágico, o viceversa.” (Bajtín, 1989: 235)

sólo es recordada por su condición de tal; y por otro, completó e hizo redonda la paródica epopeya del caballero Don Quijote, realizando un ejercicio metanarrativo y auto-referencial que es, precisamente, uno de los principales legados de Cervantes en los orígenes de la novela moderna.

Tirando de ese mismo hilo, el de la citada narración auto-télica, Macedonio practica constantemente la auto-referencialidad en sus obras, en sus novelas, donde “se muestra continuamente a sí mismo durante el proceso de la creación” y describe “sus emociones y sus reacciones frente a lo que está escribiendo”.⁵⁷ Se reacentúa a sí mismo constantemente a través de los prólogos, al tiempo que realiza una autocrítica feroz que se ajusta a esa tradición cervantina y, entre otros, sterniana que Bajtin separa en dos vías, cruciales para entender el enfoque de la obra de Macedonio, ambas en lucha contra el realismo en las novelas:

“Esta *autocrítica de la palabra* es una característica esencial del género novelesco. La palabra es criticada por su actitud frente a la realidad: por su pretensión de reflejar verídicamente la realidad, de dirigirla y reconstruirla (pretensiones utópicas de la palabra), de sustituir la realidad por su sucedáneo (el sueño y la ficción que sustituyen a la vida). Ya en *Don Quijote* se da la prueba de la palabra novelesca literaria por la vida, por la realidad. También en su evolución posterior la novela de la segunda línea se queda, en gran medida, en novela de la prueba de la palabra literaria, observándose, además, dos tipos de tal prueba.

El primer tipo concentra la crítica y la prueba de la palabra literaria en torno al héroe, al «Hombre literario» que mira la vida con los ojos de la literatura y que trata de vivir «según los modelos de la literatura». *Don Quijote* y *Madame Bovary* son los modelos más conocidos de este tipo; pero el «hombre literario» y la prueba de la palabra literaria ligada a él, existe casi en toda gran novela [...]; sólo es diferente el peso específico de este aspecto en el conjunto de la novela.

El segundo tipo de prueba introduce al autor, que escribe la novela («revelación del procedimiento», según la terminología de los formalistas), pero no en calidad de personaje, sino como autor real de la obra respectiva. Al lado de la novela misma se presentan los fragmentos de «la novela acerca de la

⁵⁷ Fernández Moreno, 1960: 16.

novela» (el modelo clásico es, seguramente, *Tristram Shandy*).” (Bajtín, 1989: 227)

Esta concepción de la realidad como condicionante y dique para la creación literaria conecta con la idea de Lukács de la “realidad” de la novela como producto controlado de la totalidad, representación distancia de la épica. La pugna del sujeto novelesco respecto a su propia esencia, lo que realmente es respecto a lo que debería ser, es superada con la llegada de la novela moderna y el destierro de la epopeya, provocando esa nueva construcción del personaje novelesco, esencial, sin pretensión de realidad.⁵⁸

El conflicto interno de la configuración novelística se ve, pues, trasladado desde la concepción del yo novelesco a la concepción de la obra en sí como sistema construido dentro de una realidad fragmentaria, autocrítica, consciente de sus limitaciones y carente de compleción, que puede resultar indeseadamente imperfecta en la abstracción que la concreta en novela. Es decir, que, en su voluntad de mostrarse resquebrajada, el lector caiga por sus grietas, incapaz de rellenarla y aceptarla como tal:

“La novela es la forma de la virilidad madura; esto significa que la compleción de su mundo, su cierre, es, visto objetivamente, algo imperfecto y, subjetivamente vivido, resignación. El peligro que condiciona esa configuración es, por lo tanto, doble: es, por una parte, el peligro de que la fragmentariedad frágil del mundo aparezca crasamente, destruyendo la inmanencia del sentido exigida por la forma y haciendo que la resignación mute en torturadora desesperación; o, por otra, el que el ansia demasiado intensa de tener la

⁵⁸ “Y ¿quién puede saber si la adecuación de la acción a la esencia del sujeto, único indicio que queda, alcanza de verdad la esencia, quién puede saberlo si el sujeto se ha hecho ya aparición, objeto para sí mismo, si su esencialidad más profunda y más propia se le enfrenta sólo como exigencia infinita de un cielo imaginario de lo que debe-ser, si esa esencialidad ha de subir desde un abismo inabarcable que se encuentra en el sujeto mismo, si sólo lo que surge de esa profundísima profundidad es la esencia, y nunca nadie consigue pisar y contemplar su fondo? La realidad visionaria del mundo que no es adecuado, el arte, se ha hecho así independiente: ya no es una reproducción, pues todos los prototipos se han hundido; ahora es una totalidad producida, pues se ha desgarrado para siempre la unidad natural de las esferas metafísicas.” (Lukács, 1999: 56)

disonancia resuelta, afirmada y acogida en la forma, tiende a buscar un prematuro cierre que descomponga la forma en heterogeneidad incoherente, porque la fragilidad y la fragmentariedad se hayan recubierto sólo superficialmente, sin poderlas superar, y porque de este modo los débiles vínculos se rompan y aquella debilidad se haga necesariamente visible como materia prima sin elaborar. Pero en ambos casos la formación sigue siendo abstracta: el paso a forma del abstracto fundamento de la novela es consecuencia de la autotransparencia de la abstracción; la inmanencia del sentido, exigida por la forma, nace precisamente de la consecuencia sin contemplaciones en el descubrimiento de su ausencia.” (Lukács, 1999: 88-89)

Lukács define la problemática a la perfección, si bien no termina de proporcionar una solución más allá de poner el foco sobre la cuestión. Es de esta tensión entre las relaciones con la realidad de donde surge la tipología dicotómica de Bajtin. La primera vía propuesta por éste, la del protagonista que vive la vida como literatura, no incluiría el modelo macedoniano por esa voluntad vestigial de representar una realidad dentro de la novela, por muy ficticia que ésta sea. Además del *Quijote* y de *Madame Bovary*, esta vía es la que aleja las *novelas* de Unamuno de los planteamientos de Macedonio o, en un discípulo contemporáneo del argentino, lo que aleja a Enrique Vila-Matas con *El mal de Montano*, el hombre condenado a vivir la vida como literatura.

Por otra parte, la segunda vía de Bajtin, la del narrador/autor incorporado a la obra, es la que vamos a explorar en este trabajo a partir de las obras de Macedonio. Esa “novela acerca de la novela” que menciona Bajtin es la narración auto-télica de Krysinski, del mismo modo que supone una entrada en la novela a través de un acercamiento irónico, crítico, a su concepción, convirtiendo la obra clásicamente cerrada en abierta, como plantearía más adelante Umberto Eco. Quien resume a la perfección todos los elementos de esta segunda vía que ya hemos desgajado en este apartado es otro “descendiente” macedoniano, Julio Cortázar, en *Rayuela*, al enumerar las instrucciones para una nueva novela:

“Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamai profiter de l’élán acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie.

Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprendan autor y lector. Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. [...] una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernó mensajes, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. Extraña autocreación del autor por su obra.” (Cortázar, 2013: 559-560)

Fragmentariedad, apertura a través de ironía, autocrítica y absurdo, inclusión de la recepción del lector en la configuración de la obra, e inserción del autor dentro de la propia obra. Todos los rasgos de la “antinovela” de la segunda vía resumidos en esas palabras de Cortázar están presentes en la obra de Macedonio, si bien ya hemos contemplado sus referentes teóricos precios.

En los años en los que fue concebido el *Museo de la Novela de la Eterna*, Krysinski señalaba la existencia de una conciencia crítica en torno a la novela moderna y su papel en la literatura a partir de 1925. Un supuesto cambio de paradigma que Michel Zérafra situaba entre los años 20 y 50, que es precisamente la época de mayor producción de Macedonio a partir de las Vanguardias argentinas:

“El año de 1925 fija ciertos aspectos constantes y paradigmáticos en la imagen de la conciencia novelesca. Michel Zérafra, en su fundamental obra sobre la evolución de la novela moderna, [*Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aus années 1950*], que articula en términos del paso de la persona al personaje, señala:

«En 1925, el novelista es todavía una conciencia receptiva: es preciso rehumanizar el mundo gracias a los recursos de una conciencia dinámica, múltiple, vibrante de las posibilidades, a través de las cuales aparece el Ser.»

El mismo crítico vuelve a definir la novela de «1925» de la siguiente forma: «[...] la novela de «1925» se fundaba en un rechazo del realismo y del idealismo –más exactamente, del arte como reproducción y del arte como religión.» (Krysinski, 1997: 215)

El rupturismo imperante en esos años de Vanguardia y experimentación es reflejo de la mencionada brecha entre el individuo y su visión del mundo, resultando en una necesidad de autoexploración y búsqueda de sentido más allá de los mecanismos internos de la sociedad. Hecho éste que se ve reflejado en los procedimientos de creación literaria de la novela moderna a través de esa lupa crítica colocada sobre los procesos formativos de la obra.

Simbólicamente, esta búsqueda se ve representada por la incorporación del autor a la obra en forma de un narrador autoconsciente de su narración, de forma implícita o explícita. La presencia del narrador es, en otras palabras, la consciencia del lector de que, al margen de los personajes que habitan la novela y hablan, existe una voz que describe las situaciones, informa sobre los pensamientos de esos personajes con datos que ellos mismos no formulan, sino que sólo podrían ser conocidos desde la omnisciencia de un ser superior a ellos. Recordemos que Lukács atribuía al papel de este narrador la función que en la tragedia desempeñaban el coro y el corifeo. Una definición de la labor de éstos que no dista mucho de la que tiene Bajtin sobre este moderno novelista/autor que se ve representado en su propio texto. Y no podría hacerlo en otro género, dado que es el inacabamiento procesual de la novela lo que permite que este autor se cuele por los resquicios que evidencia el texto:

“La novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado. Puede aparecer, en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor; puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc. Pero lo importante no es sólo la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación; lo es también el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativa y temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas.

Precisamente, esa nueva posición del autor primario, formal, en la zona de contacto con el mundo representado, hace posible la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación. Este nuevo status del autor es uno de los resultados más importantes de la superación de la distancia épica (jerárquica). La enorme importancia formal-compositiva y estilística que tiene ese status para la especificidad del género novelesco, no tiene necesidad de ser explicada.” (Bajtín, 1989: 472)

La distanciamiento de la épica y la aceptación del género novelesco como constante proceso de formación supone abrir la puerta a la inserción de otro tipo de géneros textuales dentro del marco de la propia novela. Una suerte de hibridización que practica Cervantes con sus novelas intercaladas en el *Quijote*, pero que también practica Macedonio, incluyendo ensayos o poemas dentro de sus novelas. En palabras de Krysinski, este hibridismo favorece una “polimorfía funcional de la novela moderna” que, conectando con el título de su obra, nos lleva a una serie de encrucijadas de signos⁵⁹ que “señalan el doble juego de la narrativización y de la hibridación locutiva”.⁶⁰

⁵⁹ “La historia de la novela no es una línea recta, sino una progresión de signos en un espacio irregular, discontinuo, cruzado por múltiples nudos; es una *encrucijada de signos* en el seno de un espacio cuyos límites dependen del observador.” (Krysinski, 1997: 117)

⁶⁰ Krysinski, 1997: 126.

La novedad o peculiaridad, ni remotamente exclusiva de estos dos autores, es que la presencia del narrador favorece que esta inserción se produzca de forma natural, orgánica si el autor lo desea. De lo contrario, se cae en la salida de obra provocada por el extrañamiento, o desvelamiento, o “arte de trabajo a la vista” que Macedonio practica invirtiendo el proceso a través de un proceso “humorístico”, un absurdo novelístico que mantiene al lector alerta. Contextualizado en esa época, Krysinski marca en esta ruptura la transgresión que origina una nueva concepción de la novela moderna.⁶¹ Por supuesto, esta segunda vía novelística que describía Bajtin, va ligada a esa voluntad constante de Macedonio por mostrar el proceso creativo durante su consumo, convirtiendo al lector en cómplice creador, piedra angular de la recepción productiva de la obra. Esclarecedora, en este sentido, resulta una de las definiciones de Novela que nos proporciona el argentino:

“En suma, una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo”. (Fernández, 1976b: 257)

El juego de Macedonio nos retrotrae de nuevo al concepto de novela lúdica que antes mencionábamos a través de Pavel y que Krysinski ve en cierta manera en la inclusión del narrador en la obra. Recordemos que la creación de este nuevo narrador da también pie a una evolución de los tipos de narrador, como veremos desarrollado en este trabajo, desde el narrador omnisciente hasta el narrador no fiable.

⁶¹ “La conciencia novelesca moderna, tal como se abre camino en torno a 1920-1930, se convierte en una conciencia irónica que trasciende las aporías de un discurso abandonado a los cuidados de una subjetividad que debe ser expresada hasta sus últimas consecuencias.” (Krysinski, 1997: 134)

Es evidente que el juego que se plantea al incorporarlo como herramienta dentro del relato abre también la puerta a esa concepción irónica de la narración, a ese retorcer la percepción del lector a medida que se desarrolla la obra, por lo que la indefinición del narrador lo convierte automáticamente en instrumento del autor para la manipulación del proceso de lectura:

“El narrador, máscara verbal, índice de la palabra social convertido en relato, actúa, bien como instrumento de un demiurgo o artesano, bien como un auténtico demiurgo que revela la dimensión lúdica de su mundo. Esta dualidad del narrador lo hace ambiguo, y lo sitúa tanto en una esfera lúdica propia del actor o del cuentista, como en una esfera más seria, que le permite insertarse en un dominio de actividades cuyas leyes son tan rígidas como transgresibles. Este campo de acción permite al narrador llevar a cabo un programa discursivo, en el que también puede surgir como figura subjetiva, capaz de confesar su experiencia personal, así como su pertenencia a una sociedad particularmente vivida y narrativamente reconstruida.” (Krysinski, 1997: 150)

En el siguiente apartado analizaremos las dos novelas gemelas de Macedonio Fernández, *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)* y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*, haciendo hincapié en el papel explícito de su autor dentro de ellas y partiendo exclusivamente de las teorías artístico-novelísticas del argentino.

3 – ARTE NUEVO DE HACER NOVELAS: DE LA APLICACIÓN NOVELÍSTICA DE LAS TEORÍAS MACEDONIANAS A UNA HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DEL LECTOR

3.1 – La armadura del No-Existente Caballero: Peculiaridades paratextuales de las novelas macedonianas y su objetivo último

Cuando nos acercamos a una novela de Macedonio, al objeto físico “novela”, no somos capaces de afrontarla como una novela tradicional, porque la propia obra no nos lo permite. Aunque encontráramos una edición sin aparato crítico, al natural, el lector desconocedor del *Museo de la Novela de la Eterna* se extrañará al ver que el llamado “Capítulo I” arranca una vez pasado más del centenar de páginas para llegar a su último “Capítulo” algo más de otro centenar después. Atendiendo al prólogo, comprobará que a la supuesta novela le preceden 56 prólogos del autor y le siguen 4 epílogos, todos ellos a cargo del propio autor.

De todos modos, éste es el caso con el *Museo*, en tanto que “Primera novela buena”, como reza su subtítulo. No ocurre lo mismo con *Adriana Buenos Aires* que, por su condición de “Última novela mala”, pretende adscribirse a la tradición anterior y a los “vicios” de las novelas románticas, entre los que se cuenta la práctica ausencia de elementos ajenos a la peripecia narrativa que evidencien la llegada y presencia de los engranajes de la Novela, como la “novela buena”. Así, *Adriana* apenas cuenta con tres falsos prólogos que no pueden evitar burlarse de los numerosos añadidos editoriales y lugares comunes que suelen poblar los libros físicos antes de que comiencen las obras que pretendían leerse.

Destaca por esto el prólogo titulado “Guía de omisiones”, donde se disculpa de forma irónica por la ausencia de créditos y agradecimientos a ciertas instituciones y relacionados, muy frecuentes en obras similares de la época:

—Academias que no han podido resistir por más tiempo el ignorar su existencia y a las que pertenece el autor como Miembro Corresponsal, que sería largo, es decir, veintiunístico enumerar. (Resisten todavía la Imperial Academia de Odina, la Academia Francesa, etcétera.)

—Diversos lugares en que han sido redactados los episodios de la novela.

—Colección de plumas que la escribieron.

—Lo que se ha dicho de esta novela en Santa Rosa de Toay.

—Nómina de los amigos muy abnegados y uniformemente sindineristas que el día antes de puesto a venta el libro preguntaron por él en todas las librerías de Buenos Aires.

—La dietética que conviene a su complexión.” (Fernández, 1974: 17)

Como apunte curioso, resulta interesante la mención a la “dietética” en una novela de estas características, dado que, como veremos más adelante, a la literatura de consumo que parodia en *Adriana Buenos Aires* la denomina

“Culinaria”, por la forma en que es consumida y posteriormente digerida, sin dejar rastro en el lector.

En este punto, conviene definir los conceptos de “novela mala” y “novela buena” que maneja Macedonio, evitando que las concibamos como, por un lado, una obra voluntariamente prescindible y, por otro, una sumamente presuntuosa. Aunque tal aclaración no le hará perder cierta aura de pretenciosidad al experimento macedoniano, ya que adelantamos que es fallido, que aspira a más de lo que puede llegar a alcanzar (si bien es así porque el propio autor establece una meta imposible).

3.1.1 – La promesa incumplida de *Adriana*: consecuencias del contagio de «buena» de la «última novela mala»

“De los dos géneros de la novela, ésta la «Última Novela del Género de Mala», como la «Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido» es la «Primera Novela del Género de Buena», según ha quedado advertido en prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer, la última mala.” (Fernández, 1974: 13)

Éste es el arranque de uno de los prólogos a *Adriana Buenos Aires*, “Notas a la Novela Mala”, que emplea Macedonio a modo de preparación de las expectativas del lector, atento a una obra que pretende seguir los cánones vigentes (sin éxito) e, irónicamente, abundar en todos los rasgos de las malas novelas románticas: “las muchas inocencias artísticas de este relato, las ridículas interjecciones y las frases sentimentales, las casualidades y prodigios del azar”, que el autor ruega en este prólogo se le perdonen y se entienda el esfuerzo que supone, sabiendo hacer la novela buena, dejar ésta mala.

Hablamos de “novela mala” en referencia a la práctica totalidad (con excepciones parciales) de las novelas que se han producido hasta la llegada del *Museo de la Novela de la Eterna*, con *Adriana Buenos Aires* ejerciendo de bisagra y transición. Macedonio acusa a estas novelas de crear una falsa sensación de realidad, la ilusión de estar presenciando una vida a través de unos personajes que se creen reales, que se creen personas, que no conocen su carácter ficcional. En resumen, critica que los autores de estas obras busquen empatizar con el lector y producirle una “alucinación”, una falsa emoción, provocación de sentimientos alejados de la auténtica Pasión que persigue Macedonio, inherente a la Belarte: el mencionado efecto concienical del yo. En sus propias palabras:

“[...] la novela que se ha usado [...], la de alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas de personaje, es irremediablemente pueril; [...] sólo será artística una novela que se proponga –y obtenga más o menos intensamente– el supremo resultado de una conmoción total de la conciencia, conmoción que será la más plena apertura hacia el total enigma metafísico.” (Fernández, 2010: 185)

Esta cita, extraída de una nota autobiográfica que precedía al cuento “Cirugía psíquica de extirpación” publicado en 1941 en *Sur*, define las bases de la novela “del Género de Buena”, esa conmoción concienical del lector que provoca la creencia en su irrealidad, el mareo de la personalidad del yo que es “una entrada a un mundo con leyes distintas o sin leyes”⁶², como veremos más adelante. Aunque también cabe señalar que otra de las características negativas de las “novelas malas” es su concepción supuestamente errónea de la tragedia, a menudo ligada a la muerte o a amores imposibles (siendo la novela romántica, de moda en tiempos de Macedonio, el principal blanco de sus críticas).

Así construye *Adriana Buenos Aires*, novela romántica en torno a un triángulo amoroso compuesto por una joven veinteañera de gran belleza que es pretendida por un apuesto joven al tiempo que es adorada por un hombre con más del doble de su edad que le inspira ternura; una historia de amor-pasión entremezclada con una de amor-adoración que, como es lógico, acaba en tragedia, si bien es una tragedia moderada, sin giros ni aspavientos:

“En sus actuales veinte años es Adriana no sólo bella y de graciosos movimientos sino generosa y condolidada, realmente cortés, secretísima y nada curiosa de ajeno vivir, llevada en su corazón a alegrarse de todo éxito y de todo don que favorezca a sus semejantes. A todo esto una voz de timbre y sonoridad y un oído fácil; su canto, su paso, su danza, son precisos, enérgicos y fluidos. [...]

Sea así; mas lo que nos interesa es atajar que para convencer al público de que Adriana es el más alto valor humano que respira en Buenos Aires —hasta

⁶² Borinsky, 1987: 87.

el punto de inventarle por apellido el nombre de nuestra querida y poderosa ciudad—, se presenta E. como el más inimportante de los hombres. Contrista verlo anularse en la dedicación a esta señorita. Sólo después de cierto acontecimiento angustioso se manifestó en E. esta estima e inclinación dominante por la mujer [...], por lo que esperamos que alejándose aquel suceso en el tiempo u ocurriéndole alguna decepción con sus bellas amistades, lo que no es imposible, retorne a un juicio más exacto de la mujer y a ser pensador, artista y humorista de indecible extravagancia en la tertulia, improvisador de comicidades sin par. [...]

Añadiremos que del sentimiento que pueda haber crecido en Adriana ante los afares por su bienestar de un hombre de cuarenta y seis años, pensador, literato, de rango distinto, con su raro modo de vivir, no tenemos idea definida: algo de gratitud y mucha perplejidad, probablemente.” (Fernández, 1974: 9-10)

Con esta presentación de los personajes en un prólogo titulado “Dos palabras de amigos del autor”, teniendo en cuenta la descripción que hacen de E. (don Eduardo de Alto en la novela), cuando éste es un trasunto del propio Macedonio, no deja de resultar un pasaje humorístico autodestructivo que ya sienta el tono irónico de la obra. Como añadido de interés, estos “amigos del autor” firman bajo las siglas C.D., J.L.B. y S.D., que el editor e hijo de Macedonio, Adolfo de Obieta, aventura en una nota al pie que podrían corresponder a César Dabove, Jorge Luis Borges y Santiago Dabove (personajes también de la novela), aunque bien podría ser un guiño de Macedonio a ellos y no un texto escrito por estos autores.

La ausencia en esta presentación del tercer vértice del triángulo es deliberada, y se corresponde igualmente con las descripciones contenidas en la novela, que dejan a menudo de lado al joven galán Adolfo. Hasta tal punto llega el autor que lo deja en un estado semi-vegetativo que, para sorpresa del protagonista, don Eduardo, que se veía al fin sin competencia para conquistar a su amada, acaba multiplicando el amor de Adriana por Adolfo. En esa relación de dependencia se ve reflejado don Eduardo, si bien en un reflejo más joven y apuesto de sí mismo que le supera incluso cuando es incapaz de reconocer a su amante cuidadora:

“Iba pensando: Adriana y Adolfo vivían unidos, y no sólo continuaba éste demente sino que Adriana tenía el tormento de no verse reconocida por él. Una especie de alucinación visual negativa, rara y pertinaz y cruelmente impresionante para una amante tan acendrada. Probablemente ocurría en Adolfo una motivación inventada para un estado emocional mórbido real: era un melancólico que había buscado y hallado un motivo imaginario de estar triste: el abandono de la amada. La intensidad del motivo era adecuada a la de su tristeza. Amando inmensamente a Adriana, sólo podía estar triste por la privación de verla; así es que, aunque su retina fuera fiel, su alma negaba la presencia de ella.” (Fernández, 1974: 109)

Éste es el desencadenante de ese mencionado final de tragedia “moderada”: una novela romántica cuyo amor romántico se produce entre tres personas que no pueden ver su amor consumado, por enfermedad, falta de atracción o pérdida del interés. El “trágico” final es una resolución que convierte a los tres personajes principales en una supuesta gran novela romántica (la «última mala») en simples amigos por obligación, por la imposibilidad física y psicológica de desatar esos sentimientos que en anteriores “novelas malas” eran pasiones a flor de piel: don Eduardo ve en Adolfo un recordatorio constante del amor imposible; Adriana, frustrada, acaba por olvidar sus sentimientos y pasiones a través del cuidado diario de un hombre que no la reconoce y otro que la pretende pero que no le suscita mayor interés; y Adolfo ni siente ni padece:

“Entonces no hubo ni amor entre nosotros, ni amor ni pasión hacia Adolfo de Adriana, sino una amistad calma e igual para conducir el resto de la vida hasta los finales. [...] Tres años seguimos los tres, Adriana, Adolfo y yo, jugados a una misma nota del destino. Adolfo no ha curado ni curará. El amor ha sido cercado por la tristeza, y languidece. La Muerte hace la tragedia del amor; ¿la Locura? Tres años de dolor cotidiano, de constantes atenciones de amor y de ternura sin esperanza para con Adolfo, nos entristecieron a todos. Con demencia o sin demencia, con amor o sin amor, con esperanza o sin esperanza, vienen lo mismo los días.” (Fernández, 1974: 233)

El factor que Macedonio destaca en la Muerte es el olvido, el “descaecimiento de lo que fue amor”,⁶³ lo cual construye automáticamente la idea opuesta: el recuerdo preserva la vida. Razón esta por la que acabaría convirtiendo a su difunta esposa en personaje, desde su poema “Elena Bellamuerte” a la “Eterna” que habita en el *Museo*, negando así su “Olvido-muerte”.

Si hablábamos de que los objetivos autoimpuestos por el autor para *Museo* eran inalcanzables, al escribir su “última novela mala” también cae en el vicio de pincelarla con elementos de la “buena”. Y es que otro de los rasgos que Macedonio adjudica a cómo debe ser una buena novela es el llamado “arte de trabajo a la vista”, el recordatorio constante al lector de que está frente a una novela, no una ilusión de vida. Pues bien, siguiendo con el rechazo paródico de la novela romántica, la más intencionadamente “mala” en su afán por transmitir falsas emociones al lector, en *Adriana Buenos Aires* cae su protagonista, don Eduardo de Alto, trasunto de Macedonio, en la enunciación teórica extranovelística, casi metanarrativa, en este caso sobre el carácter vital del amor:

“La vida se constituye de dos cosas: amor y suple-amores. El arte, la ciencia, el interés por la humanidad, ningún valor tienen en sí: o nacen del amor, para comentarlo, o suplen su momentánea o perdurable ausencia. La música es una gimnasia vil con sombras del sentimiento si se la usa por sí y no meramente como espera de amor. La vida sin compañía de amor o esperanza próxima y preciosa de haberla es... como los ojos abiertos del ciego.” (Fernández, 1974: 165)

Parodiando así el sentimentalismo, también plantea, por inversión, una teoría sobre el amor y, en este caso, las funciones de un arte “puro” como la Música. Al decir que la música no es más que “gimnasia vil” si no tiene intención de

⁶³ Fernández, 1974: 14.

sentimiento, entendiendo la novela mala como contraria a sus ideas, en realidad está alabando una pureza basada únicamente en la técnica, vacía, en ese Arte por el Arte (consciente de ser arte). Esta noción quedará matizada en el *Museo* cuando defina la prosa en relación a la música, “una sucesión de estados sin prolijidades de motivación, como se comprende al punto si se reflexiona que en una sonata de Beethoven escuchamos en un cuarto de hora la totalidad de lo sentido leyendo una novela de cuatrocientas páginas, de muchas horas”.⁶⁴

Volviendo a las características formales que hacen “buena” o “mala” a las novelas, centrémonos en el género de las novelas macedonianas. *Adriana Buenos Aires* debía haber sido una novela al uso, enmarcada en la criticada novela romántica y que, por predilección de Macedonio, bebía de la pareja mítica del Infierno dantesco, Paolo y Francesca, añadiéndole un triángulo amoroso que imposibilitaba el amor de los protagonistas, Eduardo y Adriana. En una más de las contraposiciones entre las dos novelas, veremos que el Presidente, personaje “bueno” del *Museo*, se identifica más con Dante y el amor puro que profesa hacia la difunta Beatriz/La Eterna. De ahí que el personaje imperfecto, “malo”, de Adriana enaltezca el amor trágico y pasional de la Francesca de *La Divina Comedia*:

“Únicamente Dante ha comprendido el amor y únicamente el amor es asunto de tragedia; pero el amor trágico –como debe serlo siempre, porque la inmensidad de su contenido y de su ambición lo convierte en un huracán en un mundo de cotidianismo y longevismo que se yergue contra él, se amotina contra él sin perdón– no está en Beatriz bellamente entrevista y bellamente pero escatimadamente hecha entrever, sino en la Francesca pintada en el solo rasgo de que es ella la que habla y habla de su amor, frente al Infierno que la espera. El dolor que ella crea a Dante —el verso «E caddi come corpo morto cade», sin mayor valor literario en sí, es, sin embargo, testimonio del supremo momento de su genio, genio vicios tristemente ocupado en estúpidas tareas de juez, que sin esto hubiera sido el único poeta del amor—, el desmayo de Dante

⁶⁴ Fernández, 1993: 251.

ante la valentía de amor de Francesca abrazada al mudo acobardado Paolo, ante las breves palabras de la joven, salvan a Dante de una sentencia de estupidez ante el cúmulo de necias venganzas o justicias con que se regala en toda la obra. Es asombroso hasta la repulsión que un hombre sintió lo que valía Francesca no adivinara su propia indecible miseria, la de su repugnante creencia en un infierno concreto y militante donde se castigaría y sería injuriada por un Carón la más apasionada y por tanto la más virtuosa bella naturaleza humana jamás concebida.” (Fernández, 1974: 200-201)

Como puede apreciarse, el exagerado tono de la enunciación a Dante no casa con el del resto de la narración y forma parte de sus irónicos acercamientos al desbordamiento de las pasiones de la novela romántica. En este caso, ante la pasividad de las relaciones amorosas de *Adriana Buenos Aires*, el sarcasmo llega de la mano de esa comparación con una de las grandes historias de amor trágico, evocada aquí sin demasiado sentido ni razón. Pero si hay algo que evidencia la ironía de este pasaje es que va seguido de otra enumeración de tragedias amorosas de mayor importancia, profundidad y calidad literaria, como queriendo que la ínfima historia abortada de amor entre Adolfo y Adriana o Eduardo y Adriana gane empaque dramático por correlación.

Así, a Dante le sigue Goethe, del que el narrador se permite realizar una crítica por su tratamiento de Francesca en su *Fausto*, que contrapone al *Werther* donde la búsqueda de amor es más patente, pero Fausto se muestra complacido a pesar de “atropellar” su relación con Francesca; en esto ve el narrador, trasunto de don Eduardo, una traslación de la idea de amor a la juventud y la aceptación de su innecesidad pasada esa etapa, por lo que se enfada con su propia referencia literaria al sentirse aludido. De ahí pasará, siguiendo con su descenso a los abismos de la referencia para evitar continuar con la novela (rasgo de “novela buena”, ergo fallo), a comparar el *Fausto* con el *Paraíso perdido* de Milton y a una enumeración enajenada, perdido el norte narrativo:

“Otro tanto puede decirse de Milton. He aquí siempre al hombre, insignificante Luzbel, que quiere el mundo para sí. La grandilocuencia con que pinta la espléndida soberbia de Luzbel suena a falso cuando se reflexiona que no sabemos, ni se acuerda Milton de que esto fuera importante, para qué quiere Luzbel ser Dios. ¿Será para pavonearse como un monarca o un erudito, por los dominios de su poder o de su saber? ¿O para realizar un gran amor libre de restricciones? Es el Fausto otra vez; es el mismo afán de ruido, de hinchazón y acumulación: es el proceso hacia la avaricia de los viejos. Es el aburridísimo rey Lear con sus rabetas porque le han disminuido los lacayos, es Macbeth. Bellas tramas amatorias hay en Tasso y espléndidas mujeres de gran amor y jóvenes de amor en Scott, el poeta máximo de la juventud y de la dignidad de amor, que con Rebeca y Bois-Guilbert (Ivanhoe) nos regala una bella tragedia de amor y lo quizá más difícil: una bonanza idílica del amor logrado en Lady Rowena y su esposo. [...] En Julieta y Romeo se trata del gran amor; en Otello y Desdémona se trata de los celos que son el amor a sí mismo llevado hasta la estolidez; Otello es un mártir repugnante del amor-propio. Ninguno de los amantes del delicioso Scott habla de celos, porque Francesca ha dicho que el que cela nunca amó, pues le explicó a Dante que «amor qu’a nulla amato amar perdona». El que ama es amado.” (Fernández, 1974: 201-202)

Bajo este muro de referencias, Macedonio trata de definir una idea de amor ausente que, sin embargo, en *Adriana Buenos Aires*, a pesar de su voluntad de hacerla “última novela mala”, no existe. Y aunque es evidente que la exageración de esta comparativa no es otra cosa que el proceso mental amoroso de Eduardo de Alto, embriagado y sufriente por el amor no correspondido de Adriana, la obra vuelve a mostrarse autoconsciente. Y es que concluye que este desvío del relato, casi furioso, no es baladí, sino que “quisiera llevar al lector al pensamiento del amor con la grandeza y exclusividad de valía que yo le atribuyo como finalidad y explicación única de la Vida, como estética de la Vida”.⁶⁵ Recordemos, pues, la coherencia demostrada por don Eduardo, quien mucho antes definía la vida como “amor y suple-amores”. En este caso, el amor trágico requiere de esa tragedia para suplir las carencias afectivas, pero ya sabemos que ni siquiera eso va a alcanzar Macedonio a concederles a sus personajes, en ese giro que deconstruye el final dramático de las novelas románticas.

⁶⁵ Fernández, 1974: 202.

Otros rasgos de la obra de Dante se verán implicados en la construcción del *Museo*, pero el que destaca en esa exaltación y que marca la personalidad de Adriana es que presume de ser ella la que habla de amor, la que se compromete realmente con su amante y que es consciente de “el Infierno que la espera”, en referencia a la imposibilidad de sublimar el amor de ella y Eduardo por deber para con Adolfo, tercero en discordia. De este modo, eleva a una categoría platónica-ideal el amor verdadero no-realizado con el protagonista por oposición a un amor establecido únicamente en el plano físico, erróneo a ojos de un Macedonio que aprovecha, una vez más, para salpicar la «novela mala» con teorías de la «buena», como tratando de manera subtextual de subvertirla, completando su función de bisagra:

“Eduardo, cuando me es ofrecido el amor de hombre a quien bastó la primera mirada para conocerme y la segunda mirada para amarme, cuando descubro que en el mundo podía haber un amor como el suyo, cuando sé que no tienes otro y que te alías al triunfo del amor que otro me tiene, oscurecería en eterna ceguera mi alma si no te dijera que de los dos mundos en que la luz de la vida se desdobra en uno de ellos eres mi único amor.” (Fernández, 1974: 160)

Así nos adelanta Adriana la noción macedoniana de la *vigilia* y el *ensueño*, esos “dos mundos” que menciona, elevando su amor por Eduardo al plano de los sueños, de las ideas, mientras atiende a Adolfo en el físico, el de vigilia. En el contexto ensoñador es posible la prolongación ilimitada del amor y su idealización, haciendo además que el amor trascienda la propia vida y la muerte ajena⁶⁶.

Asumido, pues, que la “última novela mala” fracasa también en ser “mala” por caer en vicios de la nueva forma que pretende asumir Macedonio a partir de su

⁶⁶ Véase *Anexo II*: “Ensueño”.

Museo, pierde su carácter didáctico como ejemplo. Y si desgajamos los errores que comete al pretender ser “mala” encontraremos un puente con los rasgos de la “primera novela buena”. Así, por ejemplo, el capítulo II de *Adriana* excluye totalmente la narración en favor del diálogo, adoptando los modos de un teatro del absurdo, heredero de Samuel Beckett:

—¡Ay! Isabel, no tienes el amor. Es algún agradecimiento recíproco o un afecto paternal o fraternal nacido quién sabe cómo, por alguna similitud... Pero yo pienso que no hablamos más del amor.

—Sí, de la muerte se debe hablar, del amor no.

—Me queda por decir que hasta me preocupo porque no lo engañe alguna mujer.

—En amor no hay engaño. Podrá hacerle algún mal una mujer, pero será un capítulo ajeno a los llamados engaños de amor, que son imposibles.

—Y volvemos a hablar de amor.

—Pues no hablemos ya ni de amor ni de nada.” (Fernández, 1974: 51)

Inevitablemente, este episodio atenta contra la narración de las “novelas malas”, la trama no avanza, no ocurre nada más allá de esos diálogos vacuos (que, sin embargo, tratan los temas de la novela romántica, amor y muerte, intercalándolos con poemas *ad hoc*) y el lector no recoge nueva información: podrían arrancarse las páginas de este “Mujeres entre flores” y la novela no se resentiría. A menudo encontraremos este tipo de situaciones en el *Museo*, con la participación de personajes “lectores” que discuten entre sí y con el narrador y los personajes, sin que la trama llegue a personarse.

Pero tal vez el caso más evidente de “novela buena” en la “mala” es la emulación de uno de esos 56 prólogos de *Museo* cuando nos topamos en *Adriana* con el capítulo “Página de omisión”:

“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 debe 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 y seguir 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 de Alto.

Pero el autor, que conoce el contraste desde que nació a la Preceptiva en la Jerusalén de Tasso —cuando el guerrero extenuado, urgido, maltrecho, se topa en el profundo bosque con la pastoral existencia clara y dichosa de la familia que nada sabe de la guerra existente— y que no lo *sintió* nunca —(y que, aun más, cree que lo único que sienten los autores es la amargura y rebelión por su propia exigüidad emocional y esta impotencia es la única emoción que debieran cantar los poetas)—, tiene hoy un día descolorido y se desempeñaría mal. Pide indulgencia.” (Fernández, 1974: 97)

Efectivamente, estamos ante una sola página en la que el autor (personaje autor, uno de los protagonistas en *Museo* que se persona, acaso, en la “novela mala”) se disculpa por tener “un día descolorido” en el que “se desempeñaría mal” para escribir de alegrías y amores. Una bofetada que, efectivamente, saca al lector de la novela recordándole que está ante una novela, con su autor presente, o ausente, sacándole violentamente de su tragedia amorosa. Esta sería la forma que tiene Macedonio de “castigar” al lector de novelas “malas” por su búsqueda de una ilusión de vida, una falsedad latente en personajes inconscientes de ser personajes con los que trata de conectar emocionalmente.

Y con este mismo objetivo existe “Ruleta”, el capítulo IX que dedica buena parte de su extensión a explicar el funcionamiento y las normas del juego de la ruleta, su experiencia concreta relatando las partidas jugadas y sus resultados, además de formular otras teorías macedonianas que tornan casi en ensayo el episodio de una pretendida novela romántica. Sin embargo, como nueva incursión de la “novela buena” en la “mala”, el capítulo arranca con una disculpa

del autor que saca al lector de narración, como lo hará después la lectura de las mentadas instrucciones:

“Lo que sigue bajo el título de Ruleta poco interesa a mi relato; su inserción me ha sido impuesta por el despotismo que ejerce sobre todo lo que realmente se ha vivido. Nuestra memoria, por lo mismo que nos es fiel, quiere ser obedecida a su vez y aborrece que su crónica se salte o destroce en partes a título de inoportunidad. Pero lector hará muy bien en seguir sus gustos, ya que le anticipamos que careció casi de toda influencia este asunto de ruleta sobre los doloridos y cálidos destinos que nuestro libro ha querido retratar.” (Fernández, 1974: 177)

Por supuesto, la recta final de la “novela mala” termina absorbida por esos rasgos de “novela buena” y encontramos un capítulo sin título en el que, de nuevo, el autor se erige en protagonista y se dirige al lector para comentar varios de los episodios que han transcurrido en la novela. Dos capítulos más tarde, en el XIII, encontramos el primer signo de que la novela termina, con un cierre en el que figura la palabra “FIN” y que, sin embargo, continúa en una pregunta al lector, “¿Conseguí hacerla última [novela mala]?”⁶⁷. Pero es que aún llegarán dos capítulos más, como “Pos fin”, donde un lector se queja al autor de la “inmoralidad” de la novela y solicita su prohibición, o el XV, donde realmente termina la obra con una reflexión sobre la condición de “novela mala” de *Adriana*: sabedor de su fracaso, en una última sátira, el autor sugiere que para hacerla definitivamente mala debería tener una secuela:

“Volviendo, pues, y espero que para siempre, a la dulce existencia de prometer novela, prometo continuar la presente con estos dos: «Dos y Ella se aman y abrumados en felicidad urgen plan contra tres Muertes; o: y en el terror de tres muertes conquístanse por Inteligencia y Labor de tres, sus tres eternidades terrenas».

⁶⁷ *idem*: 235

He aquí el programa de la novela con la cual, instituyéndola de continuación de la presente, haré de ésta la perfección de mala. [...] Por ahora, pues, fin.” (Fernández, 1974: 239-240)

Estas desviaciones de la búsqueda “mala calidad” de la novela fueron, no obstante, añadidos en 1938, a mitad de camino de la redacción del *Museo de la Novela de la Eterna* según su hijo Adolfo de Obieta. Esto supone, además de otra broma macedoniana convirtiendo voluntariamente en «mala» fallida su novela, la posibilidad de una novela inicial que, efectivamente, fue escrita más o menos según los cánones de la novela romántica en los años 20⁶⁸. Existe un nivel de narración tradicional (falso)⁶⁹ dentro de la novela, pero va ligado al nivel autocrítico que se esfuerza indebidamente en evidenciar los mecanismos literarios, donde se engloba esa oda al paratexto representada por los prólogos, los ejemplos mencionados y las notas al pie. Así, el capítulo “Página de omisión” consistiría en “una reflexión burlona sobre cómo tendría que seguir el relato para corresponder a las normas de la «novela mala»”, de igual modo que los pies de página que destacan “la ‘perfección’ con la que cierto pasaje del discurso cumple con las convenciones del género”.⁷⁰

De este modo, nos encontramos con que, a cada arrebatos sentimental de los personajes en el que la intensidad amorosa de su discurso se hace excesiva e

⁶⁸ “Qué vergüenza; en 1922, yo creía que estaba haciendo una gran novela. Es doloroso salir de esta inocente seguridad.” (*Adriana Buenos Aires* (nota): 212)

⁶⁹ “El relato va a cargo de un narrador autodiegético-auctorial —o sea, (supuestamente) autobiográfico— que en varios aspectos recuerda el modelo del narrador típico del realismo tradicional. Ello significa que no se oculta la presencia del narrador —[...] se dirige explícitamente al «lector» y reflexiona a menudo sobre los sucesos narrados—, pero que se evitan, si bien no completamente, los comentarios autorreflexivos acerca de su narración. [...] El narrador no sólo sabe de los sucesos y los refiere cronológicamente, sino también da cuenta de la relación causal entre ellos. Otras veces, sin embargo, el narrador adopta una perspectiva más bien actorial, indudablemente para así reforzar la ilusión de inmediatez y autenticidad de su narración centrada, en último término en la representación de la vida interior del protagonista.” (Niemeyer, 1994: 247-248)

⁷⁰ Niemeyer, 1994: 249.

impostada, el autor recurre a una nota al pie donde se vanagloria de lo bien escritas que están esas líneas «malas».⁷¹ Aunque donde más destaca es en la inclusión de una falsa cita,⁷² atribuida a un Alberto Hidalgo, que no sólo es autocrítica, sino que también es crítica con el género romántico en sí, atacando uno de los rasgos más inverosímiles de éste, las casualidades:

“«Por el número de casualidades milagrosas que operan en esta novela, creo que sí es la mejor de las malas; pero por los largos capítulos de erudición, matemática, psicológica, metafísica y médica, pertenece a las malas modernas, no a las muy superiores malas antiguas, de pura trama». (Alberto Hidalgo)” (Fernández, 1974: 185, nota al pie)

Pero si algo hace imposible el considerarla como «última novela mala» es su argumento: en *Adriana* no se produce un avance de la trama mucho mayor que en el *Museo*, a pesar de presumir de su tradicionalismo. Y es que ambas novelas tratan prácticamente los mismos (no-)hechos, centrados en un único vehículo, la pasión. Lo que cambia es la forma en la que ambas novelas abordan el tema: una sobre el regocijo y la alabanza al sentimiento, a la pasión, y la otra sobre la reflexión teórica en torno a la misma y sus derivados, como en una nota previa extraíamos de las palabras de Borges sobre el empeño de Macedonio en hablar más del “vivir” que de la “vida”. Ricardo Piglia definía el “argumento” de las novelas macedonianas como su propio tema y acción:

“En el acontecer de la novela, su única acción es la pasión. La pasión es el móvil, el amor que se metaforiza a través de la palabra, el amor de los personajes hacia la ciudad que están dispuestos a invadir. Pero la pasión no puede presentarse argumentada. El objetivo de Macedonio fue el de eliminar el argumento y hacer transitar al lector la aventura de una novela, posible de

⁷¹ “Aquí la novela mala splende; aquí, creo, empieza a ser última.” (Fernández, 1974: 144, nota al pie); o “Esto es más que novelón; es hasta docto.” (*idem*: 191, nota al pie).

⁷² Macedonio ya tiene antecedentes en lo que respecta a inventarse citas, del mismo modo que lo haría después Borges, aunque en este caso podría ser una cita auténtica, dado que solía leer a sus “discípulos” los capítulos de avance de sus novelas a medida que los escribía. La cita podría ser, pues, una de las conclusiones que sacara el citado al escuchar la narración de Macedonio.

ser leída, imposible de ser contada, sin principio ni fin, que sólo existe en la continuidad de su presente narrativo.” (Piglia, 2000: 14)

En definitiva, *Adriana Buenos Aires* es «novela mala» sólo en lo que concierne a los personajes, que no representan un rol único como en el *Museo de la Novela de la Eterna* y sus caracteres sufren transformaciones: desde la locura de Adolfo hasta el doble juego de Eduardo, pasando por la repentina maduración y elevación de los sentimientos de Adriana.

Conectando en este sentido con el *Museo*, podríamos resumir esta noción en el hecho de que Adriana representa los roles tanto de Dulce-Persona, inocente y enamorada, como de la Eterna, finalmente inalcanzable en el plano real, en la *vigilia*; Eduardo toma inicialmente rasgos del Padre de Dulce-Persona y de Quizagenio, pero con la transformación de Adriana se convierte en Presidente, amante desde la distancia; y Adolfo, afín al Quizagenio correspondido, se transforma en Deunamor cuando pasa al plano de la locura, alejado de la realidad, un “estar en ausencia”, un No-Existente Caballero. Así, gracias a la “autoría” de Eduardo (como Presidente), Adolfo vuelve a ser Quizagenio al reencontrarse con su amor, como Deunamor al final de la Novela, y Adriana se torna Dulce-Persona tras el reencuentro, con la concienciación de Eduardo de que Adriana-Eterna es inalcanzable.

3.1.2 – Prologomaquia⁷³ como primera ruptura con el Lector y retroalimentación de las novelas gemelas

“La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.” (Fernández, 1993: 106)

Con estas palabras que definen al “Prólogo que se siente novela” del *Museo de la Novela de la Eterna* podríamos resumir la situación de cualquiera de los prólogos que conforman más de la mitad de la novela. Se nos presenta una no-narración en la que los paratextos superan cuantiosamente en número a los textos propiamente dichos. Éste es el momento de recordar el dilatado arranque, el eterno comenzar de la obra clave de Laurence Sterne que, como señalábamos anteriormente, deja a un lado la narración para sumergirse en el discurso:

“*Tristram Shandy* rechaza todos los presupuestos de la interiorización idealista moderna: la historia narrada en primera persona no es la del narrador, la intriga es casi inexistente y los personajes carecen de todo brío. A primera vista, la obra se presenta como la autobiografía de un personaje que, en varios centenares de apretadas páginas, no consigue presentar más que los cinco primeros años de su vida, puesto que todo su tiempo lo ocupa en realizar continuas digresiones. Atrapado en la trampa de su propia voz, Tristram prefiere disertar sobre su padre, Walter Shandy, y sobre su tío Toby, aplazando indefinidamente la unión de los papeles, aquí incompatibles, de narrador y actor.” (Pavel, 2005: 157)

En el caso de Macedonio, si bien sus personajes son igualmente vacíos y aparentemente unifuncionales, el no-comienzo viene dado por su teoría de la novela. Esta especie de “Obras Completas del Prologar”, como las define Macedonio, supone esa ruptura del pacto tradicional entre el lector y la obra,

⁷³ El término lo extraemos de POLLASTRI, L. (2004), “Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno”, en HEINEN, V. et al. (coords.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 563-578.

impidiendo en todo momento la inmersión del primero en la narración, salvo cuando así lo quiere el autor, en torno al objetivo de su “conmoción concienzosa”. Para garantizar esta ruptura, Macedonio elabora los prólogos de manera que cualquier cambio en su ordenamiento no afectaría en lo más mínimo a la intención de la obra⁷⁴, favoreciendo así una de sus figuras predilectas: el “lector salteado”, lector no-lineal que se acerca a la obra de forma aleatoria y discontinua, del que ya hablaremos. Incluso se bromea en uno de los prólogos acerca de esta condición mutable:

“Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está originando entre todos un prólogo mudable que, me avisan, se anda cambiando de página; no haya disgustos entre prólogos de una misma novela; este prólogo inquieto es uno que anda buscando dónde falta él, en Novela que halló dónde faltaba ella en el arte, en las almas.” (Fernández, 1993: 81)

Noé Jitrik añade a esta mutabilidad la posibilidad de hacer lo propio con las escenas de la Eterna, fuera de la estancia «La Novela» en la que viven, sin que esto afectase a sus habitantes. “Es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia”,⁷⁵ es decir, que la novela ha sido construida para derrocar el género incluso en lo referente a las convenciones de sentido y verosimilitud⁷⁶. Siguiendo con el intento de renovación de la novela a través de un arte autoconsciente en el que apreciar el proceso de escritura simultáneamente al de lectura, en el que la práctica es su propia teoría, el primer

⁷⁴ “El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas. La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo lo artístico y científico.” (*Museo de la Novela de la Eterna*: 95)

⁷⁵ Jitrik, 1972: 59.

⁷⁶ “El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte la Autenticidad —ésta en el Arte hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real—.” (*Museo de la Novela de la Eterna*: 36)

objetivo a concienciar es el lector. El lector debe saber siempre “que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida»”,⁷⁷ por contraposición a la “alucinación” de la «novela mala». Esta idea conecta, según Camblong y De Obieta, con la noción de “extrañamiento”:

“Esta exigencia en la actividad lectora condice con la autonomía del arte, con la lógica imaginaria del mundo ficcional y con otra forma de operar la *discontinuidad* en la estética macedoniana. La propuesta puede ser comparada con el «extrañamiento» planteado por los formalistas rusos: los procedimientos ponen de relieve el artificio del discurso artístico, provocando extrañamiento en la recepción (sabe que está frente a un hecho artístico, modifica su percepción y conocimiento del objeto).” (Fernández, 1993: 37, nota de los eds.)

Así, la determinación teórico-práctica del *Museo* condiciona (o educa) al lector para asegurarse de que entiende el juego que está presenciando. Macedonio no está orientando su lectura unidireccionalmente como las «novelas malas» en las que sólo se recibe lo que el narrador cuenta y no hay terreno para la libre interpretación o la elección del camino a tomar. Lo que pretende es precisamente lo contrario, despertar en el lector una voluntad de creación, hacerle entender que el *Museo* es novela de lector, rompecabezas con todas las piezas a su disposición, “libro abierto” para que cualquiera pueda reconstruirlo o continuarlo. Es por esto que, sumado a la carencia de narración, podría llegar a concluirse lo que propone Alicia Borinsky, que estamos ante una obra que no es (o no sólo es) novela porque, en su carácter crítico con toda la literatura⁷⁸, “no pertenece a

⁷⁷ Fernández, 1993: 37.

⁷⁸ “Si toda novela dobla la vida, la primera novela buena (imperfecta) intenta doblar la literatura. Así, el prólogo se representa entrada en novela; la novela se re-presenta iniciándose siempre. La teoría narra la novela; la novela ensaya teorizando su narración.” (Borinsky, 1987: 187)

ningún género literario”; la mera contradicción de que cuestione la función del lenguaje, empleando para ello el mismo lenguaje, “desautoriza el intento”.⁷⁹

Uno de los pilares novelísticos que Macedonio trata de tumbar (y lo consigue, en parte, a nivel conceptual) es la existencia de un final⁸⁰, lo cual parecería una tautología teniendo en cuenta que toda obra ha de tener, inevitablemente, un fin, si bien en el caso de la novela macedoniana, éste llegará con el final del escritor. Eleva el final de las novelas a la categoría de “tortura” definitiva del lector, abandonándole la novela tras sacarlo bruscamente de ella mediante la palabra “fin”, algo que Macedonio procura que no se dé en la suya:

“No sucederá que el lector sorprendido por el límite-fin de la novela cuando más disparado estaba su apasionado interés por la endiablada madeja de la obra, caiga desbocadamente de un *lleno* de novela a un *vacío* atencional.” (Fernández, 1993: 94)

Pero ese final llegará, eventualmente, debido a una condición que debe cumplir toda obra para ser considerada como tal por el público: su publicación. Para Macedonio la publicación de la novela supone su “muerte académica”, la creación de un recordatorio funerario del arte. Ésta sería una de las razones por las que retrasó tanto la salida de su *Museo* (y de *Adriana*), hasta el punto de que, al menos a sus ojos, la novela alcanzó su soñada eternidad en ausencia, en tanto que no la vio publicada en vida. Aunque la muerte que se salva con la inconclusión de la obra no es únicamente “académica”.

⁷⁹ Borinsky, 1987: 169

⁸⁰ “Ningún autor tuvo la visión de la tortura del lector después de la palabra FIN. Nadie se cuidó en ese momento. Por primera vez lo hago yo, que sé que en obras que enamoran el lector quiso siempre dos páginas más que desacaten la palabra FIN. E, ido el libro, se queden junto al lector.” (*Museo de la Novela de la Eterna*: 250)

Ya hemos hablado de la preservación de “vida” que supuso la conversión de su difunta esposa en personaje, tratando de evitar así el “Olvido-muerte”. Por esto, la escritura que evita su publicación eterniza la condición de personajes de los habitantes de la novela y burla a la muerte. Dice Nélide Salvador que “mantenerse en continua evolución, no concluir, no cesar, significa de algún modo no entregarse a la inmovilidad de la muerte”.⁸¹ Y sin embargo, los personajes del *Museo de la Novela* sufren por saberse carentes de vida, por saberse personajes, siendo más evidente en Quizagenio y Dulce-Persona. Son ellos los que tratarán de engañar al autor en uno de los capítulos del *Museo*, “mareando” su yo y el del lector para, haciéndoles creerse irreales, traspasar el plano ficcional para aspirar a la vida. No obstante, con el “conjuro” que tratan de llevar a cabo descubren el dolor, sufrimiento y preocupaciones que supone comprometerse con la vida y no tardan en arrepentirse y abrazar su condición de personajes, devolviendo a lector y autor ficticios a su plano original:

—[Dulce-Persona:] Es terrible la «vida». Yo le tiemblo, me asusta. ¿Pero sabes que por momentos, ante la vehemencia con que lees, me siento como alzada por la Vida?

—[Quizagenio:] Es posible. Anoche, mientras asistía a una de las escenas más dramáticas, sentí levantarse mi respiración, pero fue tan breve que sólo me parece que expiré. Fue una sensación no sé cómo decirte, nosotros no tenemos términos.” (Fernández, 1993: 217)

Por supuesto, los personajes de *Adriana* están completamente alejados de esta autoconciencia de personajes y no sólo se creen reales, sino que presumen de su realidad. Esto no podría darse dentro de su «novela mala» dado que las referencias metaficcionales no deberían estar presentes en su “género de mala”,

⁸¹ Salvador, 1986: 114

pero hacen aparición dentro del *Museo de la Novela de la Eterna*. Así, durante la lectura de *Adriana Buenos Aires* por parte de Quizagenio, los personajes “malos” llegan a reprocharles que hablen de su vida privada con total impunidad.

Y es que los cruces, coincidencias y las ya mencionadas similitudes de caracterización entre las dos novelas, que permiten incidencias de «novela buena» en la «mala» y viceversa, no son casuales. Hemos hablado de los añadidos de 1938 a *Adriana Buenos Aires* y de que éstos se produjeron durante la creación del *Museo*. Macedonio justifica sus falsas equivocaciones “no intencionadas” con una ficción en torno a la creación de ambas novelas, presumiendo de haber sido escritas a la vez (aunque no fuera así):

“A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por un día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía [...]. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera novela buena!” (Fernández, 1993: 267-268)

Entonces, ¿cuál es el objetivo de crear un género de «novela buena» que rompa con los modelos previos? Según Julio Prieto, el plan maestro de Macedonio era llamar la atención sobre sus teorías⁸² para abrir camino a una renovación metafísico-literaria y que otros autores recogieran su testigo. De ahí el último epílogo, “Al que quiera escribir esta novela”, que alimenta el final abierto del *Museo*. Más tarde hablaremos de las consecuencias que tuvo esa voluntad de renovación de la labor de autor y lector, impulsada también por Borges o

⁸² “La trama novelesca es el señuelo y la crisis de “incertidumbre” metafísica el objetivo último, el larvado efecto psicológico que, a través de aquél, se pretende inducir en el lector.” (Prieto, 2002: 91)

Cortázar. Así que ahora conviene señalar alguno de los objetivos secundarios, más propiamente prácticos y concisos, que cumplen finalmente las novelas.

3.1.3 – Tras las novelas «fallidas»: los objetivos novelísticos de *Adriana y Museo*

“Al principio hubo deseo de expresarse, también de estudiar la vida psicológica, también de comprometerme en un estudio general de estética, también de mejorar económicamente y, por ello, hacerme un principio de reputación que en las circunstancias difíciles me facilitara medios de vida.” (Fernández, 1993: 54)

Con este compendio de motivaciones y deseos se nos ofrecía Macedonio en uno de los prólogos y, si bien hay ironía y juego detrás de esa lista, también hay algo de verdad: el deseo de expresión quedó patente en sus primeros escritos, entre poéticos y metafísicos; el estudio de la vida psicológica atendía a su afición por los *Principios de Psicología* de William James que, en cierto modo, aplicó a su teoría del personaje novelesco; el estudio general de estética, precisamente por su carácter de generalidad y por lo errático del comportamiento autorial de Macedonio, se antoja una utopía; y finalmente, la mejora económica con intereses sociales ya se había visto saldada en la época en la que se escribió el *Museo*. Así que, como decíamos, hay una evidente parte de verdad en esas supuestas motivaciones, pero ninguna se corresponde con la realidad final tras la novela. En este punto entra en juego la Eterna, tras la muerte de Elena de Obieta, y el encierro de Macedonio que, con voluntad terapéutica, trata de preservar su recuerdo para siempre transponiéndola al mundo de la ficción. Aunque Ana M^a Camblong apunta a otra mujer, Consuelo Bosch⁸³, en la caracterización final de la Eterna, inspiradora de Adriana, lo cual situaría más tarde la redacción de este prólogo:

⁸³ “Quizá se refiera a Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, a la que dedicó gran parte de su obra, llamándola en muchos poemas «Eterna».” (Fernández, 1993: 54, nota de los eds.)

“Todo esto se borró con un nuevo gran motivo que brotó con el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu, y gracia tan increíble, que a veces no sé si sólo la he soñado. Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito. Quedó este motivo máximo y uno menor que interesa más al público: ejercitar una teoría de Arte, particularmente de la Novela.” (Fernández, 1993: 54)

No deja de ser interesante y, hasta cierto punto, irónico que Macedonio supedita la preservación de una persona idealizada a la creación de una teoría del Arte⁸⁴ cuando, en la práctica, el *Museo* consta de más fragmentos teórico-metafísicos que propiamente narrativos en los que participe el personaje de la Eterna. De todos modos, este hecho supone una motivación autobiográfica y, por tanto, debe ser tomada con la ambigüedad que el propio Macedonio se ocupa de alimentar, ficcionalizándose en Eduardo de Alto (*Adriana*), Quizagenio, Presidente y, finalmente, Deunamor (*Museo*).

Devolver a la vida la pasión cumplida pasada, o la imposible presente, se convierte en motor de la no-narración de ambas novelas, construyendo así la presencia de una amada ausente. Algo únicamente factible, como señalan los editores, en el mundo de los sueños y la ficción: la presencia de la ausencia representada por el regreso a la vida, al plano de la vigilia, por la posibilidad de lo Imposible, “que no es lo que falta [...], sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o exista antes o después de desearlo”.⁸⁵ En consecuencia, no sólo construye lo Imposible dentro de la Novela, sino que invita al lector a su interior, animándolo a ser irreal, a acceder al plano ficticio, a dejarse “marear la personalidad” para encontrar en la ficción todo cuanto desee.

⁸⁴ “Si fracasa como tal la que llamo novela, mi estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela.” (Fernández, 1993: 38)

⁸⁵ Fernández, 1993: 57.

Y ésta es una de las principales labores del “autor” novelesco del *Museo*, llevar de la mano al lector hasta el umbral de «La Novela» y convencerlo, mediante “conmoción concienzuda”, de su irrealidad, de su no-ser de personaje. Invitándole a pasar, hace que voluntariamente acceda a la catarsis macedoniana y se convierta automáticamente en futuro creador.

3.2 – Autoconciencia novelística: Hacia la muerte del autor y la conquista de la Novela por y para el lector

La participación del lector en la creación literaria propuesta por Macedonio supone el eje central de su novelística, como si la obra que el autor presenta fuera un mero manual de instrucciones, los materiales y una caja de herramientas. Es por esto que son constantes las alusiones directas al lector en el *Museo de la Novela de la Eterna*, donde esta técnica no sólo es aparente, sino que es descrita, detallada y conforma el grueso de la obra.

Arte de trabajo a la vista, decíamos, de recordatorio infinito al lector de estar presenciando literatura y no realidad, manteniéndolo despierto, en vigilia. Pero ya hemos mencionado que *Adriana Buenos Aires*, la que estaba llamada a ser «última novela mala» caía en estos mismos vicios que, como novela “mala”, debía evitar, como toda la literatura anterior de acuerdo con los principios macedonianos. No faltan en ella esas alusiones directas al lector e irrupciones del autor en la novela para detallar aspectos de la misma, aunque ¿con qué objetivo?

3.2.1 – Arte autoconsciente, primera parte: *Adriana* y el autor camuflado

“La muerte no es la nada. Al contrario, ella nada es. Pero ¿qué es? Antes de despedirme de este libro ensayaré mi respuesta. Quisiera, *lector*, que en adelante recuerdes que tienes en mí la compañía de quien no cree en la muerte desde que fue herido por ella.” (Fernández, 1974: 80)

Adriana, como «novela mala», debía someterse al diálogo, la narración y la ilusión de realidad, eliminando cualquier rasgo que la delatase como ficción. Con todo, en este ejemplo no sólo nos presenta al narrador, sino que transmite las teorías macedonianas sobre la muerte, apelando al lector e, incluso, hablando de su propia narración como de “este libro”. Y si bien no son muchos los detalles que denotan la autoconciencia novelística de *Adriana*, varios son los que delatan a un autor ficcional escondido tras el narrador. Algunos tan nimios como la alusión a unas palabras dirigidas a Adriana sobre las que Eduardo reflexiona refiriéndose a ellas como “estos últimos párrafos”,⁸⁶

Aunque sin duda los ejemplos predilectos de Macedonio son los ligados a la Humorística Conceptual, dando lugar a situaciones cómicas y alargadas en la narración para acentuar el efecto de su absurdo, como el referente a la equivocación del amigo de Eduardo que no se aclaraba con el concepto de las “materias fecales”:

“Ya habrá supuesto el lector lo de las «materias fiscales». Llevaba al análisis el líquido de la micción. Debo confesar que en un año de conversación nunca le corregí este error: me conservé el placer de oírle cometer ese *lapsus* todos los días: silbaba ligeramente al pronunciar *fis*, por eso lo figuro con doble s.” (Fernández, 1974: 44-45)

⁸⁶ “Me pareció que estos últimos párrafos eran fruto de una cierta perplejidad que experimentaba acerca de mí.” (Fernández, 1974: 57)

El dato ortográfico vuelve a desvelarnos a un “autor” que no debería estar ahí o, como mínimo, a la condición escrita, y por tanto no hablada, del texto. Estos juegos son los que nos presenta Macedonio como rasgos del “lío de papeles” que provocó una mezcla de páginas de «novela buena» en la «mala». Llegado cierto punto, incluso deja de preocuparse por ocultarlo y opta por romper directamente el pacto ficcional y la verosimilitud de la novela, haciendo irrumpir a un personaje en el pensamiento de otro de forma activa durante la lectura de una carta.

Susanita, quien lee la carta, llega incluso a dialogar con ese personaje que formaría parte de su subconsciente si fuese real. Y aun siendo ficticio, esto choca con los propósitos de la «novela mala» al suponer una deconstrucción de la noción de “narrador omnisciente”, introducido dentro de la mente del resto de personajes, pero siendo él mismo un personaje:

–Yo poco creo en lágrimas de mujer.

–Yo sí creo.

¡Cómo, Don Eduardo! ¿Habla usted? ¿Oigo su voz en mi carta? ¿Va a seguir hablando? ¿Continúo? Continúo. [...]

–Hace bien Susanita en llorar por cualquier motivo. [...]

¡Lo oigo otra vez, Don Eduardo! Va usted a concluirme la carta, según parece. ¡Y con qué solemnidad!” (Fernández, 1974: 160)

Como ya avanzábamos, la ausencia de detalles de arte autoconsciente en *Adriana Buenos Aires* está motivada por su propósito de «mala», si bien los que sí están presentes ya son suficientes para descalificarla como tal. De todos modos, Macedonio finalmente se muestra incapaz de ser fiel a su juego y ahoga esa “mala calidad” de la novela en sus últimos estertores, cuando ofrece al lector

el propósito último del *Museo*: la construcción de la obra en sus manos, o en este caso, de los últimos capítulos:

“Mi pericia en Arte vacila ante estos dos capítulos faltantes, de tan arduo y riesgoso tópico. Dejo aquí estampados los esquemas que tenía hechos. Que el lector se afane en dar plenitud a ambos capítulos: yo lo incito a autor.”
(Fernández, 1974: 231)

No debe sorprendernos, en cualquier caso, este final de novela, sabedor Macedonio de su “fracaso” en hacerla «última novela mala», puesto que su objetivo ya es entroncar con el *Museo de la Novela de la Eterna*, suprema obra de creación del lector.

3.2.2 – Arte autoconsciente, segunda parte: *Museo* y el autor celebrado

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Borges, J. L., *apud*. Genette, 2006: 122)

Borges describe a la perfección el concepto de “mareo del yo” que prodigaba Macedonio y que partía de la interacción autor-lector, a partir de un estímulo del primero en el segundo que lo extirpa momentáneamente de su realidad. Este elemento, de poder cumplirse, satisfaría el insalvable abismo de la lectura activa propuesto por Paul de Man a su lectura de Proust, la “reconciliación entre imaginación y acción”.⁸⁷ El paradigma de esta cuestión se encuentra en *Museo*, donde ninguno de los prólogos y capítulos que lo conforman deja de recordar al lector la condición ficcional de su contenido, haciendo que baje la guardia y, en consecuencia, facilitando su conmoción concienical. Mediante la metalepsis del autor, concepto desarrollado por Gerard Genette⁸⁸, Macedonio da voz a diversos autores en el *Museo*, sí, pero más significativamente a unos lectores insertos en la ficción.

No obstante, el lector definitivo, el lector producido mediante la lectura de los prólogos, es el que finalmente puede creerse por momentos irreal, perteneciente al mundo de la Novela. Macedonio ya nos adelantaba la condición de los

⁸⁷ “The passage on reading has to attempt the reconciliation between imagination and action and to resolve the ethical conflict that exists between them. If it were possible to transform the imaginary content of the fiction into actions performed by the reader, then the desire would be satisfied without leaving a residue of bad conscience.” (De Man, 1979: 65)

⁸⁸ “Esa variedad de metalepsis consiste –lo recuerdo en términos de Fontanier– en «transformar a los poetas en héroes de los hechos que celebran [o en] representarlos como productores ellos mismos de los efectos que describen o cantan», cuando un autor «es representado o se representa como productor él mismo de algo que, en el fondo, sólo cuenta o describe».” (Genette, 2006: 9-10)

“personajes por absurdo”, en referencia al autor y al lector, inevitables presencias en la recepción de una obra. Doble es el sentido de tal definición: por un lado, ambos personajes son los protagonistas del “absurdo” de lo real que es el “mareo del yo”, representando a incitador e incitado respectivamente; y por otro, el hecho de que, dado el “arte de trabajo a la vista” de una «novela buena», se extrapola y explicita que no existe novela si no hay alguien que la escriba y alguien que la lea. La ausencia de cualquiera de los componentes, pues, representaría un absurdo:

“No he prometido mi continuidad y congruencia mental de hombre, sino sólo la de autor, dar una definida novela. Aquí estoy en todos los antojos que nos cambian de mano el yo en las mudanzas íntimas de cada día; vivo mi día delante del lector. El lector es por definición un simpatizante y yo puedo serle interesante en lo que muestro de mi dudar y variar. (Fernández, 1993: 52)

Antes de seguir avanzando en torno al “mareo” y al papel del lector, conviene analizar, como en el caso de *Adriana*, los procedimientos empleados por el autor para demostrar autoconciencia novelística, los rasgos que recuerdan la condición de novela⁸⁹ y, por tanto, de irrealidad de lo que se está leyendo. Combinando ambos rasgos, la presentación del autor como ideólogo de una novela, y su reflexión en torno al objetivo final del “mareo” y la construcción novelística, lo encontramos en el “Prólogo a mi persona de autor”, que ya desde su título es bastante elocuente en la línea de lo que analizábamos. Aquí introduce el concepto de la “No-muerte” como definición de esa desrealización del yo, “la derrota de la estabilidad”, el sutil “trabajo de quitar el yo, de desacomodar

⁸⁹ “La intención general de los prólogos resalta: deben revelar la técnica de la novela, hacer visible su Ficcionalidad, su carácter de obra de arte consciente. De ahí, también, que el autor repetidas veces no sólo alude a la poca significancia que en su novela tiene el relato. También adelanta el resumen de la historia.” (Niemeyer, 1994: 251)

interiores, identidades”.⁹⁰ Si el yo lector deviene irreal, y por tanto, personaje de novela, entra en la condición no vital del resto de personajes. Entonces, partiendo de la no-vida, parece evidente la asunción de la mencionada no-muerte: no puede morir aquello que no posee vida.

Sin embargo, el “autor” explícito, en su condición de tal, parece ser de los pocos personajes que no son conscientes de este otro estado, a pesar de que a menudo nos revela descuidadamente que pertenece al mismo plano ficcional que los personajes:

“El autor conoció a Deunamor durante muchos años tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque definida.” (Fernández, 1993: 63)

Y las dudas con respecto a la ficcionalización del “autor” no hacen sino alimentarse con ese rasgo autobiográfico de Macedonio achacado a Deunamor, jugando a dos niveles, dentro y fuera del *Museo*. Este carácter de presunta biografía del personaje también se ve beneficiado por la descripción del autor explícito, un hombre de 72 años,⁹¹ “amante de Eterna y de la Novela” y “sospechosamente parecido al Presidente, al Narrador y a Macedonio”, aunque finalmente confiese “no saber aún quién es”.⁹² Así, Macedonio se refiere dentro de la novela al autor, al yo y al Presidente como “productos del discurso y productores de discursos que se disputan la palabra”, dejando el territorio de los

⁹⁰ Fernández, 1993: 32-33.

⁹¹ La edad que tendría Macedonio en 1946, seis años antes de su muerte, veintiuno antes de la primera edición del *Museo*.

⁹² Piglia, 2000: 16.

prólogos únicamente al yo, con “apariciones intermitentes” del autor e impotencia, por ser personaje, del Presidente.⁹³

A pesar de una supuesta claridad en la definición del “autor” y una ambigüedad buscada con respecto al Macedonio real, el “yo” de los prólogos cambia de manos con facilidad entre los diversos “autores”⁹⁴, de modo que personajes del nivel narrativo saltan al nivel crítico de la misma forma que lo harán en el camino opuesto los pertenecientes al nivel de los prólogos, aunque ninguna de estas inclusiones se realice sin conflicto entre las partes. Prueba de esto es que estas transiciones provocan en el personaje-autor la duda existencial, viéndose absorbido por la propia técnica de suscitación que estaba aplicando en el lector con intenciones “concienciales”.⁹⁵

Quedan definidos, de forma relativamente implícita, los “autores” y, de forma explícita, los “lectores”; estos últimos mediante un compendio de sus tipologías. Lo que es evidente es que estos roles son los únicos que no se intercambian en la novela, si bien pueda parecerlo en algunas ocasiones. De este modo, se mantiene cierta coherencia interna ligada a la pretendida renovación de la teoría de la escritura-lectura que lleva a cabo Macedonio: el autor se convierte en creación, sí, pero con el único objetivo de arrastrar allí al lector; y el lector se

⁹³ Fernández, 1993: 109.

⁹⁴ En numerosas ocasiones hacen referencia las notas de Camblong y Obieta en el *Museo* el conflicto existente dentro de la novela por “la rivalidad del universo masculino” en el que todos esos yo-autores “se disputan el amor de las mujeres y el poder de la palabra” (*op. cit.*: 182). Un futuro estudio interesante podría partir de esta idea del hombre como poseedor de la creación y el poder y la mujer como generadora de sentimiento y objeto de la pasión masculina en las obras de Macedonio Fernández.

⁹⁵ “En las notas a pie de página, «el autor» es designado como tercera persona. Parece que aquí hay un narrador superpuesto al narrador-autor, lo que significaría un fuerte trastorno de la jerarquía narrativa. De todos modos, ya la aparición en el mismo plano que «sus» personajes – los cuales a veces incluso se independizan de él– le resta toda credibilidad a este narrador-autor que, por consiguiente, a veces duda de su propia «realidad».” (Niemeyer, 1994: 254)

transforma en creador, también, aunque con la motivación de convertirse en futuro autor de la Novelística que Macedonio propugna.

3.2.3 – Arte autoconsciente, conclusión: Tipología del lector o el autor conquistado

“Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que se ha concluido de correrse toda de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya.” (Fernández, 1993: 51)

Así se despide el “autor” en uno de los prólogos (falsa despedida, por tanto) del lector que, en línea con su poder creador, ya está transformando la novela para sí, en su interpretación, en “lectura tuya”. Como señala una nota al pie, no es casual que esta “despedida” se produzca en un prólogo más, diluyendo así las fronteras del comienzo y final de obra, para facilitar la entrada y salida de obra del lector. Pero este es únicamente un tipo determinado de lector, el que entra al juego planteado, el que se deja formar⁹⁶ por Macedonio en una actitud creadora: es el lector que acepta el reto final de reescribir o continuar el “libro abierto” que es el *Museo de la Novela de la Eterna*.

Es necesario discernir al lector ideal macedoniano, por encima del resto de lectores que contempla. Y es que su tipología es muy amplia, y Macedonio es amante de confeccionar largas listas de objetos, personajes o, incluso, tipos de aplausos. En el caso de los lectores, al contrario que con los personajes, no hay un prólogo dedicado a enumerar los tipos, sino que, en esa instrucción continua del lector ideal, Macedonio va esparciendo nociones y rasgos de lo que no debe ser ese lector. Entre ellos destaca, por ejemplo, el “Lector de Desenlaces”, al que lo único que interesa es el argumento, cómo se desarrolla y, sobre todo, termina

⁹⁶ “La selección [del lector] opera sobre todo en los prólogos, que van conformando estrategias de persuasión y de rechazo para formar su propio público, capaz de seguir la estética rupturista que se le propone, desentendiéndose de los asuntos y de los personajes imitativos. [...] sólo podría existir [el lector] a partir del aspecto instructorista del texto.” (Orquera, 1994: 57)

la historia; en una novela sin argumento, de (Bel)arte puro, no hay lugar para él. O el “Lector de Vidriera” (o “de Tapa”, “de Puerta”, “Lector Mínimo”, “Lector no-conseguido”), aquel que no va más allá de las portadas de los libros en los expositores, es decir, un amante de cadáveres académicos⁹⁷, a menudo encarnado por los propios librereros; para este lector crea Macedonio los títulos-textos de cada capítulo, tan extensos que resumen en sí mismos la esencia del contenido, como el propio título del *Museo*: “Novela de la Eterna y la Niña de Dolor la Dulce-Persona, De-Un-Amor que no fue sabido”.

En cuanto al peor y mejor lector no ideales según los planteamientos macedonianos, tendríamos por un lado al “Lector seguido”, irreflexivo, repudiado por su lectura continuada de la obra y sus expectativas de linealidad narrativa al que, en consecuencia, destruye creando una incoherencia narrativa de prólogos mudables y capítulos que no siguen una lógica cronológica. De este modo, transforma al “seguido” en lo opuesto, su tipo predilecto, el “Lector salteado”. A él le dedica estructuralmente el *Museo de la Novela*, transformándolo en “seguido” por la construcción no-seguida de la obra:

“Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

[...] Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar; pero trato de no pensar en que me ocurrirá el inverosímil lector seguido.” (Fernández, 1993: 119)

Así, se convierte en vital la personificación del lector, para quien está construida la obra, pretendiendo educarlo en la nueva Novelística macedoniana.

⁹⁷ La “muerte académica” de una obra llega en el momento de su publicación, por convertirse en objeto inmutable, momificado, carente de vida. Véase *Anexo II*: “Muerte académica”.

Esta idea avalada por Naomi Lindstrom choca, sin embargo, con la de Diego Vecchio, según el cual Macedonio considera al lector como “*persona non grata*”, un mal necesario para la concepción de una obra literaria, razón por la cual se van produciendo “liquidaciones de lectores”.⁹⁸ De todos modos, Vecchio matiza esta postura señalando que el propósito macedoniano descarta al lector, en tanto que éste no es sino un autor futuro, entroncando con Lindstrom. De ahí el título del último epílogo, “Al que quiera escribir esta novela”.

Sea como fuere, en tanto que uno de los objetivos era la transformación del lector en personaje, su “mareo del yo”, dicha autoría no podrá darse hasta el no-final de la novela. Diversas son las intervenciones de “lectores” a lo largo del *Museo*, con triple intención según los editores: poner de manifiesto su “indispensable acompañamiento”, la incorporación del proceso lector dentro de la propia obra y el “entrecruzamiento dialéctico realidad/imaginación” que busca la mencionada autoconsciencia artística.⁹⁹ Con todo, la mayoría de los lectores que intervienen suelen ser los lectores indeseados, funcionando como educación del lector ideal por contraejemplo:

–Demás lectores: ¡Fuera! Lector de desenlaces. A ti te daremos la «novela rosa». Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama, o si no, llamaremos a los personajes y podremos luego librarlos de tu curiosidad. [...]

–Lector [de Desenlaces]: Perdón, procuraré enmendarme. Veré si logro desinteresarme de que la novela termine o no.

–Demás lectores: Todos lo deseamos. No molestemos al autor. Obra de arte en que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente.” (Fernández, 1993: 241)

⁹⁸ Vecchio, 2003: 131.

⁹⁹ Fernández, 1993: 162, nota de los eds.

Son los propios lectores entrenados, aquellos que finalmente se harán autores, los que frenan la intervención de un espontáneo “lector de desenlaces” que solicitaba conocer cómo continuaba la historia y cómo había de terminar, cuando en realidad la obra no llegará a conocer fin, eliminando, como en este momento, a ese tipo de lector. Y son esos mismos lectores ideales, el “lector autónomo” que destacaba Nélida Salvador y que “se rebela ante las digresiones y dilaciones para comentar el relato”,¹⁰⁰ los que recriminan al autor si en algún momento se torna excesivamente intenso o, por ende, novelista «malo». De hecho, incluso dialogan con los personajes, solicitándoles que no muestren de manera tan efusiva sus sentimientos,¹⁰¹ en referencia a la no-relación amorosa de Quizagenio y Dulce-Persona como parte del plan para cobrar vida.

Y es que este contacto con los personajes es el que ha de servir de puerta de entrada a la novela del lector real, el que debe sentir el “mareo de personalidad” por creerse personaje e irreal, a cambio de que los personajes devengan en personas reales en ese mismo proceso. El lector ficcional baja al nivel de los personajes y dialoga con ellos; ya es personaje. “Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje”,¹⁰² decía Macedonio al definir el mareo en contraposición a la Alucinación de vida. Esta idea, según M^a Teresa Cortina, se asemeja a “la catarsis aristotélica como purificación de las pasiones mediante la identificación con las tribulaciones del héroe”.¹⁰³ De la aceptación de esta ficción

¹⁰⁰ Cortina, 1999: 46.

¹⁰¹ “[Lector:] Soy tan interesado en vuestras vidas como discreto de ellas; estad seguros de que sólo me alejo cuando sospecho la fatalidad de un beso, y vuelvo cuando calculo que un espectador amistoso no es indiscreto. Ahora os atendía, cómo, y aprobaba vuestro plan.” (Fernández, 1993: 162)

¹⁰² Fernández, 1993: 37.

¹⁰³ Cortina, 1999: 41.

depende el enriquecimiento de la novela macedoniana y la conquista de la misma a manos de un lector infiltrado:

“La ecuación personaje = lector permite ir planteando variantes en uno y otro término construyendo un espectro semiótico de múltiples posibilidades: aspirantes a personaje se convierten en lectores; lectores introducidos en ficción se vuelven personajes que leen en la ficción y son al mismo tiempo lectores, etc.” (Fernández, 1993: 82, nota de los eds.)

Es en dicho punto en el que el conjuro de Quizagenio y Dulce-Persona para adquirir vida intercambia los papeles de ambos con el autor y el lector ficcionales, dos vidas a cambio de dos no-vidas. Así, el “autor” se ve momentáneamente desorientado, sin comprender qué le ocurre, mientras el lector se siente novelesco al tiempo que nota su vida desgajándose de él. No resultan agradables, sin embargo, las sensaciones de Dulce-Persona y su compañero, para quienes el paso del no-ser al ser era un imposible incluso en el mundo de la ficción, transmitiéndoles, en consecuencia, sólo dolor. En cambio, el paso de la realidad a la ficción suprime dicho componente de sufrimiento debido a que el no-ser implica un no-sentir al que están accediendo lector y autor.¹⁰⁴ En ambos casos, pues, los procesos no se completan y el propio Macedonio los manifiesta como Imposibles, aunque ese momento de incertidumbre, de Dudarte, es el que busca provocar en el lector. Hablamos, definitivamente, de la conmoción concienical que debe proporcionar la catarsis de la Belarte, de la auténtica «novela buena». “En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la

¹⁰⁴ “–Dulce-Persona y Quizagenio: Aléjate de nosotros, Vida, que somos muy felices. ¿O no?

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

–Dulce-Persona y Quizagenio: La tuvimos nosotros y supimos qué es ser hombres.” (Fernández, 1993:218)

vida?”,¹⁰⁵ confiesa el lector en su entrada en la novela. Así es como Macedonio ve cumplida su labor, al menos dentro del mundo del ensueño y la ficción.

“Soy novela”, debería gritar el lector.

¹⁰⁵ *idem*: 217.

3.3 – La liquidación del yo: Metafísica y teoría macedoniana del personaje

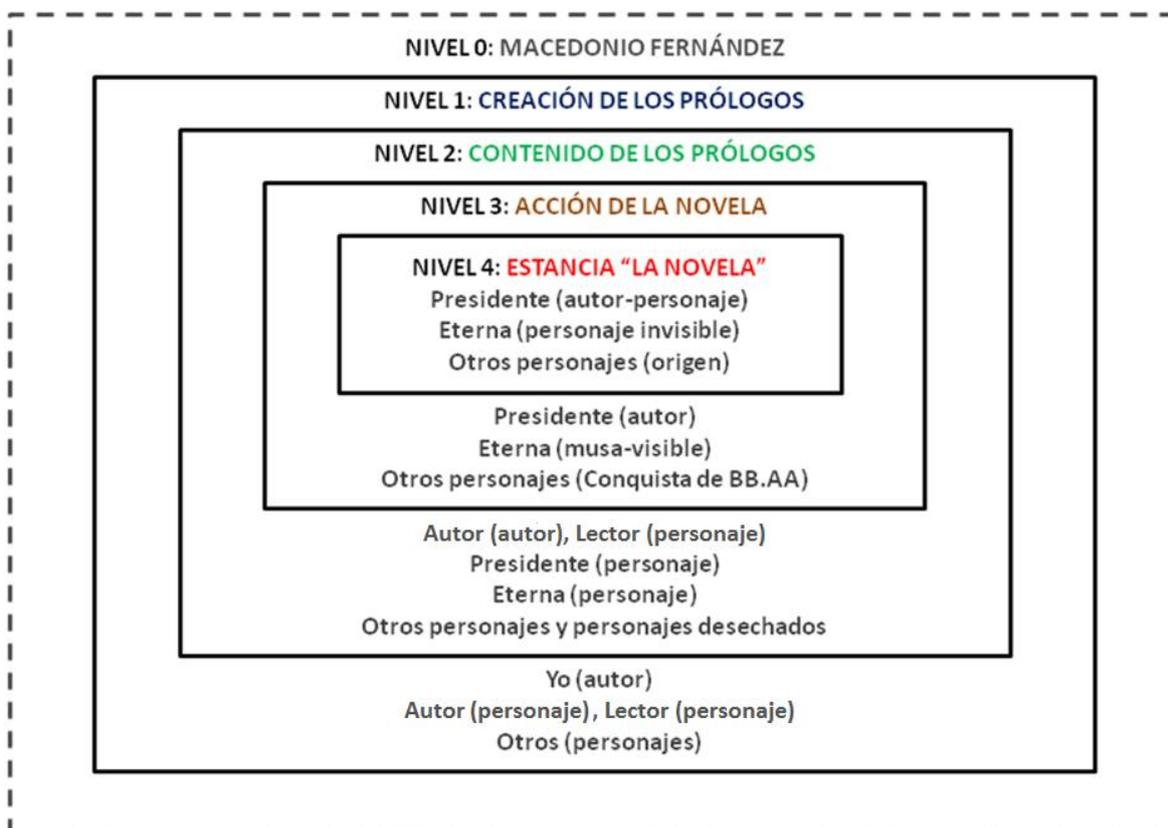
La transfiguración del lector en personaje y, por tanto, la disolución de su personalidad, el “mareo del yo”, está arraigado en las teorías metafísicas de Macedonio, además de en su concepción del personaje como artefacto. En función de su lugar y su función dentro de la novela, cada personaje contribuye como una pieza determinada al engranaje “a la vista” de la máquina-Novela. Razón por la cual, para avanzar en el papel del lector, conviene antes definir su lugar en la obra y, teniendo en cuenta los objetivos mencionados, la obra como lugar de lugares.

3.3.1 – **Situación de los personajes y establecimiento de los niveles narrativos**

“Se divisan, empero, todavía, las leyendas de ambos pilares de entrada a la estancia: «Aquí dejad vuestros pasados»; «Transponedme y vuestro pasado no os seguirá.» (Fernández, 1993: 129)

Dejamos fuera de este análisis *Adriana Buenos Aires*, dada su voluntad de ser «novela mala» tradicional, puesto que no es representativa de los modelos teóricos macedonianos, sino que funciona como contraejemplo (a excepción de los ya mencionados añadidos de «novela buena» de 1938). En ella apenas hay un nivel narrativo en el que se desarrolla la ficción, esto es, el nivel en el que los personajes, creyéndose reales, experimentan su ilusión de vida; las adiciones posteriores sumarían otro nivel indefinido en el que hace acto de presencia la metaficción del narrador.

Del mismo modo que Dante, al adentrarse en el Infierno, desciende de manera concéntrica por sus círculos hasta encontrar la salida al otro lado, motivo reflejado por la cita del epígrafe, la novela macedoniana gira en torno a sí misma, sin avanzar, volviendo sobre sus propias promesas y teorías, hasta que culmina con una salida de los personajes de la estancia “La Novela” una vez concluido el “viaje” de Presidente a través de su novela. La cita del epígrafe, émulo del famoso “Abandonad toda esperanza, vosotros los que entráis”, ilustra esta entrada al infierno dantesco de los personajes macedonianos en torno a la estancia “La Novela”. En el esquema que veremos a continuación quedan reflejados los diferentes niveles que, como los descendentes círculos infernales, van profundizando en las entrañas del *Museo* afectando a sus distintos actores:



A primera vista destaca una característica básica que, como ya decíamos, es inherente al *Museo* e imposible en *Adriana*: la presencia en más de un nivel de los mismos personajes de la novela. Siendo el nivel 0 el del Macedonio de carne y hueso, escritor real de la novela, no ha de confundirse a éste con el personaje que se hace llamar Autor, responsable principal de los prólogos y la creación de los niveles inferiores a partir de ese nivel 1 en el que nace. Comparte presencia en ese primer nivel, por supuesto, con el Lector aún por definir y, por tanto, con todos los tipos de lectores que va a detallar en los prólogos, a excepción quizá, de algunos como el “lector de vidrieras” que probablemente no pasó de las tapas del libro. Como puede apreciarse, algunos personajes ya invaden desde un principio este nivel 1, encontrándonos con prólogos “escritos” por el Presidente o incluso la propia voz de la Novela.¹⁰⁶

Descendiendo otro nivel, el 2 concierne al contenido de los prólogos. El Autor nos acompaña en el descenso, dialogando dentro de los textos con distintos personajes; entre ellos, el lector o el Presidente y la Eterna, que ya ascienden desde el siguiente, el nivel 3 de la acción novelística, su hogar lógico. También encontraremos en el nivel 2 a los personajes desechados que, por su propia naturaleza, no tienen acceso a niveles inferiores, la novela en sí a ojos del narrador.

El nivel 3 acoge el espacio en el que se construye la Novela, es decir, la Buenos Aires que los personajes alojados en la Estancia van a lanzarse a conquistar a petición del Presidente. Salvando las puntuales apariciones de

¹⁰⁶ “Yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir.” (Fernández, 1993: 52)

lectores o del autor, aquí los personajes principales son el Presidente y la Eterna, ejerciendo uno de escritor y la otra de musa (originadora del “Museo”, etimológica y conceptualmente). Hasta que se produzca la mencionada conquista, el único personaje restante de este nivel es el Vigilante de la estancia, que ejerce principalmente de espectador, sometido a la función única de vigilar, observar la acción sin interactuar con ella.

Ya el nivel 4 nos presenta la propia Estancia “La Novela”, donde conoceremos a los personajes principales (Quizagenio, Dulce-Persona...), siendo éste el nivel de la escritura de la “novela” del Presidente. Esto último duplica la condición de personajes de los habitantes de la Estancia (con irrupción inesperada de los protagonistas de *Adriana Buenos Aires* incluida). A través de este nivel al que la Eterna, como principal fuente de inspiración para su creación, no puede acceder de manera corpórea, el Presidente hallará su frustración, entendiendo la imposibilidad de la consumación de su amor por la pertenencia vital de ambos a niveles distintos.

De la intercalación de niveles narrativos surgirán diversos malentendidos, juegos narrativos y situaciones curiosas derivadas de la no-pertenencia de los personajes a niveles por los que se están moviendo. A destacar, la única aparición trascendente del Vigilante ante la visión de los habitantes de la Novela saliendo al mundo exterior, es decir, escalando al nivel 3, y contemplando cómo este se forma físicamente por primera vez ante sus ojos:

“El vallecito se llenó de río. El vigilante vio a todos partir y quedó restregándose los ojos, con lo que no logró ni logrará nunca saber si soñaba o era cierto.” (Fernández, 1993: 133)

Es doble el asombro del vigilante, atónito ante la contemplación de (a) la transición de personajes de un nivel narrativo a otro al que no pertenecen (salida de «la Novela») y (b) la formación del paisaje, que aparece partiendo de la teoría macedoniana de que el mundo existe (nace) en tanto que es percibido por el sujeto. Por definición, el Vigilante pertenece al mundo de la “Vigilia”, a una realidad palpable, razón por la que su yo queda “mareado” aquí, dudando de qué es real y qué no, ante el asalto de los personajes pertenecientes al mundo del “Ensueño”.

En su relación con el nivel 4, el de la propia Novela, queda determinada la esencia de la mayoría de los personajes¹⁰⁷ en la primera impresión que manifiestan al penetrar el umbral de la Estancia «La Novela»:

“Deunamor llegó y dijo:

–¡Qué linda está chapuzada la estancia! ¡Cómo la quiero para recordar en ella!

Padre llegó y dijo:

–Concluido el día. Por mí fuera así siempre con tal de olvidar.

Simple llegó y dijo:

–Si el Presidente me encarga traer barro voy y vuelvo en cinco minutos, pero en fin ya estoy otra vez en la novela donde se está calentito.” (Fernández, 1993: 133)

El No-Existente Caballero, Deunamor, en su sufrimiento por su condición de saberse personaje, tiene voluntad de vida, de evitar el Olvido-Muerte para así acercarse a su amada perdida, de siempre “recordar”; el Padre de Dulce-Persona pretende dejar atrás el pasado, fuera de la estancia, un pasado ligado

¹⁰⁷ “El mundo se descubre en el espacio abierto de la interacción inter-individual, cuyos sujetos son seres singulares autoconscientes dotados cada uno de ellos con una motivación singular. [...] La interacción de los individuos autoconscientes crea [...] un espacio en el que luego se descubre el mundo. En este proceso deben desempeñar su papel las motivaciones singulares del individuo.” (Manfred Frank, *apud*. Bürger, 2001: 10-11)

a una relación turbia no detallada con su hija; y Simple, como ya se advierte en los prólogos, está contento de ser personaje, cumple todo lo que el Presidente/Autor le pide y está conforme con ello, se siente “calentito” dentro de la Novela.

Y ya como último apunte en torno a los niveles narrativos del *Museo*, hay que destacar la presencia de un potencial subnivel ficcional dentro de la Novela, un nivel 4', representado por el diario de Dulce-Persona, que no tendría mayor trascendencia si no descubriéramos que es escrito por el propio Presidente, aunque su contenido afectara a la realidad de la muchacha dentro del nivel de la Estancia:

“Cuando el Presidente vivió con nosotros escribía algo que encontré después, repentinamente, con el título de «Diario de Dulce Persona que le escribe el Presidente durante su permanencia en casa de ella», en el que leí lo que pasó en nuestra mesa el día en que te enojaste tanto conmigo por el terrible trastorno que después de tantos, te causé aquella mañana con mi descuido. Él dijo en la mesa, para aplacarte y disculparme, que yo no era apta para cosas de vigilancia y memoria.” (Fernández, 1993: 134)

Dulce-Persona lee su diario escrito por el Presidente porque, como personaje, ella no existe más allá de «la Novela», y su pasado (recuérdese el epígrafe con las leyendas de la entrada) es sólo pasado ficticio, inexistente, retroalimentado por la invención de su autor, en este caso, el Presidente. A su vez, éste es tanto apuntador y definidor de las personalidades (declarando sus “aptitudes”) como autor, que se nutre de las acciones que sus creaciones experimentan con objeto de inspirarse para la escritura de su propia novela.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ésta es la labor del personaje, “presidir” la acción del resto de habitantes, como ya se nos indica en nota: “El Presidente-autor inventa y decide las misiones de los personajes, pero al mismo tiempo recepciona, escucha a sus personajes; el placer de escuchar enriquece y realimenta la creatividad.” (Fernández, 1993: 139, nota de los eds.)

3.3.2 – Proceso de selección y determinación vital de los personajes-tipo

“Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real. [...] Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenín [sic], Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de «personajes», es decir éstos no sueñan ser, porque creen ser copias.” (Fernández, 1993: 39-40)

Partiendo de la base metafísica (en la que abundaremos después) en torno a la conciencia de ser y la concepción macedoniana del yo, este epígrafe apunta a los personajes como únicos depositarios de la capacidad del “soñar ser” reales, es decir, los únicos que pueden plantearse la duda de su existencia en tanto que cualquier otro ser humano, en el mero planteamiento, estaría resolviéndola con simplemente plantearla. Por supuesto, este discurso presenta la condición vital de los personajes de la «novela buena» macedoniana, la consciencia de su no existencia, de su naturaleza ficticia y, por tanto, su ansia de búsqueda de un más allá, de una vida fuera de la novela que tratarán de encontrar por diferentes métodos (entre ellos, el ya detallado engaño al lector de Dulce-Persona y Quizagenio para sustituirlos dentro de la novela). Éste es el motivo por el cual el resto de la cita habla de pilares de la narrativa en un tono ligeramente despreciativo, enmarcados dentro del “arte realista”, porque al igual que los personajes de *Adriana Buenos Aires*, los de las citadas obras no son conscientes de su labor personajística y, en consecuencia, no pueden ejercer sino como copias de actitudes de la realidad, es decir, como personajes fallidos. Macedonio es muy estricto en la aplicación de este criterio a la hora de seleccionar a los que van a ser los integrantes de su *Museo*, como nos detalla en sus prólogos de manera exhaustiva:

“Personajes efectivos: Eterna, Presidente.

Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio, Dulce-Persona.

Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamor.

Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple.

Personaje de Fin de Capítulo: el Viajero.

Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje. El Hombre que fingía vivir.

Personaje relámpago y teórico: Metafísico.

Personaje Impedido y Candidato a Personaje: Federico, el Chico del Largo Palo.

Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela).

Personaje con el ser de ser esperado: Amada de Deunamor.

Personajes por absurdo: el lector y el autor.

Personajes desechados *ab initio*: Pedro Corto y Nicolasa Moreno.”

(Fernández, 1993: 79)

Sin ahondar en exceso en cada uno de ellos, destacamos la condición de “personajes efectivos” de la Eterna y Presidente, pertenecientes ambos al nivel inmediatamente superior a la Estancia y por tanto los más auto-conscientes, libres de “las ansiedades y frustraciones típicas del personaje macedoniano que anhela alcanzar la vida real”.¹⁰⁹ En el rincón opuesto nos encontramos a los “personajes frágiles”, Quizagenio y Dulce-Persona, sufrientes por su condición no-vital, creyendo que hallarían la felicidad si consiguieran cobrar vida, objetivo que se convertirá en su motor narrativo. Más adelante nos adentraremos en la condición de Deunamor y su eterna espera como “personaje de la inexistencia”, representación física de la ausencia, del mismo modo que la Novela representa la construcción de una Nada “todo-interna”.

¹⁰⁹ Beltrán Félix, 2003: 115.

En este momento los que resultan interesantes son los “personajes desechados *ab initio*”, precisamente por su no-desgajamiento de la realidad, por esa creencia de una vida fuera de la novela. El primero, Pedro Corto, exige la lectura de la novela antes de dar el visto bueno a su participación en ella, y la segunda, Nicolasa Moreno, solicita puntuales ausencias de la novela para “ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor”.¹¹⁰ En ambos casos se da una falta de compromiso narrativo con la novela, solicitando alternar entre la condición no-vital de personaje y la alucinación realista que les hace creer tener vida más allá. Como señala Cortina, aquí se produce el conflicto porque, “impuestas sus propias condiciones para participar de la obra, ni siquiera pueden adentrarse en ella”¹¹¹.

En otras palabras, los requisitos para entrar se anulan a sí mismos en su propia formulación. Y es que, recordemos, Macedonio consiente “que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales: abomino de todo realismo”.¹¹² Si ser personaje era “soñar ser real”, el narrador acepta (y avala) los intentos de búsqueda de vida de Quizagenio y Dulce-Persona, hasta el punto de imbuirles de cierta vida del autor y del lector, “personajes por absurdo” como ya vimos, que sufren el pretendido “mareo” de su existencia.¹¹³ Sin embargo, rechaza a Pedro Corto y Nicolasa Moreno, aferrados a una creencia vital que,

¹¹⁰ Fernández, 1993: 80.

¹¹¹ Cortina, 1999: 48.

¹¹² Fernández, 1993: 40.

¹¹³ “En las notas a pie de página, «el autor» es designado como tercera persona. Parece que aquí hay un narrador superpuesto al narrador-autor, lo que significaría un fuerte trastorno de la jerarquía narrativa. De todos modos, ya la aparición en el mismo plano que «sus» personajes – los cuales a veces incluso se independizan de él–, le resta toda credibilidad a este narrador-autor que, por consiguiente, a veces duda de su propia «realidad».” (Niemeyer, 1994: 254)

especialmente en el caso de ella, encuentra su raíz en el costumbrismo, en el “verdaderismo” del que Macedonio abomina.

Pero tal vez el más interesante de los desechados es el personaje contratado, Juan Pasamontes, que abandona el “trabajo” voluntariamente precisamente para evitar su condición autoconsciente de personaje, que no le compensaba a cambio del sueldo ofrecido:

“En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas, lector. Es decir, que en el enredado pensar de este Pasamontes la existencia de los que leen era el obstáculo a la publicidad. Pasamontes está tan echado a perder por las condescendencias que pensó quizá que yo le pagaba cinco centavos y quería vuelto. [...]”

El autor lo ha contado todo sin desagradar a ningún personaje; no me he puesto mal con ninguno y lo probaré con el hecho de que nadie de ellos escribirá contra mí. Pasamontes, tú ocupas enseguida las páginas, no te dejaremos hablar primero que nosotros, prevendremos al público de que conocemos tu lengua.” (Fernández, 1993: 81)

Este personaje es presentado como un absurdo narrativo en un prólogo anterior, “Cómo ha sido posible, al fin, la novela perfecta”, en el que se le define como el principal personaje de la historia de la novelística. El absurdo proviene dado ya desde el nombre con el que lo bautiza para, sin embargo, relacionarlo con obras de narrativa anteriores a la propia literatura, o “desde las literaturas griega y romana, en toda novela de verdadera sensación y modernidad que no se parezca a otra en nada”¹¹⁴, a pesar de tener ese nombre imposible para esas épocas.

¹¹⁴ Fernández, 1993: 58.

Este héroe mercenario de la novela es descrito por Macedonio como un hombre de acción por inacción, cuyo papel se reduce a mantener el suspense del lector tras quedar en una situación de peligro al comienzo de la novela, al borde del abismo, y que no se resuelva hasta el final:

“Toda la novela es contada mientras él está en tal apretura y al final habrá que decir al lector cómo fue salvado. No creo que se conciba enredo novelesco que pueda tener más asegurado al lector [...]; aunque entre la primera y la última [página] fueran en blanco las obras, que en sustancia así son casi siempre, [...] el lector no saltaría una. Por tanto, para una novela modelo y en nada parecida a otra, no hay como este Juan Pasamontes personaje de todas, pues es la personificación de toda trama: comienzo y desenlace sin nada en medio que desenredar, o enredo con simulada solución.” (Fernández, 1993: 59)

Así lo presenta como irónico método infalible de construcción de novela, cedido a todo autor que desee “contratarlo”. Y aunque no deje de ser una cierta deconstrucción crítica del argumento en las novelas, que Macedonio descarta de plano, no deja de ser su método de construcción novelística encarnado en un personaje: la promesa de obra como obra literaria se transforma en la promesa de distensión de una situación de tensión lectora, que no desaprovecha para señalar las carencias argumentales, propias y ajenas, de las novelas que emplean esta técnica (esas páginas intermedias que están “casi siempre” en blanco). Por desgracia, ya hemos dicho que Pasamontes rechazó trabajar como personaje en esta novela.

Paralelamente a los personajes desechados, sí que se cuelan dentro de la «novela buena» dos personajes de «novela mala», concretamente los protagonistas de *su* «novela mala». En la lectura de *Adriana Buenos Aires* por parte de Quizagenio y Dulce-Persona recordamos que, tras una intervención del

autor y de unos lectores del *Museo*, son los propios personajes de *Adriana* los que, por alusiones, hacen acto de presencia:

—*Adriana Buenos Aires*: Por favor, ¿van a dejar en paz nuestra vida privada?

—*Dulce-Persona*: Un instante, querida Adriana. Vuestro beso nos ha dado la vida. Autor, danos la palabra que necesitamos.

—*Quizagenio*: Guardaremos vuestro secreto, Adriana y Eduardo de Alto. Y os ofrecemos el nuestro: Dulce-Persona y yo somos dos personajes de la «Novela de la Eterna», dos buenísimos amigos.

—*Eduardo de Alto*: Nuestro amor no tiene por qué callarse. Aprended vosotros, por si alguna vez la vida os hace personas como a nosotros, y os amáis.” (Fernández, 1993: 218)

En su ilusión de vida, los personajes de *Adriana Buenos Aires* reivindican su falsa condición vital y, por tanto, su inexistente amor subyacente, ante la pareja que representa su contrapunto. Toda esta reflexión sobre el ansia de vida de Dulce-Persona y Quizagenio del *Museo* muestra su inherencia a la condición de ser personaje; “siento el desmayo de ser sólo escrito, cuando pudiera no escrito sino real estar así”, afirma él.¹¹⁵

Pero Macedonio añade un factor decisivo, una justificación para que la pareja alimente su intención: la realización (en el sentido de conversión a lo real) de su sentimiento amoroso, de esa Pasión¹¹⁶ que es para el autor el motor de la vida humana. Así, el amor que siente Quizagenio hacia Dulce-Persona, y el que ésta siente a medias entre él y el Presidente (recordemos el triángulo entre Adriana, Eduardo y Adolfo en *Adriana*), es lo que motiva el ansia vital, el subir un nivel en la estructura narrativa de forma permanente. Caer en el olvido o dejar de existir

¹¹⁵ *idem*: 168.

¹¹⁶ “Macedonio considera a la metafísica una experiencia de la Pasión, no del razonamiento: es una experiencia, no una explicación. [...] Toda su reflexión filosófica (que lo llevó a negar la realidad externa y el yo) debe estar en función no de un “intelectualismo extenuante”, sino de un “alegato pro-pasión”.” (Beltrán Félix, 2003: 33)

como personaje al final de la novela se convierte en preocupación amorosa en boca de Quizagenio:

“Siento amor y por eso quisiera vida ahora que es cuando en los cines se borra maquinalmente a los personajes, y cuando en las novelas debiera dárseles vida. [...] Siento amor y quisiera una vida ahora que ese amor la haría feliz; y entonces pienso con miedo que quizá en el mismo instante el novelista alza su pluma del papel y ceso.” (Fernández, 1993: 168)

Bajo esa angustia no-vital de personajes, la pareja idealiza la vida reduciéndola a la satisfacción de sus pasiones, a un “Todo-amor” que abarcaría su existencia. No obstante, en sus intentos comprueban que esa vida que reclaman conlleva otros esfuerzos y que su transposición al mundo real resultaría inabarcable para su condición novelística. Es por esto que, en su primer contacto con la vida tras la formulación de un conjuro de mareo de lector y autor, sólo encuentran dolor e impotencia. “Mejor no lo intentemos más; es horrible este ahogo. ¡Mejor no saber nunca lo que es la vida!”.¹¹⁷

En lo que se refiere a los llamados “personajes efectivos”, se produce un conflicto distinto en relación a su carácter ficcional. Y si antes mencionábamos la influencia de Dante en la construcción de la estructura narrativa de la novela, ahora recurriremos a otra referencia clásica para definir de manera precisa la relación de Presidente y la Eterna: el mito de Pigmalión y Galatea en las *Metamorfosis* de Ovidio:

“Así fue la Eterna un imposible de muchos años para mí y sin embargo era, y era perfección.

Único imposible es morir. Cuán sin límites es la Posibilidad me fue posible, lo que hoy no puedo concebir, vivir largos años sin el amor de la Eterna y aun sin conocerla.

¹¹⁷ Fernández, 1993: 184.

Así lo cavila y resuelve en su espíritu atormentado el Presidente, a quien la Eterna dice «que él ama lo que ha creado y no lo que ella es». (Fernández, 1993: 57)

Del mismo modo que la obsesión del rey chipriota lo llevó a buscar la belleza en la escultura para finalmente enamorarse de una de sus creaciones, y ésta cobraría vida Afrodita mediante, nuestro Presidente, en busca de la belleza en el arte (con su voluntad de “conquista de Buenos Aires”), se obsesionará con su creación, la Eterna, que cobrará “vida” a través de la Novela.

Sin embargo, a esta reinterpretación del mito la acompaña la tragedia dado que, en tanto que creación y, por tanto, perteneciente a un nivel distinto (autor/obra), Eterna no puede satisfacer su condición vital como tampoco lo puede hacer Presidente, incapaz de encontrar la compleción dedicándose únicamente a lo creado. De hecho, cuando Eterna afirma que “él ama lo que ha creado y no lo que ella es”, está realizando una tautología, como indica la nota al pie: amar lo que ha creado supone amar lo que ella es, en tanto que “«ella» no es otra cosa que el producto de su creación”.¹¹⁸ Esto añade un matiz importante al sufrimiento no-vital de los personajes macedonianos, que busca por un lado la satisfacción amorosa y por otro el perpetuo perfeccionamiento de la creación artística:

—[Presidente:] Eterna: no eres perfecta —tiene que decirle aquí su novelista.
 —[Eterna:] Hazme perfecta, pues, si lo puedes, como Dios a los hombres.
 —[Presidente:] Es que no puedo.” (Fernández, 1993: 147)

La imposibilidad de la tarea se debe, como decíamos, a que Eterna y Presidente pertenecen en esencia a dos niveles distintos (creación-creador) al

¹¹⁸ Fernández, 1993: 57.

tiempo que pertenecen al mismo (personajes del *Museo*, aunque superiores a los de la Estancia «la Novela», “efectivos”). Por supuesto, esta situación da pie a nuevas contradicciones y juegos entre niveles narrativos similares a los antes mencionados.

El ejemplo más claro se da tras la separación-discusión entre Presidente y Eterna, dado que, enfrentado a su musa, se impide el acceso narrativo (y, por tanto, de lectura) al interior de la Estancia. Es Eterna quien motiva su creación y desarrollo en Presidente, por lo que no es hasta que se reconcilian, o comprenden su situación en el siguiente capítulo, cuando el acceso del lector al resto de personajes de «la Novela» es restaurado y la no-narración puede continuar.

Otro de estos juegos, de carácter más trágico, lo protagoniza en exclusiva el Presidente cuando, huyendo de ese nivel 3 de la narración en que comparte “vida” con la Eterna, se refugia en el nivel 4, es decir, dentro de la Estancia, suscitando en Quizagenio, en medio de sus deseos de vida (inalcanzables, entre otras cosas porque Macedonio, o incluso el Presidente, rechazan totalmente la idea de dotar de vida, ni que sea simulada, a sus personajes), un mayor interés por la búsqueda de la realización amorosa:

—[Dulce-Persona:] ¿Qué haces aquí, Quizagenio, en este capítulo donde te he encontrado, andando en busca tuya?

—[Quizagenio:] Buscaba el lugar de la novela donde pueda haber vida; creía que fuera aquí en la ventana de «La Novela» donde se respiraría y vendría vida para nosotros dos.

—[Dulce-Persona:] ¿Para qué, Quizagenio? Ya ves que el Presidente no busca vida.

—[Quizagenio:] ¿Es posible que lo preguntes, ahora que me has dicho que tengo tu amor? Presidente no sabemos que ame; parece desdichadlo. ¿Para qué viviría su desdicha? Pero es ahora para mí, para nosotros, encontrados en

este cariño, que pidiéramos la vida. Para el Presidente el tener sólo el «ser de personaje», ahora que es desventurado, es una maravilla de suerte; para nosotros, felices con tu amor, ahora es la vida la que debiera dársenos.” (Fernández, 1993: 154)

Es en este diálogo donde apreciamos con mayor claridad la relación entre esta pareja y la de *Adriana Buenos Aires*, ya que, a pesar de los elementos de “novela buena” que les otorga su conciencia de personajes, aspiran a la idea del amor romántico.

Ya sabemos que Quizagenio se arrepentirá de estas ideas, pero en la otra pareja el *Museo*, en Eterna, pueden llegar a convertirse en su pensamiento único, dado que, a ojos del Presidente, parece haber olvidado su condición de creación. La cualidad que le hace merecer su nombre, esa “eternidad”, es precisamente su no-ser de personaje, en el que finalmente se refugia:

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

—Presidente: No podéis atormentarme más, que con tal pregunta. Querría la vida si alguien que anda por el mundo valiera lo que vale el amor de ella. Pero así no sucede y antes bien su único motivo de contento es saberse personaje.” (Fernández, 1993: 242-243)

Suponiendo que Presidente abandonase la Novela para poder centrar su amor en la Eterna, la muerte sobrevendría al personaje precisamente por su condición de personaje, que dejaría de ser escrito, cesando su no-vida al cesar la novela en la que se enmarca. Éste es el sufrimiento y la tragedia de Presidente¹¹⁹, presenciar el continuo recordatorio de sus sentimientos teniendo

¹¹⁹ “Drama del Presidente es: el pensamiento como pasión, porque el Amor es ser, lo más del ser, y el Pensamiento es sediento de la noción (o problema del Ser. La pasión es lo más del ser y el ser es lo más del pensamiento. Por eso el Pensamiento puede ser Pasión. Pero en su Pensamiento-Pasión el Presidente es desdichado: le falta lo Real de la Eterna pensada, la personificación de lo Real pensado.” (Fernández, 1993: 232)

que resignarse al recuerdo y a la contemplación de la creación o a su Olvido-muerte. Esta resignación, por un lado, remitiría al ya mencionado final semi-trágico del triángulo amoroso de *Adriana Buenos Aires*, que acaba condenándolo a la amistad por enfermedad y/o imposibilidad de contacto físico o emocional. Pero, por otro lado, podría considerarse esto un eco del Macedonio real, que al transformar a su difunta Elena de Obieta en *Elena Bellamuerte* (o la Eterna) para renegar de su olvido, sabe que dejar de escribirla supone decir adiós.

El aferrarse a la vida que Macedonio definiría como “automatismo longevista” tiene su representación ficcional en el relato que Quizagenio cuenta a Dulce-Persona en torno a la figura de Suicidia, en cuyo caso se movía más por el impulso del “automatismo” (reflejos de evasión del dolor y retención del placer)¹²⁰ que por el de la “longevística” (voluntad de preservar la vida y, en última instancia, la inmortalidad). Por supuesto, podría analizarse de nuevo un correlato autobiográfico del autor en torno a su reflexión sobre el suicidio, pero lo interesante aquí es el afán macedoniano de crítica total que incorpora, en píldoras teóricas, a su novela:

“Hemos conocido todos muchos momentos y largos años de miseria total y los hemos vivido por esclavitud al Automatismo longevista sin que la Conciencia tuviera poder alguno para avasallar ese automatismo y ordenar el acto de aniquilación. [...] Hay pues una salvación: morir con oportunismo hedónico, cuando la vida no vale, a pesar de la tiranía de hacer vivir que ejerce el Automatismo.” (Fernández, 1993: 186-187)

¹²⁰ “La vida, en general, no ofrece más probabilidades de placer que de dolor, pues, subjetivamente, el Hombre puede definirse: una susceptibilidad igual de placer y de dolor; y, objetivamente, el Mundo puede ser definido: una posibilidad igual de placer y de dolor. Por consiguiente, la vida no es un bien ni es un mal, la muerte no es ni mejor ni peor que la vida, y renunciar a ésta no es una pérdida. En ciertos momentos la existencia es buena; en otros es intolerable.” (Fernández, 1976: 23)

Entendiendo, pues, esta teoría macedoniana de preservación del ser y la vida del sujeto, guiada por el “Automatismo longevista” o necesidad innata de aferrarnos a vivir por el mero hecho de seguir viviendo, resulta interesante analizar su postura en torno a la muerte, el cuestionamiento del yo y la negación del todo como respuesta a una nada previa.

3.3.3 – Nihilismo y promesa de obra en la concepción teórica de la novela

Antes de profundizar en las teorías metafísicas aplicadas por Macedonio a su obra, incluiremos a continuación un fragmento de una de las muchas autobiografías breves que dejó escritas, en este caso de tono aparentemente solipsista, y que emplearemos para estructurar este apartado en torno a las preguntas que suscita:

“El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de Junio de 1874, y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos.

En vano diga la historia en volúmenes inmensos, sobre el mucho haber mundo antes de ese 1º de junio; sus tomos bobalicones son lo único que yo conozco (no sus hechos), pero los conocí después de nacer, como todo lo demás. Lo que me podría convencer sería el Arte, más gracioso y verdadero: un preludio de Rachmaninoff, una mirada creada por Goya, pero no es tan crédulo el arte, no abre la boca ante los cortejos de pompas fúnebres, como la historia.” (Fernández, 2010: 169)

De este texto se pueden extraer muchas de los principios básicos de Macedonio, a saber:

- *Rechazo de la realidad más allá de la percepción propia.* El mundo existe en tanto que es percibido por el sujeto, y únicamente es percibido desde el momento en que nace hasta el momento en que muere. El resto es “no haber mundo”.¹²¹
- *Negación de la muerte.* Macedonio considera que, si la muerte se entiende como un dejar de existir, se está negando a sí misma. No se

¹²¹ “En la sociedad burguesa cada hombre es fin de sí, todo lo demás no es nada para él.” (Hegel, *apud.* Bürger, 2001: 204)

puede tener conciencia de la existencia propia para después tenerla de una no-existencia, de la concepción de un no-vivir, pasar de ser a no-ser.¹²²

- *Negación de la Historia y, por tanto, de un tiempo anterior o posterior al sujeto.* Entendiendo el mundo como todo-perceptibilidad, como una búsqueda del sentimiento, de la Pasión, del Todo-amor, el tiempo se mide por la ausencia del ser amado. Es el caso de su personaje Deunamor, el No-Existente Caballero, que sufre en su condición de personaje por una amada muerta, desaparecida en el olvido, alejada de su plano de existencia.
- *Salvación y comunión con el mundo a través del Arte.* El Arte se convierte en la vía por la que alcanzar el objetivo vital, la Pasión, en un sentido similar a la catarsis de la tragedia griega, purificación de las pasiones en comunión conjunta de los presentes.

Aunque el grueso de sus teorías lo encontramos en los prólogos del *Museo de la Novela de la Eterna*, a menudo emplea Macedonio a sus personajes novelísticos para elaborar planteamientos que después ellos mismos discutirán y desarrollarán. Incluso allá donde no tocan, como es el caso de *Adriana Buenos Aires* que, por su condición de “novela mala”, la narración no debería verse interrumpida por estas reflexiones.¹²³

¹²² “¿Qué privilegio creen tener las gentes de poder morir? ¿Les parece tan fácil eso de ser ahora y un minuto después no ser, para siempre?” (Fernández, 1974: 134).

“Quien experimenta por un momento el estado de creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción «no ser» es la creencia de no ser.” (Fernández, 1993: 37)

¹²³ “El cadáver no tiene vida ni la tuvo cuando caminaba y sonreía. El alma, el sentir, no está pegado a ningún cuerpo. Y ante todo, Adolfo, aclaremos que lo que lo domina ahora es la interrogación radicalmente metafísica, no esas preguntitas sobre quién hizo el mundo, cómo salió

En cualquier caso, sus teorías no son la única razón para la existencia de tantísimos prólogos (56, recordemos), teniendo en cuenta que la construcción de la novela se hace a partir de la promesa de un eterno comienzo, de la creación de una novela futura en el sentido de que aún no será publicada, como no lo fue en vida del autor, permaneciendo así efectivamente eterna para él. Macedonio considera la publicación como muerte académica de la obra y, en este caso, pérdida de su función de eterna novela, de “obra abierta”, como después recogerían Umberto Eco o Cortázar. Es la propia novela, en uno de los prólogos, la que se presenta en una “Salutación” al lector, explicando cómo la promesa de existencia hace nacer a la Novela de un estado ajeno a la Nada y expectante del Ser:

“Héme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia efectiva – no ha salido del no ser porque lo prometido toma silueta entre el ser y el no ser, y en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiende, se le preparan lugares de existencia y se le reservan energía, curiosidad, atención; aun el prometerlo le dio tanta existencia que se le ha reservado premio en ambos Jurados— y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que abunde tanta de ésta que en aquélla, en una fantasía viva, la no-existencia en la persona del No-Existente-Caballero cuya insinuada sustancia sólo podía efectivarse respirar, cuya delgada sombra sólo podía tenerse derecha en una novela tan fuerte en el ser como ésta, a cuyo comienzo no ha precedido la nada.” (Fernández, 1993: 51)

la planta de lo inorgánico. Supongo que usted no creará que el mundo es muy grande y tendrá el susto y embobamiento de los astrónomos que creen que la realidad es misteriosa y además bella porque hay muchos millones de leguas entre astros. El susto astronómico de las celeridades y longitudes es la antítesis de la vocación metafísica: el embebecimiento astronómico y su cósmico correlativo, la adulación de lo microscópico, es propio de almas que se entretienen felices sin sospechar el único misterio: el misterio de que algo exista, el misterio del ser. ¿No se ha asombrado usted nunca de existir, de sentir cualquier estado? Ese asombro del ser de la existencia de cualquier cosa o estado es el principio del mal metafísico. Ese asombro es un error que se cura por la crítica del conocimiento, o mejor crítica del ser. La metafísica es esta investigación, es el conocimiento del Ser.” (Fernández, 1974: 119)

Así se nos presenta a Deunamor, el No-Existente-Caballero, como presencia de la ausencia, encarnación de la Nada de la Novela, que se limita a *ser* novela, a no existir antes y a morir después de serlo (de publicarse).

En el eterno comenzar de los múltiples prólogos, la escasa acción existente en la novela no encuentra culminación, sino una despedida por parte del autor ficticio que dispersa a los personajes fuera de la novela alejándolos del único espacio de su existencia. Además, uno de los epílogos deja, como decíamos, la obra abierta para “el que quiera escribir esta novela”, para que cualquier autor que desee terminarla lo haga, recogiendo los pedazos de la novela y utilizando los que le parezca, citando o no a Macedonio. Nélica Salvador defiende este “continuo rehacerse” de la novela como una forma de eternidad, al servicio de las intenciones macedonianas ya impuestas por el título, que se aferra a su no-existencia en tanto que la novela no fuera publicada. “Mantenerse en continua evolución, no concluir, no cesar, significa de algún modo no entregarse a la inmovilidad de la muerte ni a lo que ya está cerrado y definido para siempre”.¹²⁴ Enlazando esto con las ideas que desgajábamos del texto macedoniano, nos encontramos en uno de los primeros prólogos del *Museo* con la imposibilidad de la muerte, lo inconcebible de un estado de no-ser que niegue a su vez la creencia de un estado anterior o posterior al sentir personal, a la existencia propia:

“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, si sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? Nuestra eternidad, un infinito soñar igual al presente es certísimo.” (Fernández, 1993: 24)

¹²⁴ Salvador, 1986: 114.

Macedonio niega la posibilidad de un pasado histórico o de un futuro, lo que él denomina ese “cortejo de pompas fúnebres” que representa la Historia. De hecho, dentro de la propia novela, en el pasaje en que los personajes se lanzan “a la Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Arte”, se dice que se eliminan todas las estatuas que “enlutan las plazas”, siguiendo con la analogía funeraria, y en su lugar se colocan “las mejores rosas”, entendiendo estas flores como una metáfora del presente, dado un pasado de semilla y un futuro de marchitamiento y renacer. El resultado es evidente:

“[...] en la ciudad presentista algo hizo al tiempo no transcurrente, como la historia, sino un Presente fluido, con memoria sólo de lo que vuelve cotidianamente a ser, no de lo que no se repite, como los aniversarios. Por eso el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: «Hoy», y la avenida principal se llama también «Hoy».” (Fernández, 1993: 203)

El pasado en la Buenos Aires conquistada aparece interpretado como la nada, siendo el resto lo sensible, lo experimentable en el “ahora”, en ese “hoy”. En torno a esto último y a la referencia al “almanaque”, dice Alicia Borinsky que, a pesar de la asunción del calendario como medio para medir el paso del tiempo, “confundir el almanaque con el tiempo mismo, y suponerlo real e inamovible en vez de arbitrario y sustituible, es uno de los modos de experimentar el mundo que Macedonio quiere cambiar”.¹²⁵ Así, Macedonio recurre a un no-transcurso del tiempo en su novela a través de una no-narración de acontecimientos; es decir, nada ocurre en la novela que determine una referencia temporal, un hecho remarcable que pueda emplearse como referencia sobre la que acercarse o alejarse para medir la distancia respecto al tiempo transcurrido. De hecho, el único momento en la novela en que se produce algún tipo de acontecimiento lo

¹²⁵ Borinsky, 1987: 123.

hace, técnicamente, fuera de la Novela, es decir, fuera de los muros de la Estancia: la mencionada conquista de Buenos Aires.

Evidentemente, éste es el caso dentro de la «novela buena», que es la que debería englobar la realización de las teorías artísticas macedonianas. Aunque si nos paramos a analizar la «novela mala» nos encontramos, sorprendentemente, con que en *Adriana Buenos Aires* los hechos brillan por su ausencia y el transcurrir temporal se da igualmente de forma muy vaga y poco clara. En ocasiones se nos habla del paso del tiempo, de unos meses, pero siempre se hace en un momento irrelevante o en el que ese tiempo transcurrido parece incoherente con la porción de historia que se nos ha narrado. Teniendo en cuenta que la «última novela mala» debía abrazar los términos de la novela tradicional, en este punto estaríamos ante otro “error” más de Macedonio en el que los papeles de una y otra novela se vieron entremezclados:

“¡Qué tranquilo comía y lo pasaba yo cuando prometía novelas! ¿Quién me hace ahora los dos fascinantes y difícilísimos capítulos: «Estela se desnuda» y «El lanzamiento de una cortesana»? [...] Mi pericia en Arte vacila ante estos dos capítulos faltantes, de tan arduo y riesgoso tópico. Dejo aquí estampados los esquemas que tenía hechos. Que el lector se afane en dar plenitud a ambos capítulos: yo lo incito a autor.” (Fernández, 1993: 208)

Es tal la entrada de “novela buena” en la “mala” que de ese irregular e incognoscible paso del tiempo se pasa a la omisión explícita y explicitada de escenas y capítulos, y la invitación de obra abierta a culminar el lector su escritura. La novela ya no sabe lo que es, dejando de ser-en-novela, como las novelas “malas”, para ser-en-lector.

Continuando con la metafísica macedoniana aplicada a la «novela buena», primero es necesario aclarar que su autor distingue entre la existencia (lo que la

muerte o el pasado no poseen) y la realidad. “Existir” no es para Macedonio sinónimo de “ser”, luego sus personajes, que se mueven como personajes conscientes de serlo, por el deseo de “ser” son conscientes de su estado de “no-ser”, pero también de su realidad, lo que les lleva inexorablemente al conflicto de la pretensión de “ser”. Para ilustrar este punto cabe destacar las palabras de un lector ficcional que se autodenomina “El metafísico”:

“Es mucha enredada fantasmagoría de personajes, lector, autor. Y no es que finjan enredarse; no saben qué son. Esto se resuelve así: son todos reales; cualquier imagen en una mente es realidad, vive; el mundo, la realidad es toda mera imagen en una mente. Lo que no es imagen es la Afección: placer, dolor. El existir no es pre-deseable; en el pre-deseo de ser ya hay ser; lo que no hay es el comenzar, el no haber sido, en el cual situaríamos el deseo de ser.” (Fernández, 1993: 208)

Siendo esto así, ¿por qué se da esa condición de no-ser con el deseo de ser en la novela? Precisamente porque, como señala después Macedonio, “no hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, de lo imaginado”; es el imaginador el que “no conocerá nunca el no-ser”.¹²⁶ Es decir, que todos esos elementos que niega Macedonio (el pasado, el no-ser, etc.) son únicamente posibles dentro de la ficción que es la novela, en la condición de personaje. Y el autor lo hace posible mediante la creación de un espacio que engloba la Nada, la representación física de la ausencia, de la no-existencia, en la construcción de la Estancia conocida como «La Novela», en un sentido similar a lo que veíamos con “la Zona” del filme *Stalker* de Tarkovski: un hogar para “la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera” de la amada y “para poder ser encontrado

¹²⁶ Fernández, 1993: 254.

en alguna parte” mientras espera; todo para, sin embargo, nunca ser encontrado.¹²⁷

En relación a ello, y siguiendo con los conceptos que apuntaba la autobiografía inicial, ya hemos hablado de la negación de la muerte como condición del no-ser, inexistente para aquel que ha experimentado la conciencia de ser. Según Macedonio, la única muerte posible es el Olvido, que se produce a través del alejamiento de las pasiones, del distanciamiento de la persona amada. Así recoge Piglia la definición macedoniana:

“[El Olvido] es propio de la muerte. Es la inexistencia misma dentro de la realidad concebida como un estado del alma. Una realidad como objeto negado que se elude: la muerte de la amada. Nada puede superar al Olvido porque representa la no-existencia. La muerte puede ser superada o recuperada por el Recuerdo. El Olvido no, es el verdadero no-existir. El Olvido de la muerte, eterniza. El Olvido de amor es sinónimo de muerte.” (Piglia, 2000: 72)

En consecuencia, Macedonio defiende desde la metafísica “la total inteligibilidad del ser” y por tanto la inexistencia, una vez más, del no-ser. Esta idea choca frontalmente con Positivismo de sus contemporáneos, que “se atienen al cómo del mundo, al ser, declarando inaccesible a la Inteligencia el *cómo* el ser fue posible, *cómo* se dio el ser y no la Nada”, lo cual equivale para Macedonio a “creer, concebir que pudo no ser, que mañana el tiempo, el espacio, las cosas y los sentires pueden cesar, que un día comenzaron después de nada”.¹²⁸ Todo lo contrario del único no-ser posible que, como decíamos, es el no-ser del personaje, es la novela que nace de la idea, de la promesa de ser obra. Muy crítica es su postura hacia esos científicos-positivistas por concebir un

¹²⁷ *idem*: 22.

¹²⁸ Fernández, 1993: 271.

planteamiento de la existencia según el cual cabe la posibilidad de un estado anterior al ser, la Nada. Pero Macedonio define el ser como “lo autoexistente eternamente, lo eterno en mística de la intelección; es decir que la categoría «ser» no es pasajera, no puede perderse”, es constante y eterno.¹²⁹

Extrapolando la imposibilidad del no-ser, de la muerte, a la vez que empleando su característica Humorística Conceptual, herramienta de su metafísica del absurdo, Macedonio escribe en su *Continuación de la Nada* un relato que critica en este sentido los métodos de su aborrecida Medicina (o “Terapéutica”), titulado “Un paciente en disminución”. Dada su brevedad y su valor ilustrativo, lo reproducimos a continuación:

“El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera al pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y, «meneando con grave modo» la cabeza, resolvió: «Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario a un cirujano.» (Fernández, 2010: 196)

En última instancia, lo que este pequeño relato nos muestra es la concepción macedoniana de la identidad del sujeto, la cual no se pierde a pesar de la negación del Yo y del cuerpo como representación del propio sujeto,¹³⁰ en defensa de un mundo determinado por su “almismo ayoico”. ¿Pero, exactamente, por qué se niega la muerte?

¹²⁹ *idem*: 272.

¹³⁰ “[En el pensamiento macedoniano] la idea de la muerte como proceso no real es nuclear. [...] El hombre, desposeído de su carne, pervive en su más recta y digna expresión: la «posibilidad psíquica pura». [...] No existe ni la materia ni el yo, su pervivencia es, por tanto, imposible.” (Martín Sevillano, 1997: 412)

La respuesta nos la da, precisamente, ese otro lineamiento básico del pensamiento macedoniano que es la experimentación de la vida como una todo-sensibilidad: si lo único existente es lo perceptible por los sentidos, ¿cómo va a existir la muerte si nunca va a poder ser percibida?¹³¹ Al respecto, apunta Geney Beltrán Félix que, si la muerte no es perceptible por los sentidos, “no se la puede experimentar como estado”:

“De esta manera, la plenitud, eternidad y actualidad del ser (en suma, su inmortalidad) destruyen la noción del yo. No hay un yo sintiente, porque yo implica sujeto, separación de otro y [...] sólo hay una única sensibilidad. [...] Como no existe un mundo con existencia anterior o posterior a la sensibilidad (pues sólo existe lo que se siente), tampoco hay un yo que sienta en un instante algo ajeno, preexistente a él.” (Beltrán Félix, 2003: 29)

Como ya hemos dicho, Macedonio define el mundo (o la experiencia que tenemos de él) como ese “almismo ayoico”. Considera “conceptos erróneos”, descartables, las nociones del Yo, la materia, el tiempo, el espacio y la muerte, ligados todos ellos, precisamente a una concepción fallida de la nada.¹³² Así, el autor aplica estas ideas al servicio del objetivo final de la novela: el denominado “mareo del lector”, la invitación a la entrada en la novela, al espacio de la Nada, para “entrarte en mis páginas, perderte del ser, y librarte de la realidad y de estos

¹³¹ Inevitablemente, esta concepción macedoniana remite al pensamiento epicúreo: “La muerte, el más terrible de todos los males, no supone nada para nosotros; mientras vivimos no existe la muerte, y, cuando acude en nuestra busca, nosotros ya no estamos” (Epicuro, “Epístola a Meneceo”).

¹³² Como ya hemos dicho, Macedonio critica a la religión y a la ciencia en tanto que, bien ligado a un Dios previo, bien a una Nada primigenia, dan por supuesto un estado de cosas previo a un supuesto “nacimiento” del mundo. En el primer caso, el religioso, incluye una parodia al comienzo del *Museo*: “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 ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida nada. Y comenzó. [...] Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo” (Fernández, 1993: 8). Para el segundo caso, el científico, remitimos al relato “El zapallo que se hizo cosmos”, en Fernández, 2004: 33-37.

problemas” y, al descubrirse personaje y regresar al mundo, encontrar la catarsis que para Macedonio es la esencia del Arte.¹³³

La pérdida de la conciencia de realidad, de ser, por parte del lector está inevitablemente ligada a la voluntad macedoniana de desestructuración del yo. El yo, a su vez, encuentra un correlato histórico en la oposición del autor al realismo artístico-literario de la época, donde el yo era la figura central y su supuesta realidad circundante era el escenario y el nudo de las tramas novelísticas. Contra esta corriente crea Macedonio a Deunamor, un personaje que desde su propia definición es un “no-existente caballero”, y le otorga un lugar para su no-vida en la Estancia «La Novela», el hogar de la ausencia, de la no-existencia. Así presenta el concepto Warren Johnson en “Toca, por favor: el museo textual de Macedonio Fernández”:

“El espectro que ronda la casa de la novela realista es el fantasma de la unidad del yo, principio fundador de la integridad de la trama narrativa. El juego macedoniano con los personajes que no «existen» y que se han escapado de su novela o no pueden entrar en ella subraya de una manera que aun las figuras principales carecen de realidad y que está completa la disyuntiva entre la realidad, fragmentada e incompleta, y la inautenticidad de la novela del siglo XIX que pretende trasuntar de modo fiel el mundo exterior.” (Johnson, 2003: 87-88)

Estas cuestiones en torno a las representaciones físicas de la Nada en la novela macedoniana merecen un análisis adicional, en tanto que destino y “hogar pretendido” del lector.

¹³³ Fernández, 1993: 176.

3.3.4 – Deunamor, la no-existencia física y la muerte del Yo

“Fueron tantos los que faltaron, que si falta uno más no cabe”.¹³⁴ Esta breve cita, casi una greguería, no es más que, en línea con la Humorística Conceptual, uno de los muchos ejemplos del gusto de Macedonio por fabricar la nada, la ausencia, la inexistencia, en tanto que considera que el no-hacer debe ser, paradójicamente, un hecho.¹³⁵ Es por esto que, como comentábamos, crea un no-existente personaje, un hogar de la no-existencia y, en este caso, una presencia para la ausencia.

No sin ironía tiende Macedonio a hacer presentes estos vacíos incluso en las páginas en blanco que acaban poblando los libros publicados, por cuestiones de pliegos o maquetación. Así, en una de las páginas en blanco de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, se puede leer lo siguiente:

“Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades de páginas en blanco: quedó tan enamorado de esta liberalidad con él que, metido en ánimos, previno a toda su clientela que su imprenta no aceptaba sino libro con 10 o más páginas en blanco. Sabido es que éstas son las originales páginas de Editor en todo libro de páginas de Autor.” (Fernández, 2010: 155)

Sin embargo, antes de profundizar en torno al espacio de creación de la Nada, conviene recordar los tres estadios del Ser que define Macedonio, a saber: vigilia, ensueño, y metafísica o crítica del ser (que bien podrían encajar con las teorías freudianas del Ello, el Yo y el Súper-Yo). Perteneciendo el primero a los

¹³⁴ Fernández, 2010: 236; aunque Borges se la atribuye a otra persona, influenciada por Macedonio.

¹³⁵ “La mera omisión no es suficiente no-hacer; invención de una nueva dignidad: la omisión por acto. El no-hacer-nada, o simplemente, el No-Hacer no es un género en el que se *hayan hecho* ya todos los progresos; véase en lo aquí narrado cómo podía enriquecerse todavía el noble género: se titula el sensato cuento: «La Diosa Omisión» o «El taller del Ocio»” (Fernández, 2010: 211; el cuento citado: 211-213).

dominios del poco interesante realismo y los otros dos al apartado de preocupaciones y sustancia macedonianas, resulta obvio que sea en ellos en los que el autor construya su novela, en el espacio del ensueño, con la metafísica como herramienta. Según Ana María Barrenechea en su estudio sobre el humorismo nihilista de Macedonio:

“Sitúa el ensueño (donde no son necesarios espacio, tiempo, materia y causa) en un plano superior a la vigilia. Aun más, afirma que «el Mundo (material) es un sueño de la Afección». [...] La nada no existe; con la muerte cesa la pasión en el mundo externo, pero continúa en el ensueño y también en el arte que es otro modo de ser. Hémos aquí poseedores de la inmortalidad en una región del ensueño, eterna y plena de pasión, donde nos reuniremos con los que amamos.” (Barrenechea, 1972: 73)

Es en ese espacio inmaterial, en ese subnivel narrativo 3 del Presidente, la Eterna y la Buenos Aires conquistada, donde se alza la Estancia y los personajes se ven reclusos en su condición de personaje hasta encontrar fin a «la Novela» y ser liberados de tal condición.¹³⁶ Están sometidos a “la memoria de un pasado inexistente” y a “un futuro en el vacío”¹³⁷ en el que algunos encuentran sufrimiento por imposibilidad de Pasión y Todo-amor (Quizagenio y Dulce-Persona), mientras otros lo ansían, llegando al fin de su no-existencia para dar paso a la felicidad. Tal es el caso de Deunamor en su despedida de la novela, expulsados los personajes por el Presidente, cuando alcanza finalmente su plenitud:

Pero Deunamor, el hombre a quien la *muerte* prometía más, aunque con expresión muy grave se abre paso entre todos y aléjase diciendo:

¹³⁶ “Por eso cuando andan por las calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad.” (Fernández, 1993: 140)

¹³⁷ *idem*: 74.

–Por favor, tened compasión de un hombre feliz: dejadme pasar. (Fernández, 1993: 245)

Conviene aclarar el concepto de “muerte” que menciona la cita, especialmente si tenemos en cuenta que hemos hablado de la negación macedoniana de la misma. En lo referente al personaje, Macedonio flexibiliza el concepto, partiendo de que si la muerte es la no-sensibilidad, y los personajes, por su condición de tales, no sienten nada realmente, esa muerte se entenderá como la salida definitiva de la novela, el Olvido. Incluso ironiza acerca de los métodos ficcionales de aquellos autores que matan a sus personajes antes del final de la novela, haciendo ver que los matan sin necesidad puesto que la publicación ya supone su muerte (académica) y la lectura no más que una visita a sus lápidas.¹³⁸

De hecho, dentro de la propia «novela mala» Macedonio nos presenta de manera subrepticia algunos ejemplos de esta “muerte de personaje”, pero aplicada en sus propios términos, esto es, entendida como salida prematura de la novela y negación de futuras apariciones:

“La acompañamos hasta la esquina y desde allí, con la mirada, hasta que las sombras se adueñaron de ella. La olvidamos al instante. ¡Adiós!, dijo el corazón hablando con las tinieblas, con los oscurecimientos del destino, con su ayer, con su mañana.” (Fernández, 1974: 101)

Es un personaje sin mayor trascendencia, la “viajera solitaria”, colocada ahí por Macedonio con el único objetivo de hacerla desaparecer después de bajarse del tranvía que compartía con Adriana y Racq. No obstante, es precisamente su

¹³⁸ “Los tristes seres-personajes viven sólo los minutos que alguien pasa escribiéndolos: concluidos de hacer, han concluido, nada son, más tristes todavía porque recorre sus figuras la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora o humana, inquietante tacto de pétalos de burla o piedad que deshojáis, escalofriándolas, sobre sus formas que no tuvieron nunca accesos a la vida.” (Fernández, 1993: 51-52)

intrascendencia la que nos devuelve a otra idea macedoniana primigenia: la muerte por olvido. En una breve nota de «novela buena» de esas que “se le escapan” a Macedonio de vez en cuando a lo largo de *Adriana Buenos Aires* nos recuerda que “de todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el Olvido”, acompañándolo del lamento de que “los protagonistas no saben que son muertos”.¹³⁹ Más muertos aún si tenemos en cuenta que esta novela, escrita en los años 20, se mantuvo “olvidada” hasta 1974, pero en cualquier caso nos constata que el miedo de Macedonio al Olvido (y no a la muerte en sí) tiene su motivación en lo progresivo e inesperado del mismo, no siendo percibido más que en el momento de echar la vista atrás.¹⁴⁰

En cualquier caso, volviendo a Deunamor, él busca la “muerte novelística” en su salida de la novela dado que, como su nombre indica, es fiel a su amada muerta, “olvidada”, y acceder al limbo de la inexistencia efectiva lo acerca y lo completa, perteneciendo ambos de este modo al mismo plano del no-ser. Y es que Deunamor guarda un papel principal en la novela, si bien su presencia destaca más por su ausencia: es el personaje de la ausencia efectiva, representa el “estar ausente”, propio del arte según Macedonio, y se materializa en el plano del ensueño por ser el único en el que es posible la comunión con su amada y la consagración a su recuerdo:

“Deunamor sueña; porque mientras sueña existe; y mientras, su amada le sonrío, pues están ciertos del venturoso encuentro tras el amor embellecido por la muerte.” (Fernández, 1993: 212)

¹³⁹ Fernández, 1974: 14.

¹⁴⁰ “La muerte que hay en los olvidos es la que nos ha llevado al error de creer en la muerte personal. Pero esta creencia es debilísima, por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir.” (Fernández, 1993: 39-40)

Esta noción resulta determinante en la vida de Macedonio, quien, recordemos, se reinventa en pensador y “escritor” a raíz de la muerte de su esposa y, por tanto, del comienzo de su Olvido, del alejamiento de los amantes. Así, encontramos una correlación bastante explícita entre Macedonio y ese No-Existente Caballero Deunamor, que espera en la Estancia de la novela la disolución de esa nada, para poder acercarse a su amada, separada de él al hallarse fuera de la novela, “muerta”.

Y este hecho irremediamente nos lleva a hablar de otra de las razones por las que la «novela buena» macedoniana resulta fallida: el imposible desgajamiento completo de la realidad de Macedonio, cayendo en su tan odiado autobiografismo aunque éste quede en clave. Es Diego Vecchio quien plantea ampliamente esta hipótesis en torno al Yo macedoniano en sus novelas, así como a la progresiva destrucción del Yo por medio de su disolución en diferentes personajes. De este modo, partimos de dos posturas criticadas por Macedonio, asimiladas, sin embargo, en su escritura:

“Es lo que hizo David Hume en el Tratado de la naturaleza humana, diciendo que el Yo es una mera ficción gramatical, sin idea. [...] O es lo que hizo Immanuel Kant en la Crítica de la razón pura al decir que no es posible para la razón conocer al sujeto que conoce.” (Vecchio, 2003: 12)

Estos dos acercamientos recuerdan a las nociones macedonianas del mundo como “un sueño sin soñador”, la “Visión Pura” en la que ahonda su pensamiento. Esto conecta con la “Experiencia Pura” de William James, que le lleva a definir la totalidad y unicidad del mundo como “almismo ayoico” (en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*), “psiquismo universal” (en *Manera de una psique sin cuerpo*) o, como nos recuerda Vecchio, “zapallo” en *El zapallo que se hizo cosmos*.

En referencia a la imposibilidad por parte de Macedonio de no imprimir en sus personajes rastros de su vida real, no es tanta la importancia que puede tener el reflejo de algunos de sus compañeros (Borges, Scalabrini Ortiz...) en los personajes, entendibles como guiños que sólo ellos captarían, como el hecho de mostrarnos su alma y sus sentimientos a través de una personificación de él mismo en Eduardo de Alto (bastante evidente) o en el Presidente (muy evidente, o de sus frustraciones y objetos de dolor post-amoroso en la Eterna (antes Elena de Obieta o Elena Bellamuerte) o en Adriana (su posterior supuesta amada Consuelo Bosch, según Ana María Camblong). Critica la falta de interés del tema, el “asunto”, en la vida real, en lo que no debería ser artístico por ser cotidiano, pero por otro lado emplea precisamente esos términos para construir sus novelas, disimulando la práctica mediante la aplicación explícita o implícita de sus teorías, en boca o acciones de sus personas-personajes. Así lo recoge Piglia en su diccionario macedoniano:

“Cuanto más trivial sea un asunto, cuanto menos comprometa emocionalmente al artista, tanto más libre estará éste para dedicar sus esfuerzos a la ejecución, que nada tiene que ver con las sensaciones ni con los sentimientos: «Un arte es tanto más Belarte cuanto más consciente, es decir, respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el ‘asunto’ y por contar el autor lo que siente». Esta idea del asunto como mera excusa para manifestar la ejecución se relaciona con la concepción del arte como ejercicio intelectual, consciente y difícil de lograr.” (Piglia, 2000: 15)

Aquí se produce una contradicción (otra más) entre su teoría artística y la forma en que la aplica, considerándola él mismo fallida, aunque presentándonos “una coexistencia entre corrientes egocidas y egotistas”, que “niegan rotundamente la existencia del Yo”, y “corrientes que lo afirman, con la misma

contundencia”, como nos advierte Vecchio.¹⁴¹ No obstante, hay que entender que esta práctica no deja de ser una continuación de sus teorías inconclusas, centrándonos en su concepción de la vida como búsqueda de la Pasión. Si entendemos que ésta se alcanza por la compleción del Todo-amor, sería a su vez un desmantelamiento del Yo, en tanto que cesión al Otro.

En resumen, el reflejo de la vida y pasiones de Macedonio como representación de su Yo en la novela supondría a su vez la destrucción del mismo Yo, el cual deviene Otro como resultado de la catarsis pro-Pasión, del recorrido completo por los tres estadios del Todo-amor: *simpatía*, entendida como empatía emocional (no sensorial) de los amantes; *fisión*, o desligamiento psíquico de los amantes por traslación de dicha Psique al cuerpo del Otro; y *quiasmo*, la traslación completa de las Psiques en tanto que el uno deja de ser Yo para ser el Otro:

“Adriana: poder mirarte seguro de que la mía no te es la mirada de un extraño; y saber qué es lo que vives por el camino, es mucho para la vida y todo para nuestro otro ser.” (Fernández, 1974: 172)

Lo cual nos lleva finalmente a que, al igual que le ocurrirá al lector si alcanza el mareo, la conmoción concienical, “si en el Todo-Amor la consciencia puede separarse de su cuerpo sin perecer, se puede suponer por analogía que la consciencia sigue existiendo, después de la muerte, a pesar de la desaparición del cuerpo”.¹⁴² Y así es como el autor justifica, dando por posible la ruptura del nexo Psique-Cuerpo y, por tanto, de la consciencia y la presencia física, la no-existencia de la muerte, demostrando definitivamente la concepción de “almismo

¹⁴¹ Vecchio, 2003: 93.

¹⁴² Vecchio, 2003: 56.

ayoico”, de Todo-sensibilidad sin Yo, como definición del mundo según Macedonio.

Definidas, pues, las teorías metafísico-literarias de Macedonio Fernández aplicadas a la Literatura en general y a la Novelística en particular, ¿cuáles son los referentes de estas ideas? ¿Cuánto hay de originalidad en sus propuestas, y cuánto de sublimación de unas corrientes de pensamiento que tiene su origen siglos atrás? Y, como consecuencia, ¿hasta dónde llegan la influencia y/o co-existencia de esas ideas sobre las que evoluciona la creación literaria en torno a la figura del Lector como nuevo Autor? A continuación, trataremos de responder a estas cuestiones.

4 – HACIA UNA HISTORIA LITERARIA DEL LECTOR

4.1 – El Lector como catalizador de la Estética

Si bien las ideas de Macedonio podían ser consideradas medianamente revolucionarias (o delirantes, o experimentales y destinadas a un nicho) de acuerdo con lo establecido por su canon presente, cuando en 1966 leemos *Crítica y verdad* de Roland Barthes no podemos sino adscribir las teorías macedonianas a la larga tradición de la estética de la recepción. Estética del lector en el caso macedoniano, siendo este destinatario el creador último del *Museo de la Novela de la Eterna*, o estética del público, que Barthes retrotrae hasta la *Poética* griega cuando, en referencia al teatro, trata el tema de la verosimilitud de lo representado:

“Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico. De tal modo, Aristóteles fundaba cierta estética del público; si hoy se la aplica a las obras de masa, quizá se llegara a reconstruir lo verosímil de nuestra época; porque tales obras no contradicen jamás lo que el público cree posible, por imposible que aquello sea, histórica o científicamente.” (Barthes, 2005: 14-15)

Desde el momento en que un autor propone pensando en lo que el público debe absorber, interpretar y dar sentido, está trasladando la labor creadora a ese receptor, condicionando, pues, la labor estética. Aunque a partir de esa cita también podríamos desarrollar el concepto del mareo del yo y lo que el lector puede llegar a aceptar como verosímil: el objetivo último de la novela macedoniana es la dislocación del yo, hacer creer al lector que es personaje y, por tanto, parte de la obra, además de ofrecerle ser el edificador de la misma, y no mero asistente a la “exposición” del *Museo*.

En cualquier caso, no es Barthes el único en relacionar tal afirmación en cuanto a la estética de la recepción desde la *Poética* aristotélica. Simultáneamente a él, Harald Weinrich lanza su propuesta “Para una historia literaria del lector”, donde de nuevo conectamos con la noción del mareo del yo, una revisión metafísica de la *catarsis* trágica. Además, Weinrich vincula la teoría de la *catarsis* de Aristóteles con el concepto del horizonte de expectativas, fijando de nuevo en el núcleo de la compleción de la obra literaria al lector (o espectador):

“La poética de Aristóteles [...] es, por otro lado, una estética de la recepción. La tragedia, por ejemplo, no se discute por su estructura y su estilo, sino por su capacidad de provocar miedo y compasión en el espectador o en el lector. [...] Pero Aristóteles avanza un paso más. No describe los efectos del miedo y de la compasión solamente con intenciones del autor orientadas hacia el público, con la que debe contar el autor. Según la doctrina de su *Poética*, estos efectos

aparecen más claros cuando se producen contra las expectativas.” (Weinrich, 1971: 200-201)

Del mismo modo que la catarsis se produce en el desafío de las expectativas del espectador, el mareo del yo se desarrollaría en el lector al chocar la novela «buena», o los objetivos que Macedonio le fija, con lo que ese lector esperaba encontrar, es decir, una novela «mala». El constante despertar forzado, la “vigilia” macedoniana de ojos cerrados, frente al sueño y el fingimiento de vidas que tienden a vender el resto de novelas, acaban provocando la trocación del yo, la duda sobre el ser o no ser del lector en la novela. El placer catártico lo localizaba Macedonio en ese despertar, en el instante en que el lector percibía el engaño de la novela que, por un instante, le había hecho creer inexistente y ahora quedaba aliviado al constatar que todo era una ficción, la mente engañada.

Resulta inevitable relacionar esta catarsis concienical macedoniana con la teoría barthesiana sobre *El placer del texto*, especialmente si atendemos a la dicotomía que este último presenta en cuanto al disfrute de las obras. Según Barthes, podríamos dividir las obras que infunden sensaciones en el lector entre textos “de placer” y textos “de goce”. El primero, definido como aquella obra “que contenta, colma, da euforia”¹⁴³, tiene su origen en lo que el lector/espectador ya conoce, en su área de confort: en la cultura que se abraza, que ni se rompe ni se subvierte. A este fenómeno lo califica Macedonio de «Culinaria», por oposición a la «Belarte». Si Macedonio niega que el Arte sea “fenómeno de Belleza”, el rechazo de esa Belleza como perceptible, como sensorial, da lugar

¹⁴³ Barthes, 2009a: 25

al calificativo de “Culinaria”, una suerte de Arte que se centra en la sensorialidad para suplir sus carencias técnicas:

“El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar.” (Fernández, 1976a: 236)

Niega la Belleza natural, práctica, que por su propia subjetividad queda anulada. Por ello, Macedonio determina que no existe Belleza más allá del Arte, una belleza “tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información”.¹⁴⁴ Así introduce otro de sus principios, el del rechazo al Realismo por ser repelente de belleza: la “copia o imitación” son técnicas “directas”; por tanto, ajenas al arte. El Arte debe estar dirigido, mediante técnicas indirectas, a suscitar “estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento”.¹⁴⁵ De este modo, Macedonio prescinde de elementos “extraartísticos” para centrarse en la técnica, que ha de estar dirigida, conscientemente, hacia esa emoción de arte.

El segundo de los tipos barthesianos, el cercano a Macedonio y al objetivo de su Novelística, Belarte-Palabra, es el texto “de goce”, cuya definición encontraremos muy cercana a ese estado de inconsciencia, de pertenencia a irrealidad que se produce en el mareo del yo lector:

“Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de

¹⁴⁴ Fernández, 1976a: 238

¹⁴⁵ Fernández, 1976a: 236

sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.” (Barthes, 2009a: 25)

Es más que probable que Barthes no leyera a Macedonio, prueba de que el argentino forma parte de una corriente de pensamiento que, de un modo u otro, tienen tanto antecedentes como vigencia posterior al autor. En cualquier caso, ambos autores destierran de la obra literaria el placer como elemento intrínseco, si bien con una beligerancia y unos matices casi opuestos. En Macedonio hablamos de rechazo, repudio y casi denuncia de las pasiones representadas con el mero objetivo de epatar, englobando todo ello en el despectivo término de la «Culinaria» (no tanto por desprecio al arte de la cocina, como por el destino final de todo guiso) o, en el caso que nos ocupa, con el calificativo de “novelas malas”. En cambio, Barthes se muestra más comprensivo, sin enviar al exilio de las letras los textos “hedonistas”, mostrando que tanto sus defensores como sus detractores tienen al placer por cosa menor, “simple deleite”, a reivindicar por unos, a oponerlo a las alturas intelectuales por otros. Sin embargo, Barthes concluye como el argentino en que el placer es un elemento totalmente extraartístico, “un residuo inocente” que “no depende de una lógica del entendimiento y de la sensación”.¹⁴⁶ En última instancia, elimina el placer de la creación literaria en tanto que una estética del placer, por su carácter subjetivo y, por tanto, limitado a una clase social o a un grupo determinado debería producirse “sin consideración de culturas y de lenguajes”, prometiendo “desgarradoras” consecuencias.¹⁴⁷

¹⁴⁶ “[...] es una deriva, algo que es a la vez revolucionario y asocial y no puede ser asumido por ninguna colectividad, ninguna mentalidad, ningún idiolecto. ¿Algo *neutro*? Es evidente que el placer del texto es escandaloso, no por inmoral sino porque es *atópico*.” (Barthes, 2009a: 37-38).

¹⁴⁷ *idem*: 96

Y como último apunte respecto a las teorías barthesianas del placer lector como elemento, a la postre, ineludible, la conexión macedoniana se produce cuando el francés describe la experiencia real de lectura y nos topamos allí con el idolatrado «lector salteado» de Macedonio, al que “dedicó” el *Museo*:

“El relato más clásico (una novela de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoi) lleva en sí una especie de tmesis debilitada: no lo leemos enteramente con la misma intensidad de lectura, se establece un ritmo audaz poco respetuoso de la *integridad* del texto; la avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgarr ciertos pasajes (presentados como «aburridos») para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de la anécdota.” (Barthes, 2009a: 20)

Y en la cabriola experimental que supone el *Museo de la Novela de la Eterna*, la obra cumple lo que precisamente Barthes señala a propósito de esa lectura “salteada”, que el “salto” o tmesis no puede ser calculado por el autor, que “no puede querer escribir *lo que no se leerá*”.¹⁴⁸ Casi podríamos calificar a Macedonio como una voluntaria tmesis en sí mismo, pero centrándonos en la propia novela, su tipología de lectores ya contempla esa lectura salteada, así como otros tipos de lectura, como el “lector de desenlaces”. Incluso menciona el argentino que la gran extensión de muchos de los títulos de capítulo, los “título-textos”, van encaminados a quienes no deseen leer el contenido de los mismos. Barthes no contaba con el “arte de trabajo a la vista” de Macedonio.

Continuando con los orígenes de la Estética del lector, de la poética griega pasamos a la retórica latina, de acuerdo con Harald Weinrich, en tanto que herramienta orientada a persuadir y convencer al público oyente. En esa fabulada “historia literaria del lector” que propone el alemán, la Retórica que convierte al oyente en dócil (“*benevolem, attentum, docilem facere*”) es aplicada

¹⁴⁸ Barthes, 2009a: 21

por la literatura y mantenida vigente en todo su esplendor hasta la entrada del Romanticismo:

“Cuando la oratoria perdió su función pública con el Imperio romano, continuó como elemento de la educación tradicional, legando su propia perspectiva de los efectos a la literatura europea, que desde entonces empleó aquellos principios. La estética de la recepción sigue, con ciertas interrupciones, como doctrina vigente hasta el siglo XVIII. La intención de los autores clásicos franceses es agradar, alegrar, conmover o enseñar al público. Observamos que, cuando reflexionan sobre sus obras, las definen casi siempre según los efectos pretendidos, que consideraban realizables.” (Weinrich, 1971: 201)

Si bien estos autores se mostraban abiertos al “trabajo a la vista” en la relación de los efectos buscados con la creación literaria, es evidente que estos efectos son diametralmente opuestos a las pretensiones de Macedonio. El *docere et delectare* como objetivo final fija al lector en el proceso de construcción de la obra, pero a menudo lo hace de manera tan explícita en sus intenciones doctrinales que no dista demasiado de los objetivos hedonistas de los textos de placer barthesianos, con las pasiones al descubierto y su origen en lo conocido y/o por conocer de la cultura del lector.

Los que asumirían la voluntad educativo-doctrinal de las obras literarias durante los siglos posteriores, con especial importancia durante la Edad Media, serían los monjes, que ejercían de copistas. Y pocos casos hay más determinantes del lector como creador de una nueva obra como el de estos monjes medievales, que servían tanto de nuevos emisores de la literatura como de censores y lectores “críticos” con el texto original a la hora de reproducirlo. María Moog-Grünwald coloca esta actividad copista como primer estadio de la recepción, en tanto que “permite deducir el interés por los escritos de literatura

griega y latina y posibilita, al mismo tiempo, a un público lector más amplio el acceso a los textos”.¹⁴⁹

Del mismo modo, la traducción de obras, más allá de la mera copia, favorecería la entrada de nuevos estilos, temáticas y géneros en la lengua receptora. Con todo, no es sólo esta labor reproductora lo que interesa a la estética de la recepción, sino ese mencionado apartado crítico de estas ediciones comentadas, acompañadas a menudo de glosas explicativas que, a pesar de que inicialmente se referían a aspectos ortotipográficos, pronto pasarían a “formular consideraciones sobre el sentido del texto y su provecho para los lectores”. Moog-Grünewald cita aquí a Stackelberg cuando se refiere a que la naturaleza pedagógica, moral y hasta política de estos comentarios acabaría desarrollando “una literatura propia que, por su parte, pasó directamente a la producción ensayística y aforística” desde el Renacimiento en adelante.¹⁵⁰ Y es en este punto de la historia donde comienza una sistemática rebeldía contra el canon y el desafío al horizonte de expectativas del lector, coincidente con la generación del nuevo público, semilla de la rebelión de las masas, que extrema la creación de élites y guetos artístico-literarios. Así, de acuerdo con Weinrich, “muchos autores de esta época no se resignan a este tipo de lector mediocre”, sino que escriben “para un círculo esotérico de amigos” o “para lectores póstumos, más perspicaces”; algo que, según el alemán, fue desterrado en nuestra era con la llegada del libro de bolsillo, con los autores

¹⁴⁹ Moog-Grünewald, 1984: 256.

¹⁵⁰ *idem*: 256-257.

“cada vez más encantados con la idea de llegar con sus libros a un público desconocido”.¹⁵¹

Esta voluntad de rebeldía frente a lo preestablecido encontraría su eco también a comienzos del siglo XX, con la lucha contra el anquilosamiento decimonónico representada por las Vanguardias. Sin embargo, de acuerdo con Gustav Siebenmann, el impacto de éstas acaba siendo el resultado de una condición de éxito “inmediato” representado por esa renovación que es también (y tan bien) aceptada por el público. Siebenmann cita entonces a Roland Simon Schäfer para señalar que “el artista de vanguardia no produce algo nuevo en contra del gusto de la sociedad, sino por lo contrario trata de corresponder con sus innovaciones a las expectativas de este público”, diluyendo la distancia “entre la vanguardia artística y el ‘burgués’ culinario”. Y es que Siebenmann sostiene que, como si de una moda se tratase, el éxito de las vanguardias es, por necesidad, inmediato, y va ligado a un carácter renovador tan arraigado que “sólo la variedad de las combinaciones y registros, tal vez cierta ironía metapoética, pueden suscitar todavía reacciones inéditas”.¹⁵² Así, el éxito de la innovación, de la ruptura con las expectativas lectoras, acaba convirtiéndose en un procedimiento casi mecánico, institucionalizado, que Siebenmann se permite desgajar en “tipos e instancias del éxito inmediato:

1) “Un manuscrito es aceptado por una editorial, formulándose las respectivas obligaciones y condiciones en un *contrato*.”

2) “Las *reseñas* o *críticas favorables* que se publican después de la divulgación del texto en la prensa y en las revistas especializadas.”

¹⁵¹ Weinrich, 1971: 205-206.

¹⁵² Siebenmann, 1978: 368.

3) “La institución de los *premios literarios*. Su función crítica es la de destacar una obra o un autor determinados y de hacer constancia pública de este éxito.”

4) “La amplia y duradera recepción por parte del público, o sea, el éxito que se manifiesta en la *difusión*, en el *agotamiento de las tiradas* y en las *reediciones*. [...] No podemos pasar por alto aquel curioso efecto de autorregulación, en el sentido de que un éxito se multiplica y difunde por el hecho mismo de que se convierte en tema de discusión o de mera conversación social.”

5) “La *traducción* a uno o varios idiomas extranjeros.”

6) “La *valoración literaria*, o sea, la ambición de basar la valoración en criterios científicos. [...] Los cinco tipos de éxito distinguidos anteriormente operan todos con elementos cuantitativos [...]. La valoración crítico-literaria por lo contrario opera con criterios que son de orden cualitativo.” (Siebenmann, 1978: 369-372)

A día de hoy podríamos incluir la muy extendida adaptación a otros medios, principalmente el cinematográfico, como otro tipo de éxito, e incluiríamos en el apartado de difusión las descargas digitales, legales o no, como garantías de éxito inmediato en la recepción, que acaban retroalimentándose. En cualquier caso, es de notar que Siebenmann reduzca a un último apartado el único término cualitativo, el valor literario de la obra, como signo de esa evolución (¿degenerativa?) de la recepción, fruto de la cultura de masas y la prominencia de la Culinaria macedoniana. El argentino se aleja de todo ello, si bien podría adscribirse a esa descripción previa de Siebenmann de las posibles reacciones inéditas de la vanguardia, en tanto que Macedonio sí hace gala de un retorcimiento de los códigos de la novela, así como de la ironía metapoética, sublimado todo ello en el *Museo*.

Poco después de la muerte del argentino, Maurice Blanchot publica en 1955 en Francia su ensayo *El espacio literario*, donde establece antes que Barthes la

desaparición del autor, que es borrado sin saberlo,¹⁵³ y se dan los primeros pasos hacia la conquista del fin de la obra por parte del lector:

“El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra *ser* se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee.” (Blanchot, 1992: 16)

En esa definición destaca la noción del *ser* obra, que más tarde conectaremos a su autoconsciencia, pero que en Blanchot supone la conexión con otro concepto macedoniano, el de la inconclusión. El francés formula un primer atisbo de la obra abierta al negar en este proceso la finalización de la obra, a la que le niega el verbo *estar* (acabada, terminada) encerrándola en el verbo *ser* (obra). Esto le atribuye una soledad impenetrable que evita su atribución a un autor o a un lector, actores que pueden comunicarla, pero nunca poseerla.

Cuando Paul de Man lee a Blanchot establece en torno a estos conceptos una noción colaborativa entre autor y lector, que en pos de esa comunicación de la obra literaria establecen una relación intersubjetiva que los anula, destruyéndolos a ambos como sujetos de un predicado inamovible. Todo esto producido a través de un acto de escritura dirigido a un ser leído que condiciona y transforma su proyecto en obra; y de un acto de lectura que, en su carácter introspectivo, desliga al lector de su realidad para cumplir su función en el proceso.¹⁵⁴ Y esta disolución de las subjetividades da pie a la eliminación del

¹⁵³ “El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro.” (Blanchot, 1992: 15).

¹⁵⁴ “It is by means of the act of reading that this turning away takes place; for the author, the possibility of being read transforms his language from a mere project to a work (and thus forever detaches it from him). In turn, it brings the reader back, for a moment, to what he might have been before he shaped himself into a particular self.” (De Man, 1983: 64)

carácter objetivo de la obra, provocando su inexistencia más allá de ese proceso de lectura, que le otorga esa vida temporal, según Blanchot:

“¿Qué es un libro que no se lee? Algo que todavía no está escrito. Leer no sería entonces escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o sea escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin nadie que lo escriba. El lector no se agrega al libro, pero tiende, en primer lugar, a liberarlo de todo autor. [...] Afirma la ligereza nueva del libro convertido en un libro sin autor, sin la seriedad del trabajo, las pesadas angustias, el peso de toda una vida, que se vertieron en él.” (Blanchot, 1992: 180-181)

Un lector que provoca la existencia de la obra a raíz de ver diluido su carácter de sujeto, por la “presión ligera de esa presencia sin nombre” que “es cualquier lector”, va ligado necesariamente a su carácter literario. Porque Blanchot considera que el libro no-literario no deja espacio a la interpretación, existe porque ya ha sido leído antes de ser escrito, no está abierto a la lectura infinita, privado de ese carácter artístico que permite “esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única”.¹⁵⁵ A esta característica le suma el francés la idea de la obra como comunicación, negando que sea la lectura la que la haga “comunicable”, sino que esa lectura representa el acceso a lo que está comunicando. Un proceso de tensiones en conflicto entre los dos grandes autores, su labor y las posibilidades productivas que representan, “entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposibilidad”.¹⁵⁶

En este sentido, el lector adopta, de acuerdo con Blanchot, una postura de humildad, de “ingenua superfluidad”, frente al autor, que en ocasiones se erige en ese creador y demiurgo ya superado, “que siempre piensa haber hecho y

¹⁵⁵ Blanchot, 1992: 181-182.

¹⁵⁶ *idem*: 187.

creado todo”.¹⁵⁷ De esa humillación voluntaria del lector nace la idea de la lectura como inacabamiento, sintiéndola nunca completamente descifrada, inacabada e inabarcable, lo cual permite la multiplicidad de interpretaciones y la no-repetición de lecturas. Esta visión de Blanchot da lugar a una de las más hermosas definiciones del proceso de lectura:

“En la lectura, al menos en el punto de partida de la lectura, hay algo vertiginoso que se parece al movimiento irrazonable por el cual queremos abrir a la vida ojos ya cerrados; movimiento vinculado al deseo que, como la inspiración, es un salto, un salto infinito: quiero *leer* aquello que, sin embargo, no está escrito.” (Blanchot, 1992: 183)

La definición conecta con la apertura de la obra y su literariedad, la mencionada voluntad de leer una obra no-escrita, pero sí comunicada, catalizadora de un texto ausente que el lector construye en el proceso.

En cualquier caso, este breve repaso al foco del lector como catalizador de la creación literaria desemboca, inevitablemente, en una escritura del lector que nos llevará a la muerte del autor.

¹⁵⁷ *Idem*: 189-190.

4.2 – La muerte del Autor como disección tipológica del Lector

“El escritor, en tanto siga siendo una persona real y crea ser esa persona real que escribe, también cree de buen grado, albergar en él al lector de lo que escribe. Siente en sí mismo, viva y exigente, la parte del lector todavía por nacer y, con frecuencia, por una usurpación inevitable, es el lector, prematura y falsamente engendrado, quien escribe por él.” (Blanchot, 1992: 189)

Del mismo modo que Macedonio rechaza al lector tradicional, “lector seguido” y sumiso a la escritura del autor, Blanchot rechaza al escritor tradicional, indiscutible creador y dueño de la obra. Si la obra no es un objeto, no puede ser poseída, este autor únicamente puede ser dueño del libro, del “mudo montón de palabras estériles” que nada tiene que ver con la obra que nace de él. Así, según el francés, el escritor percibe esa esterilidad, el vacío de la obra que cree poseer, y lo confunde con su inconclusión y emprende la labor imposible de acabarla, “cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla”. No es consciente de la usurpación que de su labor debe hacer el lector, apartándolo para asumir el rol que llevará a la obra a uno de sus finales naturales. La frustración del autor llevará inevitablemente a la muerte, único momento en que podrá percibir que la obra es, definitivamente, final.¹⁵⁸ Es por esto que Roland Barthes escribirá al fin su responso, acompañado del anuncio de un nacimiento, el del lector:

“El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (Barthes, 2009b: 82-83)

¹⁵⁸ Blanchot, 1992: 16-17.

Cuando Barthes proclama la “muerte del Autor” en *El susurro del lenguaje* lo hace partiendo de la noción de lectura como reinterpretación, reelaboración de la obra original a partir del bagaje cultural, el conocimiento e incluso la localización geográfica y temporal del lector, que va a condicionar el mensaje, haciendo obsoleto al emisor en favor del nuevo receptor. Barthes se limita a señalar un hecho, a menudo inconsciente, que como ya hemos visto venía tratándose, de manera más o menos explícita, a lo largo de la Historia: que una obra existe únicamente para ser recibida por un público, al cual se tiene en cuenta, bien para abrazar sus expectativas, bien para subvertirlas, pero nunca ignorando su presencia latente a lo largo de todo el proceso. Sin embargo, la función de la propuesta de Barthes resulta más radical, en tanto que no se limita a señalar la existencia de este fenómeno, sino que destierra otro, más ruidoso y presente en la historia literaria, como es el ensalzamiento del Autor como adorado creador y dueño de la obra, demiurgo de las emociones del Lector, que ha de postrarse ante él. Barthes destrona al Autor y sienta en su lugar al Lector, guardián variable y multiforme (o, mejor dicho, informe) del “sentido total de la escritura”, algo en lo que coincide con Weinrich:

“Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector. El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal.” (Weinrich, 1971: 201)

Conecta esta cita con el epígrafe anterior, eliminando la unipersonalidad del Autor para abrazar a la entidad Lector, del mismo modo que Macedonio lanzaba

a sus personajes a la conquista de la Novela para el Lector.¹⁵⁹ Barthes hace un beligerante hincapié en la excesiva atención sobre la voluntad creadora del autor en lugar de la percepción e interpretación del lector, calificando de “desmesurado” el interés histórico en explicar al escritor, “eterno propietario de su obra” del que los lectores apenas seríamos “simples usufructuadores”, obligados a entender el sentido único, autoral, de la obra, ajeno a nosotros: “una moral crítica del recto sentido”.¹⁶⁰

Con la misma intensidad crítica, de nuevo conectando con la Culinaria macedoniana, la definición de la lectura como un tipo de consumo, un simple juego, que condena a las nuevas formas de expresión al “aburrimiento” o la “ilegibilidad”, como en el arte de vanguardia o nuestro arte contemporáneo. “Aburrirse, en este caso, quiere decir que no se es capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de deshacerlo, de *ponerlo en marcha*”.¹⁶¹ En otras palabras, la literatura de consumo, la Culinaria, si es entendida como forma ideal de creación literaria, provoca una carencia educativa en el Lector, forzando a las creaciones posteriores a comportarse como obras de una manera accesible, anquilosada, digerible, objetiva; un punto de vista que reposiciona al sentido único, al del Autor, en el inmerecido trono. Es por esto que Barthes defiende una “subjetividad cultivada” que destierre la “objetividad inculta”, que se esconde tras la obra sin

¹⁵⁹ “Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que se ha concluido de correrse toda de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya.” (Fernández, 1993: 51)

¹⁶⁰ Barthes, 2009b: 40-41.

¹⁶¹ Barthes, 2009b: 93-94.

aportarle sentido, “amparándose detrás de la letra como detrás de una naturaleza”.¹⁶² O, en otras palabras:

“Una manera de incorporar al lector a una teoría del Análisis de la Narración o, en un sentido más amplio, a una Poética, sería considerar que él también ocupa un punto de vista (o varios sucesivamente): dicho en otras palabras, tratar al lector como a un personaje, hacer de él uno de los personajes (ni siquiera forzosamente uno de los privilegiados) de la ficción y/o del Texto.” (Barthes, 2009b: 56.)

Es aquí donde las teorías del francés conectan directamente con la propuesta macedoniana. Tras el destronamiento de la figura del Autor/Dios, entendiendo al lector como espacio de reconstrucción del sentido total de la obra, amalgama de culturas, referencias y diálogos donde se conforma la unidad del texto, el siguiente paso lógico es la transformación del lector en personaje de la propia obra para culminar esa hipotética Estética del Lector.

Antes de entrar a analizar los diferentes tipos de lectores y cómo se verían reflejados en esa inserción en la obra, conviene acercarse a las teorías de Wolfgang Iser sobre el acto de lectura en sí. Sus planteamientos parten de una evolución del rol lector y la diferenciación de éste respecto a la “ficción del lector”, el lector fingido implícito en toda obra (o explícito simulado, en el caso del *Museo*):

“La ficción del lector está marcada en el texto por un determinado repertorio de señales. Pero este repertorio ni está aislado ni es independiente de las otras perspectivas planteadas en el texto que están dadas en la novela, por ejemplo a través del narrador o de las figuras, así como a través del asunto. Por consiguiente, la ficción del lector es sólo una de las perspectivas en el texto que, junto con las otras, permanece unida en una relación de interacción. El rol del lector, por el contrario, resulta apenas de la combinación de las perspectivas; se desarrolla en la actividad dirigida de la lectura, por lo cual la

¹⁶² Barthes, 2005: 72.

ficción del lector en el texto sólo puede ser un aspecto del rol del lector.” (Iser, 1976: 138)

A la hora de definir el rol del lector, Iser determina el resultado en una conjunción de una estructura del texto frente a una estructura del acto de lectura: la primera fija la “relación perspectiva” del texto literario hacia el mundo, la obra en tanto que reflejo de un espacio-tiempo concreto en manos del autor; y la segunda surge del contacto de ese reflejo con el mundo del que proviene el lector y que siempre supone un acto creativo, tanto de recreación de la relación perspectiva original como de interpretación. La estructura dada del texto obliga al lector a “adoptar un punto de vista que permita construir la integración exigida de las perspectivas del texto”, y ese punto de vista está prefijado por la obra para que la lectura dé sentido a las diferentes perspectivas presentes (incluida la del lector imaginado por el autor).

El producto de este proceso son los “actos de imaginación” del lector que le acercan al sentido de la obra, si bien éste no existe como un concepto alcanzable e inamovible, sino meramente imaginable (nunca de la misma forma) por la mente del lector: el sentido de los textos literarios “sólo puede ser actualizado en la conciencia de la imaginación del receptor”.¹⁶³ Por supuesto, aquí entra en juego el horizonte de expectativas, las ideas preconcebidas del lector respecto a la obra antes y durante la propia lectura, guiándola aunque sea de forma latente como apunta Iser.¹⁶⁴ Así, podemos entender que el horizonte de expectativas es

¹⁶³ Iser, 1976: 140-141.

¹⁶⁴ “No importa lo que suceda en la lectura para equilibrar entre la proposición de roles del texto y los planes habituales del lector; [...] los planes del lector correspondiente no desaparecen por completo si se apropia del rol señalado. Más bien, forman el fondo ante el cual se realizan los actos de comprensión provocados por el rol del lector; son el horizonte necesario de referencia que hace posible una aprehensión de lo registrado y, con ello, hacen posible la comprensión.” (Iser, 1976: 142)

el lienzo en el que el lector va pintando la obra a medida que la lee y el producto final es su construcción del sentido del texto. Siendo así, el lector artista, creador, evoluciona y cambia con cada nueva obra, que amplía sus horizontes para futuras lecturas. Según el alemán:

“En el proceso de lectura se llega a una constitución bien determinada del sujeto lector, que puede convertirse en otro durante la duración de la lectura. Para esto se encuentran indicios históricos interesantes, por ejemplo, cuando en los primeros días de la novela en el siglo XVII se consideraba su lectura como una forma de locura, porque en la lectura se convertía uno en otra persona. Dos siglos más tarde, Henry James designó a la misma transformación sucedida en la lectura como la experiencia maravillosa de poder llevar temporalmente otra vida.” (Iser, 1975b: 158-159)

Esa última frase de Iser, habiendo fijado ya las teorías novelísticas macedonianas, apunta al que es uno de los rasgos definitorios de la “novela mala”, el engaño al lector mostrándole una ilusión de vida, una mentira a través de la novela que, en la salida del lector tras detener o finalizar la lectura, lo traumatiza al volver a su propia vida: la oposición diametral al “arte de trabajo a la vista”.

Sin embargo, de las teorías de Henry James para un análisis psicológico de la lectura, Iser pasa a Freud quien invierte jerárquicamente la consciencia del lector, anteponiendo el “volverse-consciente” al “ser-consciente”. Según este planteamiento, la lectura de una ficción novelística empuja al lector a percibir que su consciencia no está determinada por sí misma, sino por su relación con la no-consciencia. No hay Yo sin Otros o, en palabras de Iser, la lectura “deja reconocer cuán poco el sujeto es un hecho dado por sí mismo, ni siquiera como un hecho de la conciencia propia”, por lo que considera esta contemplación, esta inmersión en otras vidas a través de la novela, vital para la adquisición de ese “volverse-consciente”. ¿Y qué es este fenómeno sino el “mareo del Yo”, de la

personalidad del lector, que busca Macedonio Fernández? Al engañar al lector haciéndolo creerse personaje dentro de la novela, la broma metafísica queda definida como objetivo último de la “novela buena”.

Evidentemente, resulta imposible determinar los efectos de este fenómeno a lo largo de la historia, siendo cada lector un individuo diferente en distintas épocas, lugares o estratos sociales.¹⁶⁵ Este es el campo de la estética de la recepción y, de acuerdo con Iser, la historia de esa recepción “descubre las normas de juicio del lector y se convierte con ello en un punto clave para una historia social y una historia del gusto del público lector”,¹⁶⁶ dejando a un lado la crítica o la filología. Aquí radica el interés en establecer una consecuente tipología del lector ligada a la recepción desde un punto de vista sociológico.

Si entendemos al lector como el receptor del mensaje literario generado por un emisor al que denominamos autor, para el análisis de los tipos de lector abrazaremos la definición prosaica pero cristalina de Karlheinz Stierle:

“Recepción implica toda actividad que se desencadena en el sujeto receptor, desde el puro entender hasta las múltiples reacciones que suscita, y que incluyen tanto cerrar el libro bruscamente como aprender de memoria, copiar, regalar, escribir una crítica o, incluso, hacer un yelmo de visera con la parte inferior de cartón y montar a caballo.” (Stierle, 1975: 89-90)

Esta definición deja claro que no es recepción únicamente la lectura disciplinada de una obra literaria desde su comienzo hasta su final, sino todo lo

¹⁶⁵ “Si no se puede lograr explicar la relación entre, por una parte, las experiencias obtenidas por los individuos o grupos mediante la recepción de textos literarios y, por otra, los cambios de su acción, nos falta entonces una etapa previa imprescindible para la reconstrucción metodológicamente segura de la función constituidora de sociedad que tiene la literatura, ya que ésta sólo se puede entender como un efecto de la recepción literaria en los sistemas sociales producido precisamente a través de las instancias intermedias de las experiencias obtenidas por el lector y de las actuaciones por ellas motivadas.” (Gumbrecht, 1975: 172)

¹⁶⁶ Iser, 1976: 132.

que rodea al acto de lectura. De hecho, recuerda a la humorística tipología de lectores establecida por Macedonio en los prólogos al *Museo de la Novela de la Eterna*, donde nos hablaba del “Lector de vidrieras”, aficionado a leer únicamente las tapas de las obras, como un librero, o al “Lector de desenlaces”, únicamente interesado en el argumento y en el destino final de los protagonistas. Concuera también Hans Ulrich Gumbrecht, que critica los acercamientos a la construcción de sentido de la lectura bajo criterios meramente lingüísticos, lo cual “chocaría con fenómenos tan cotidianos como el hojear y el terminar prematuramente la lectura”.¹⁶⁷ Así pues, no resulta tan descabellado que Macedonio dedique el *Museo* al “Lector salteado”, que picotea de aquí y allá entre las páginas de la novela.

De este modo, Iser presenta un acercamiento obsoleto cuando cita a Wayne C. Booth: “el autor crea una imagen de sí mismo y *otra* imagen de su lector” porque “crea a su segundo yo”, definiendo el éxito final en la lectura como un acuerdo total entre ambas partes.¹⁶⁸ Al afrontar Macedonio la escritura del *Museo* no crea únicamente a su reflejo lector, sino que transita un laberinto de espejos del cual extrae diferentes reflejos de sí y de nosotros mismos, que somos todos esos lectores en algún momento de nuestra vida lectora. Y desde luego que, según esta composición del ejército de lectores implícitos y explícitos en la novela, el éxito no puede depender del “acuerdo” de todas las partes en tanto que algunas de ellas son contradictorias entre sí, como los enfrentamientos entre el “lector seguido” y el “lector salteado”. De hecho, para que se produjera ese “acuerdo total”, el autor que escribe para el lector salteado debe escribir siendo

¹⁶⁷ Gumbrecht, 1975: 150.

¹⁶⁸ Iser, 1976: 141.

consciente de las partes cuya lectura será obviada, consciente de que lo será (si bien Macedonio sí que dedica alguna página para que se salte su lector predilecto). En este sentido resulta interesante la convergencia en el argentino de los dos autores definidos por Friedrich Schlegel de cara a la construcción del lector implícito:

“El escritor analítico observa al lector, observa cómo es. Luego hace su cálculo, dispone sus máquinas para obtener el efecto apropiado en el lector. El escritor sintético construye y crea para sí un lector, como debe ser. No lo imagina tranquilo y muerto, sino vital y contrarrestando. Él deja que aquello que creó devenga escalonadamente ante sus ojos o incita al lector mismo a inventarlo.” (Schlegel, *apud*. Lacoue-Labarthe, 2012: 128)

Descartando, como señalaba Gumbrecht, los acercamientos puramente lingüísticos a la teoría estética de la recepción, es importante que la construcción del sujeto lector tenga en cuenta los diferentes factores socio-históricos. Pero esta reconstrucción del lector ideal (e idealizado) no siempre desterró estos aspectos prosaicos, siguiendo, en palabras de Karlheinz Barck, un acercamiento “elitista y esteticista” de la literatura. Ya hemos hablado que inicialmente el foco de la construcción de sentido y la recepción de la obra estaba fijado en el autor como una figura cuasi-divina.

Es con el ascenso de la burguesía que la literatura comienza a traer a la palestra al lector como parte integral de la obra literaria. No obstante, también va ligado en un principio a un clasismo burgués que establece un tipo de lector ideal, perteneciente a estratos socialmente más elevados, que no deja de ser un nuevo endiosamiento de una de las partes.¹⁶⁹ Este lector ideal busca el constante

¹⁶⁹ “Objetivamente, [el nuevo concepto de público] tiene la función de expulsar del proceso histórico «verdadero» a todo aquel público que no realiza el principio de la «modernidad» y a toda aquella literatura que no atraviesa el «horizonte de expectativas». La teoría de la distancia estética critica el acuerdo tradicionalista de una élite cultural clasicista y burguesa (que se

desafío al “horizonte de expectativas”, despreciando a la literatura que se mostraba complaciente dentro de los límites habituales. De todos modos, esta élite de lectores se vería disuelta en el marasmo de la cultura de masas posterior, que disolvería las fronteras entre el lector llano y el burgués, propiciando nuevos modos de recepción literaria a tener en cuenta. Moog-Grünewald parte de Hannelore Link para catalogar el nuevo estatus de la recepción en tres tipos correspondientes a tres estratos concretos del panorama literario:

“La *recepción pasiva* por la amplia masa de lectores, la «mayoría silenciosa» [...]. La cantidad de la recepción pasiva se refleja en las listas de *best-sellers*, en la edición y su número de ejemplares, en el número de las representaciones teatrales, etc. [...]

La *recepción reproductiva* mediante la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más, que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria. [...]

La *recepción productiva* por literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte.” (Moog-Grünewald, 1984: 255)

Es evidente que Macedonio no cuenta con el primer tipo de recepción en sus objetivos de novelística «buena», dado que considera muerta a la obra que conoce publicación, por lo que este tipo de lectores y re-lectores no le interesan, eliminando el éxito editorial de la ecuación creativa receptora. Al segundo grupo se acerca por la vía irónica, teniendo en el crítico y sus aledaños a un lector más interesado en desenmarañar el texto y autocomplacese mediante el reconocimiento social, y por la vía proactiva, cuando invita al lector a escribir el *Museo*, regalándoselo “Al que quiera escribir esta novela” en el epílogo

entiende como el público con «su» literatura. [...] Pero al ser elevado lo «moderno» por antonomasia al nivel de una norma, se reproduce la misma concepción elitista con un signo contrario. El lector ideal es ahora aquel que sabe gozar la destrucción permanente de su «horizonte de expectativas» por medio de la literatura «más nueva» en cada caso.” (Barck, 1976b: 178)

subtitulado “prólogo final”.¹⁷⁰ Es aquí también donde confiesa que lo ofrece porque “mi presente libro está muy lejos de cumplir la fórmula de la belarte de personajes por la palabra”, que su «novela buena» no ha sido alcanzada, razón por la cual la deja “libro abierto” (ecos de Eco en el futuro). Así conecta también con la tercera recepción de Link, productiva, dejando unas someras instrucciones sobre cuál debería haber sido la estructura de «novela buena» a los escritores que decidan inspirarse en el *Museo*:

“En esta oportunidad declaro que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra novela, de tal manera que ellas, lectores-personajes, lectores de otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.” (Fernández, 1993: 253-254)

Tal vez, Macedonio hubiera bajado del altar de las mejores «novelas malas» al *Quijote* si hubiera vivido lo suficiente para leer *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, donde ocurre, en cierto modo, lo que él sugería: dos personajes comienzan a leer el arranque de varias novelas diferentes por un “error editorial” y se conocen cuando tratan de devolver los libros primero, debatiéndolos después y desarrollando una relación en torno a la lectura de esas “promesas de obra” que van leyendo.

Volviendo a los nuevos tipos de recepción a partir de la masificación lectora, antes hablábamos de cómo Barthes dividía los textos en función del “goce” o del “placer”. Habiendo determinado que el goce era preferible para el valor literario, Barthes también conecta con Macedonio al enumerar a los “lectores de placer”,

¹⁷⁰ “[El autor] deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo.” (Fernández, 1993: 253)

apasionados de las «novelas malas» y la Culinaria macedoniana: fetichistas, obsesivos, paranoicos o histéricos.

Sin entrar a analizarlos a todos, dejando claro que predomina la ironía y la acidez al referirse a estos receptores de las obras como fuentes de placer, el enlace más claro con Macedonio es el último, el histérico que “toma al texto por moneda contante y sonante”, que “no es el sujeto de ninguna mirada crítica” y que “se arroja a través del texto (que es una cosa totalmente distinta a proyectarse en él)”.¹⁷¹ Subyace aquí el infame “lector seguido”, al que el argentino rechaza precisamente por achacarle esa característica monocorde, de pasear por todas las páginas sin detenerse a apreciarlas, en cierto modo unido al “lector de desenlaces”, que de la lectura sólo busca el ver cómo termina, para determinar si ésta es o no una lectura satisfactoria y merecedora de su lectura. Pero lejos ya de *El placer del texto*, también Barthes formula en *El susurro del lenguaje* al “lector salteado”, o a esa noción de lectura realista, en tanto alimentada por las paradas, las pausas, el espaciamiento de su conclusión:

“¿No os ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza*? [...] Interrogar a mi propia lectura ha sido una manera de intentar captar la *forma* de todas las lecturas (la forma: el único territorio de la ciencia), o, aún más, de reclamar una teoría de la lectura.” (Barthes, 2009b: 39)

Sin embargo, en esa misma obra posterior, cuando Barthes vuelve a establecer una tipología de los placeres de la lectura, matiza y añade la “recepción reproductiva” antes mencionada, esto es, el placer de la lectura que lleva a una nueva escritura. Para ello se apoya en una cita de Roger Laporte: “Una lectura pura que no esté llamando a otra escritura tiene para mí algo de

¹⁷¹ Barthes, 2009a: 103.

incomprensible”. Evidentemente, matiza que no habla de una escritura sobre los autores leídos, sino de un acto de escritura en sí, una invitación a la nueva creación literaria. Éste sería para ellos, pues, una forma de lector ideal.

¿Pero cuál es realmente el *lector ideal*, entendido en este caso como el tipo de lector que el autor imagina de forma implícita en su obra? Wolfgang Iser recoge diferentes acercamientos en torno a este concepto, partiendo de la base de que el lector pretendido por el autor, es decir, el trasunto de él mismo, conforma en realidad el peor “lector ideal”. Para construir ese lector implícito, los autores están ejerciendo una lectura condicionada por su estatus de autor, sesgada, y alejada de cualquier lectura que pueda realizarse por terceros.¹⁷² Lo cual conecta con la definición de Blanchot del papel del autor respecto a la lectura, o su imposible pertenencia a ella:

El escritor nunca lee su obra. Para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece. Un secreto, porque está separado de ella. [...] La imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra. [...] El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese “espacio” donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. (Blanchot, 1992: 17-18)

¹⁷² “Como «lectores» de sus textos, los autores, en general, no rescatan su efecto, sino que se exteriorizan en un discurso, determinado por características, sobre la intención, la estrategia, la organización de los textos, bajo condiciones que, precisamente él como autor del texto, había excluido.” (Iser, 1976: 133)

El autor que trata de entrar en el proceso de lectura es expulsado al instante, en tanto que su labor ya ha sido finiquitada y no puede permanecer en la interpretación de la obra. Esto provoca que cualquier intento de construir un alter ego dentro de la obra, ese “lector ideal” (o cualquier personaje “autor”), se vea frustrado al momento, por definición, adquiriendo la “vida propia” de todo personaje y pasando a pertenecer al lector, que lo incorporará a su recepción de la obra.

Así pues, Iser califica al lector ideal de mera ficción, carente de fundamento, si bien establece en esta condición su utilidad. En tanto que ficción, el lector ideal está en un estado de flujo que, como el agua, toma la forma del recipiente en el que es introducido; está dotado “de contenidos cambiantes, según el tipo de problema que deba ser solucionado con referencia a él”.¹⁷³ Partiendo de esta base, el alemán recurre al concepto del “archilector” de Michael Riffaterre, el lector de lectores que agrupa en sí mismo las diferentes lecturas posibles de un mismo texto:

“El archilector de Riffaterre designa a un «grupo de informantes» que coincide siempre en «partes cruciales del texto» para certificar, en la comunidad de las reacciones, la existencia de un «hecho estilístico». [...] Como concepto colectivo para personas de pruebas, de diferentes competencias, sirve para una determinación empírica de los potenciales del efecto del texto. Gracias al gran número de informantes, Riffaterre cree poder eliminar el amplio espectro de inestabilidad subjetiva que resulta inevitablemente del variado repertorio de planes del lector individual.” (Iser, 1976: 134-135)

Salta a la vista la práctica auto-anulación del concepto en tanto que se contempla un grupo de lectores de disciplinas muy diversas, variables, y que además se fijan irremediabilmente en un momento histórico concreto, no

¹⁷³ *idem*: 134.

necesariamente el del propio texto. Las variables se multiplican infinitamente longitudinal y transversalmente, haciendo que la hipótesis del archilector se entorpezca a sí misma: si aceptamos una serie de diversificaciones del sentido en base a criterios variables, estamos aceptando la infinitud de las posibilidades y, por tanto, la consecuente inabarcabilidad de las mismas.

La conclusión positiva que extrae Iser del desarrollo de este concepto es lo que acaba poniendo de manifiesto: que, “para fijar las cualidades estilísticas, ya no son suficientes los instrumentos de la lingüística”.¹⁷⁴ La lectura trasciende al texto como texto en sí. Es por esto que el siguiente concepto de lector que trae Iser a la palestra es el del “lector informado” de Stanley Fish. Este lector informado parte de la superación del lenguaje, entendido como algo dado y presupuesto, y la lectura funciona como filtro que atraviesa la obra literaria para transformarse y/o cobrar sentido:

“El lector informado es alguien que: 1) es un hablante competente de la lengua a partir de la cual está formado el texto, 2) está en posesión total del «conocimiento semántico con el que un oyente [...] maduro resuelve su tarea de comprensión». [...] 3) tiene una competencia *literaria*. [...] El lector de cuya respuesta hablo es, entonces, ese lector informado que no es ni una abstracción ni un lector actualmente vivo, sino un híbrido —un lector real (yo) que hace todo lo que está en su poder, para volverse a sí mismo una persona informada.” (Fish, *apud*. Iser, 1976: 135-136)

Fish sostiene una relación recíproca entre el texto y el lector, de modo que la información previa del lector sirve para transformar el (sentido del) texto, al tiempo que el texto proporciona nueva información a ese lector. Información no necesariamente fría, tangible, mensurable, sino toda una suerte de “efectos” que podrían ir, volviendo al comienzo, desde la *catarsis* de la tragedia hasta el *mareo*

¹⁷⁴ Iser, 1976: 135.

del yo de Macedonio. Porque recordemos que Fish dota de un “yo” a este lector, al que contempla como real, y por tanto es susceptible del *mareo* como de esa evolución a través de la lectura. Este tipo de lector adelanta lo que más adelante definiría Umberto Eco como “lector modelo” que, a partir de esa nueva individualidad subjetiva del yo lector representa “un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”.¹⁷⁵

Esto cierra el círculo sobre el lector implícito, cuya evolución a través de estas consideraciones es lo que Erwin Wolff denomina “lector pretendido”, es decir, la pretensión del autor de imaginar un lector que no es un lector cualquiera, sino uno “informado”, un lector con todas las herramientas para absorber y ser alterado por el texto, y entregado después a una reconstrucción del mismo a través de su interpretación. Por supuesto, este acercamiento deriva en una mayor voluntad del autor en influir en ese lector pretendido, que busque en cierto modo abarcar a la totalidad del público para alcanzar una homogeneización, una masa de lectores pretendidos. En la lectura que hace Iser de Wolff, la define de este modo:

“Wolff bosqueja la historia de un proceso de democratización de la idea del lector, en cuya determinación necesita de un conocimiento relativamente bueno del lector contemporáneo y de la historia social del público para poder evaluar así la ficción del lector del texto en todo su alcance y en su función. Pero, en todo caso, la ficción del lector, constituida en cada caso, permite reconstruir al público que el autor quería alcanzar o hablar.” (Iser, 1976: 137)

En conclusión, Iser opta por el auténtico lector implícito, el no buscado, el lector inherente a toda obra derivado de que una obra que no es leída no existe;

¹⁷⁵ Eco, 1981: 89.

al menos, no en términos de mensaje emitido y recibido. Es un lector que “representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus lectores como condiciones de recepción”. Forma parte del texto tanto como la letra o el soporte, y es inevitable en tanto que “no está fundado en un sustrato empírico”, sino que simplemente existe por la mera existencia de la obra.¹⁷⁶ Está presente incluso en aquellas obras que estén dirigidas a un tipo de lector muy concreto, dado que no siempre van a ser recibidas por ese lector ideal del autor.

Así es como Iser destierra definitivamente la noción del lector ideal, dado que no está en el poder del autor la forja de ese lector, que debe tener los ingredientes exactos que él imagina, compartir el mismo código, y realizar la lectura en condiciones igualmente ideales y determinadas temporal, histórica y socialmente para evitar contagio de influencias externas a las presupuestas por el autor. Esto representa un absurdo, una “imposibilidad estructural de la comunicación”, y un callejón sin salida, dado que, de poder producirse la creación de ese lector ideal, no sería sino una copia del autor, una profecía autocumplida que haría innecesaria la transmisión del mensaje. Finalmente, el efecto de un texto se determina a partir de la diferencia entre el mensaje del autor y la recepción del lector, resultando en un poso formado por “la falta de coincidencia entre el código del emisor y el código del receptor”.¹⁷⁷ Esto es, que se resuelve en la información que el lector extrae, aprende, del texto, rellenando un espacio en su formación lectora.

¹⁷⁶ Iser, 1976: 139.

¹⁷⁷ *idem*: 133.

Antes de pasar al desarrollo del papel del lector en el objetivo de la creación literaria, y conectando en cierto modo con la sección anterior en la que hablábamos de la disolución del yo, estableceremos el lugar de los distintos “yo” en el proceso de lectura, de acuerdo con la lectura que Paul de Man hizo de las teorías de psicología existencial de Ludwig Binswanger:

“In the study of literature, the question of the self appears in a bewildering network of often contradictory relationships among the plurality of subjects. It appears [...] in the act of judgment that takes place in the mind of the reader; [...] in the apparently intersubjective relationships that are established between the author and the reader; it governs the intentional relationship that exists, within the work, between the constitutive subject and the constituted language; [...] finally, in the relationship that the subject establishes, through the mediation of the work, with itself. From the start, we have at least four possible and distinct types of self: the self that judges, the self that reads, the self that writes, and the self that reads itself.” (De Man, 1983: 39)

De acuerdo con De Man, la expansión de los diferentes roles se produce a través de la propia obra, que es la que los define, altera e intercambia, o en palabras de Binswanger, los reduce, los desnuda, los “inautentiza”. Sin embargo, esta transformación se define en función del punto de vista, que enlaza, como veremos más adelante, con la concepción de Mallarmé de la obra abierta. Y es que De Man establece dos posibles puntos de vista para la obra, cerrada (*forma cerrata*) o abierta (*forma formans*), colocando al yo artista en la apertura y provocando que “the work must become a project aimed toward an *unreachable goal*, and its partial success takes on the form of «a renunciation at the very moment when it comes into being»”.¹⁷⁸

Esa meta inalcanzable es la ausencia de final, al igual que la novela macedoniana: la eternidad adquirida a través de la no-publicación, la no-

¹⁷⁸ De Man, 1983: 43.

finalización de la obra por “muerte académica”. De esta forma, el yo autor deja de existir en el presente y se proyecta hacia el futuro de la obra a través de la promesa de su construcción, y el yo lector sigue sus pasos movido por el mismo objetivo de creación literaria. Y dentro de esa disolución de personalidades, De Man destaca a los personajes, que Binswanger decide canalizar en el teatro de Henrik Ibsen debido a que en el drama es más evidente la “falsa consciencia”, con los actores sabiéndose representantes de esos falsos “yo”.¹⁷⁹ Todos ellos al servicio de esa disolución global de las personalidades de autor y lector para la compleción de la obra.

¹⁷⁹ “The organization of [Binswanger’s] essay on Ibsen suggests that for him the thematic content of a work of art must reveal the state of false consciousness to which the author has been brought by the very act of inventing the work. As a result, he chooses as an object for his inquiry a dramatist rather than a poet because the dramatist, Ibsen, has to stage more or less objectified states of false consciousness in conflict with each other, thus showing that he is able to understand and eventually to overcome these conflicts.” (De Man, 1983: 48)

4.3 – La última palabra del lector como objetivo final de la creación literaria

“Escribir tiene que ir acompañado de un callarse; escribir es, en cierto modo, hacerse «callado como un muerto», convertirse en el hombre a quien se niega *la última palabra*; escribir es ofrecer desde el primer momento esta última palabra al otro.” (Barthes, 2002: 9)

Una vez determinada la multiplicidad de los sentidos a través de los diversos tipos de lector y lectura, lo cual pone el foco sobre la apertura de la obra (que trataremos más adelante), nos interesa fijarnos en ese papel definitivo del lector en la creación literaria. Si aceptamos que una obra es constantemente actualizada con cada lectura en cada contexto (incluso llevada a cabo por un mismo lector) ya hemos subvertido la anticuada noción del autor como sujeto activo frente al lector pasivo que recibe el objeto-obra. Barthes emplea una acertada cita de Angelus Silesius para definir esta nueva relación: “El ojo por el que veo a Dios es el mismo ojo por el que Dios me ve”.¹⁸⁰ Hablamos, pues, de una organización horizontal de la recepción literaria en la que, sin embargo, la balanza acabará inclinándose de parte del lector, capaz de transformar el objeto inicial presentado por el autor en una multiplicidad de objetos.¹⁸¹

Harald Weinrich, canalizando a Sartre, establece esta relación de autor y lector como un “pacto de generosidad” que parte de la voluntad del autor de escribir y del lector de leer. Aceptado el pacto, se presenta el acercamiento a la obra literaria como un compromiso, una “literatura comprometida”. No obstante, Sartre es consciente de que tal compromiso requiere una formación, una serie de capacidades para cumplirlo que no necesariamente está presente en todos

¹⁸⁰ Barthes, 2009a: 28.

¹⁸¹ “Una obra es «eterna», no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone.” (Barthes, 2005: 53)

los lectores, máxime en una cultura de masas. Así pues, alejándose del lector ideal, elitista, Weinrich propone un acercamiento a esas masas como destino de la creación literaria:

“El porvenir de la literatura está ligado al porvenir de la clase trabajadora. Los trabajadores serían, pues, el público adecuado del siglo XX. Pero los obreros no leen, por lo menos no leen «alta literatura». En consecuencia, el primer objetivo del escritor responsable es ganarse a la clase trabajadora para el papel del lector.” (Weinrich, 1971: 202)

En el establecimiento de la masa lectora como protagonista activo de la creación literaria se vería confirmada la concepción de la escritura literaria como llamada a un público que se ve obligado a responder para completar el proceso. Aquí es donde entra la noción de “arte de trabajo a la vista” de Macedonio: hacer que el lector sea consciente de su papel vital provoca un necesario distanciamiento de la propia obra, haciéndole consciente de estar leyendo una, un hecho que “galvaniza al lector y le obliga a colaborar” al tiempo que “lo mantiene a cierta distancia de los personajes y acontecimientos descritos”. Weinrich concluye que esta necesidad de trabajo del lector, desde la distancia, lo baja de su posición de privilegio, remarcando su ostentación de tal privilegio en la creación literaria.¹⁸²

Recuperando a Iser, éste se apoya en la teoría fenomenológica del arte que disecciona la obra literaria en, por un lado, el texto y, por otro, todos los actos que rodean al contacto con ese texto, para fijar los polos de la obra en artístico (texto del autor) y estético (interpretación, o “concretización”, del texto por el lector). Definidos ambos polos, se determina que “la obra literaria no puede ser

¹⁸² Weinrich, 1971: 210.

completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que debe situarse a medio camino entre los dos”.¹⁸³ En términos macedonianos, la obra literaria es un “Museo” que el lector visita, aprecia sus exposiciones, se deja llevar por las piezas y contenidos presentes, y conforma una idea sobre el museo, lo reconstruye y le da sentido en su mente. Cuando Iser se acerca a este planteamiento señala que:

“A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las «visiones esquematizadas» entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria revele su carácter inherentemente dinámico.” (Iser, 1972: 216)

Así, fija Iser el placer de la lectura en la actividad y creatividad que suscita, deber de la obra que puede excederse o quedarse corto en sus pretensiones en función de la cantidad de tarea cedida al lector. Un texto que no ofrezca suficientes acicates para la imaginación del lector resultará en aburrimiento; uno que exija demasiado del lector por sobreestimulación u obscuridad derivará en agotamiento; ambos resultados desembocan en una lectura fallida, que puede ser abandonada por el lector dando por finalizado el proceso creativo de la obra literaria de manera prematura. En este sentido, Iser sostiene que el texto funciona como un espejo en el que el lector se mira, donde ha de encontrar una forma reconocible que sus ojos sean capaces de interpretar, si bien esto deba producirse a través de un esfuerzo de introspección que le haga revelar parte de sí.¹⁸⁴

¹⁸³ Iser, 1972: 215.

¹⁸⁴ “De este modo llegamos a una situación aparentemente paradójica según la cual el lector se ve forzado a revelar aspectos de sí mismo a fin de experimentar una realidad que es diferente a la suya propia. [...] Sólo dejando atrás el mundo conocido de su propia experiencia es como el

En esta realización de la obra literaria únicamente a través del lector, que la insemina con su propio ser para producir una diversidad de resultados, Hans Robert Jauss se abraza a las teorías de Manfred Naumann, que parte de Marx para elaborar el proceso de construcción de la obra en términos de producción y consumo:

“Puesto que la producción está dirigida, no sólo para apropiarse de ésta en una forma utilizable para los seres humanos, el producto satisface las exigencias, el producto es un producto «verdadero», «no como actividad cosificada» sino sólo como objeto «para el sujeto activo». Como «actividad cosificada», el producto es un producto sólo «de acuerdo a la posibilidad». Apenas como objeto «para el sujeto activo», es decir, en el consumo se convierte en un producto «de acuerdo a la realidad». Apenas recibe aquí «el último toque», es concluido.” (Naumann, *apud.* Jauss, 1975: 216)

Critica Jauss que Naumann no diferencie entre el primer Marx (“el arte como una apropiación de la naturaleza y como medio para la formación de los sentidos”) y la posterior teoría leninista del reflejo. Entendiendo, en el primer caso, la creación artística como un trabajo, y por tanto una labor productiva en manos del trabajador, elimina de la ecuación la necesidad del autor-demiurgo-dios: el lector “ya no está subordinado metafísicamente a un ser superior, intelectual”. Sin embargo, aplicar aquí el marxismo-leninismo produce una paradoja con ese planteamiento, dado que éste entiende el arte como “una reproducción de las cosas reales” o “una traducción de lo material a lo ideal”, es decir, un “platonismo materialista” aplicando al trabajo artístico una subordinación al trabajo material en tanto que reproducción de la realidad, sombras en la caverna.¹⁸⁵

lector puede participar verdaderamente en la aventura que el texto literario le ofrece.” (Iser, 1972: 225)

¹⁸⁵ Jauss, 1975: 92-93.

Y si las ideas de este platonismo materialista ya quedaron más que superadas, en el caso de Macedonio habría que hablar de absoluto repudio a las mismas. Recordemos su rechazo total a la imitación y al realismo, alejándose de toda naturaleza y reflejo de realidad. Una imitación de la realidad será percibida como bella si el asunto tratado en ella es bello y, por tanto, no dejará de ser una versión distorsionada de esa belleza, que no radica en la obra, sino en lo que esta obra está representando (con el ejemplo evidente del cuadro de un paisaje marítimo, bello en sí mismo sin necesidad de ser trasladado al lienzo). A esto lo denominaba el argentino “técnicas directas” de creación artística, mientras que la auténtica Belarte debía emplear las indirectas, no-naturales, esos engranajes a la vista del receptor.

En cualquier caso, Jauss matiza a Naumann dejando claro que ambos sistemas no se relacionan en su razonamiento, dejando a un lado obra y horizonte literario, y al otro interpretación y horizonte de expectativas. Al papel activo del lector “no se le concede ningún horizonte propio de la comprensión, condicionado socialmente, ningún código variante de la interpretación”, por lo que queda en tierra de nadie en la aplicación de estas teorías.

Para enfatizar el papel del lector a la hora de rellenar los huecos de una obra dada, completando su sentido a través del horizonte de expectativas (bien previo a la lectura, bien a lo largo de la misma, motivado por las paradas propias de la lectura), Iser introduce el más evidente ejemplo de “lectura salteada”, aquella que es obligada a serlo, la novela por entregas:

“La novela por entregas trabaja con una técnica de corte. Por lo general, interrumpe donde se ha formado una tensión que exige una solución o donde se desea saber algo sobre el desenlace de lo recién leído. [...] Tal efecto de suspenso provoca que tratemos de imaginarnos la información, de la que

carecemos en ese momento, sobre el desarrollo del acontecimiento. ¿Cómo continuará? Al realizar esta pregunta y otras similares, aumentamos nuestra participación en la ejecución del suceso. Dickens ya sabía de esta relación de cosas; sus lectores se convirtieron en «co-autores.» (Iser, 1975a: 216)

El planteamiento del formato por entregas supone la viva anulación de los dos tipos más odiados de lector macedoniano: el “lector de desenlaces”, que no puede aquí pasar directamente al final de la obra para conocer su resolución; y el “lector seguido”, que ve detenida su condición forzosamente por el propio autor. La novela por entregas fuerza la imaginación del lector, su papel creativo tratando de imaginar cuál podrá ser el desenlace o a dónde llevará determinado giro, dando lugar a inciertas hipótesis (no muy alejadas de lo que ocurre actualmente con los medios seriados, como la televisión o el tebeo mensual). Por si fuera poco, otra inevitabilidad de este formato es el de la creación de un nuevo tipo de lectura que se manifestará tras su finalización, la de esos dos lectores anulados que encontrarán su venganza en el recopilatorio: es imposible que leamos hoy a Dickens como fue leído, por entregas, en su origen.

Lo interesante del formato por entregas es la fabricación de esos espacios, esos huecos que el lector debe rellenar y que están presentes de forma más evidente que en otras obras. Iser denomina a esos espacios como “indeterminación”, concepto que desarrollaremos más adelante y que es clave para la comprensión del papel del lector, si bien el alemán aclara que una mayor cantidad de “indeterminación” no garantiza una mayor calidad de la obra. Pone como ejemplo claro de una presencia notable de indeterminación fuera de las novelas por entregas el *Joseph Andrews* del antes mencionado Henry Fielding que, de acuerdo con el alemán, condiciona la labor del lector, histórica y estructuralmente:

“Fielding parece haber tenido muy presente esta predisposición del texto, pues el papel destinado al lector por él, está determinado por una tarea: el lector debe descubrir. [...] Históricamente significaría que el lector, al descubrir él mismo el sentido, está ejercitado en un principio de aclaración. Estructuralmente, significaría que la novela aumenta su efecto cuando éste no expresa el punto de convergencia de sus posiciones y de sus modelos, y deja eliminar esa indeterminación por el lector.” (Iser, 1975a: 113-114)

El goce del lector y su aportación recíproca a la novela vienen dados por ese despejar la X en la ecuación de la obra literaria, que le deja la puerta abierta a tal fin. De acuerdo con Karl Maurer, volviendo a la idea del aburrimiento/agotamiento en función del grado de apertura, “la intranquilidad del lector ante estos vacíos no rellenables resulta comprensible si se tiene en cuenta su calidad de «segundo» autor”. Sostiene que el lector de novelas triviales, “de consumo”, se ha acomodado en un “programa completo” presentado por el autor para descifrar sin demasiado esfuerzo la obra. Maurer se plantea la posibilidad de “idear y hacer aceptar formas de lectura que concedan al lector un mayor grado de competencia creadora”, con el objetivo de mejorar, de hacer evolucionar al lector contemporáneo.¹⁸⁶

Y para terminar con esta última palabra del lector antes de ahondar en sus consecuencias, Barck parte de la crítica de Jauss a la sociología de la literatura cuando ésta establece la relación entre las obras literarias y el público, negando que “la obra tiene su público específico, determinable de una manera tanto histórica como sociológica”. Este rechazo viene dado por el encapsulamiento espacio-temporal de la obra que supone tal planteamiento, sin tener en cuenta efectos posteriores de esa misma obra en un nuevo público ajeno al grupo predeterminado. Sin embargo, es el propio Barck el que también critica a Jauss

¹⁸⁶ Maurer, 1977: 272-273.

cuando éste sostiene, precisamente, que “el autor cuenta con un determinado mundo literario imaginario de su público”, según el cual los lectores aceptan o rechazan la obra en función de su horizonte de expectativas, lo cual resulta en un nuevo encapsulamiento proveniente del autor.¹⁸⁷

Ninguno de los dos acercamientos plantea esa evolución de la obra a través de la lectura realizada por públicos de diferentes ámbitos y épocas, uno de los conceptos capitales de esta última palabra del lector.

¹⁸⁷ Barck, 1976b: 176.

4.3.1 – El proceso de lectura como actualización histórica del texto

“Todo proceso originalmente constructivo está inspirado por pre-intenciones, las cuales construyen y recogen la semilla de lo que ha de venir, como tal, y lo hacen fructificar.” (Husserl, *apud.* Iser, 1972: 219)

Con esta cita de Edmund Husserl ilustra Iser su enfoque fenomenológico del proceso de lectura, tratando “la conciencia interna del tiempo en el hombre” como enlace con la imaginación del lector, auténtica herramienta de la fructificación literaria.¹⁸⁸ Las pre-intenciones, en este caso, no son otra cosa que el horizonte de expectativas, que se manifiesta a través de la lectura para la conformación del nuevo sentido o, aplicando la variable del tiempo, su actualización histórica. En otras palabras, la formación del lector y su conciencia de ser y estar en un tiempo determinado lo sitúa en una posición determinada a la hora de afrontar la lectura, la cual condiciona todo el proceso dando lugar a infinitas interpretaciones como infinito es el tiempo posterior a la escritura. Por supuesto, el tiempo también supone un avanzar en la Historia, lo cual conlleva, en palabras de Iser, una evolución social pluripotencial que, del mismo modo, afectará a la actualización del texto:

“La «representación» que se produce en nuestra imaginación es tan sólo una de las actividades mediante las cuales formamos la «Gestalt» de un texto literario. [...] Mientras que las expectativas pueden continuamente modificarse y las imágenes continuamente expandirse, el lector siempre se esforzará, aunque sólo sea inconscientemente, por encajar todo en un esquema coherente.” (Iser, 1972: 227-228)

Leemos tratando de adaptar el caos de potenciales sentidos de la obra al cosmos de nuestro bagaje, entendiendo la obra en nuestros propios términos,

¹⁸⁸ Iser, 1972: 219.

midiéndola con nuestros instrumentos intelectuales, y encontrándole una aplicación en nuestro mundo, real o interior. En otras palabras, y empleando un ejemplo más visual: la obra literaria representa un mar infinitamente cambiante de sentidos y posibilidades, que a su vez horada y altera con cada marea y cada oleaje el paisaje y el mundo que habita y que le hace cambiar también a sí mismo; y cuando el lector se baña en él, se lleva consigo una película de agua y salitre, un pedazo de ese mar, adherido a la piel, que está tomando la forma de su propio cuerpo, dejándolo temporalmente mojado cuando vuelve a la arena. Ni ese lector es el mismo respecto al mar una vez que sale de él, ni ese mar será el mismo cuando el lector vuelva a bañarse.

Por supuesto, Iser plantea la problemática de este cambio, evolución y actualización histórica del texto en términos de la posibilidad de ser descritos, dado que, al desligar el texto de sus potenciales evoluciones, “se expone uno al reproche de negar su identidad y de disolverlo en la arbitrariedad de una comprensión subjetiva”. La solución que plantea el alemán es la existencia de unos límites, un “margen de posibilidades de actualización”¹⁸⁹ marcado por la predominante sensación en cada lectura de estar viviendo un presente de la obra:

“Una de las casi inexterminables simplicidades del estudio de la literatura es pensar que los textos reflejan la realidad. La realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos y, con ello, es una reacción a la realidad. Cuando un texto literario no produce objetos reales, alcanza entonces su realidad, en el momento en que el lector ejecuta las reacciones ofrecidas por el texto.” (Iser, 1975a: 102-103)

¹⁸⁹ Iser, 1975a: 100-101.

Dado su carácter contrario a la actualización histórica, Peter Bürger confronta también la canalización de Naumann realizada por Jauss en torno al platonismo materialista. Recordemos que éste supeditaba el desciframiento del texto a la imitación del objeto original, a una interpretación de la obra realizada desde la distancia histórica que percibe al texto como un objeto del pasado. Bürger apunta a la actualización histórica, canalizando por su parte a Theodor W. Adorno, para poner en evidencia los intentos de Jauss de cara a la comprensión total del texto, ligados a la “reconstrucción del horizonte-pregunta-respuesta” de la época determinada de ese texto. No niega, pues, la actualización histórica, aunque sí la limita irremediabilmente.¹⁹⁰

La manera más eficiente de remarcar la inherencia de la actualización en la obra, ese mar que ha cambiado cuando volvemos a él, es precisamente la segunda lectura del texto literario, necesariamente distinta a la primera. Y no meramente por el hecho de que, en el caso de una novela, el lector ya conozca a los personajes, el argumento y los posibles giros, que ya no resultarán nuevos o sorprendentes, sino por la propia condición humana del lector: no somos la misma persona, en términos de bagaje personal, intelectual o social, la segunda vez que leemos una obra literaria; al menos porque el conocimiento de la propia obra ya ha alterado nuestro horizonte de expectativas respecto a ella misma.

Pero al margen de la vivencia del lector, Iser incide en que el mismo texto debe propiciar diferentes lecturas por sí mismo. La propia estructura de la obra literaria debe contener los mecanismos para sorprender, derivar y abrir nuevos caminos, invisibles o difíciles de apreciar, según Iser, en la primera lectura;

¹⁹⁰ Bürger, 1977: 200.

evidenciados en la segunda, como si del “trabajo a la vista” macedoniano se tratara. Esos mecanismos, esas vías que la obra únicamente se limita a señalar y es el lector el que decide transitar por unos u otros, son los vacíos o indeterminaciones que antes mencionábamos, que hacen posible “el margen de exposición y la diversa adaptabilidad del texto”.¹⁹¹ Cerraremos la cuestión actualizadora redimiendo a Jauss, quien era consciente de las carencias de Naumann en sus miras hacia la recepción literaria:

“A Naumann le falta sobre todo el concepto de *concretización*, entendido como aquella forma de recepción confirmada, en su momento, por un público literario y surgida de una mezcla de horizontes entre la «propuesta de recepción» de la obra y el «horizonte de expectativa» de «sujeto activo». [...] Surge la impresión de que a la propuesta de recepción (que según yo puede estar condicionada lingüísticamente o condicionada por el género literario) se le opusiera la recepción individual de la obra de un lector *general*.” (Jauss, 1975: 95)

La noción de concretización que cita Jauss ya la mencionamos antes en oposición a la indeterminación, el grado de necesidad de rellenar los huecos por parte del lector. Si fijáramos el texto históricamente, anclándolo a su época como le criticaba Bürger, sería imposible rellenar desde el futuro esos vacíos, acaso supliéndolos con una inalcanzable empatía transtemporal del lector.

¹⁹¹ Iser, 1975a: 106.

4.3.2 – De la indeterminación a los vacíos: el espacio creativo-imaginativo del lector

“¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay «zonas eróticas» [...]; es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver, entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición” (Barthes, 2009a: 19)

Para democratizar las concretizaciones del texto, es importante ahondar en la naturaleza de esta necesaria labor del lector, especialmente cuando partimos de teorías novelísticas encarnadas en una obra, *Museo de la Novela de la Eterna*, que hace del vacío su razón de ser, y que hace gala de su indeterminación hasta las últimas consecuencias: la obra abierta. Y esta apertura se produce, como veremos a continuación, a través de los “vacíos” presentes en cada obra, por los que el lector está llamado a pasar para construir diferentes universos de sentido. Uno de los prototipos del “vacío” moderno lo presenta Maurice Blanchot en 1955, poco después de la muerte de Macedonio:

“La lectura nace entonces en ese momento en que el “vacío” que durante la génesis de la obra señalaba su inacabamiento, señalaba también la intimidad de su progresión, el impulso de “el ser que proyecta”; la lectura nace en ese momento en que la distancia de la obra respecto de sí cambia de signo y ya no indica su inacabamiento sino su realización, ya no significa que aún no ha sido realizada, sino que nunca hubo de serlo.” (Blanchot, 1992: 189)

El vacío como símbolo de la inconclusión de la obra adelanta su carácter de “abierto”, encontrando el sentido de su indeterminación en la apreciación de la obra literaria por parte del lector: la presencia de esas ausencias permite al receptor penetrar en la estructura de la obra y, desde dentro, acceder a sus diferentes recovecos literarios y narrativos para una mayor comprensión de la

novela, de la que sale por esos mismos vacíos, renunciando a otros. Así, cada entrada en la obra se produce desde un lugar diferente y, por tanto, acaba resultando en una interpretación distinta, sin abarcar jamás la totalidad de sus posibilidades.¹⁹²

Por otra parte, conectando con el rechazo macedoniano al realismo y, por tanto, a la representación de la naturaleza, Roman Ingarden alaba esa belleza de “lo inconcluso”, aquello que se presenta de una forma no-final; por el contrario, las obras que tratan de imitar la realidad, destierran la indeterminación y se convierten en poco más que tiestos llenos de tierra donde imitar al campo. De este modo, Ingarden destaca la importancia de que el autor quite piezas a la representación literaria de una realidad-mundo, forzando “actividad co-creadora del lector”, que éste realiza de forma natural guiado por la imaginación.¹⁹³ Es aquí donde surge el concepto de “concretización” para definir tal actividad, y ya es establecido por Ingarden como una lectura cambiante, que es diferente entre lectores y puede evolucionar dentro de un mismo lector:

“Esta circunstancia pone en un peligro especial la comprensión correcta de la obra literaria y también una captación estética fiel de la obra de arte literaria; por ello se le debe prestar una atención especial al estudiar la objetividad o el ser verdadero del reconocimiento de una obra literaria.” (Ingarden, 1975: 36)

Cuando habla de “objetividad” o de un significado “verdadero”, Ingarden está refiriendo al establecimiento antes mencionado de los límites dentro de los

¹⁹² “El lector, transformado en especialista, se convierte en un autor al revés. El verdadero lector no reescribe el libro, pero está expuesto a volver, insensiblemente atraído, hacia las diversas prefiguraciones que fueron suyas y que en cierto modo anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro.” (Blanchot, 1992: 191)

¹⁹³ “El lector lee entonces en cierto modo «entre líneas» y por medio de una —si se puede decir así— comprensión «supra-explicita» de las oraciones y en especial de los nombres que aparecen en ellas; completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que no están determinadas por el texto mismo.” (Ingarden, 1975: 35-36)

cuales existen las concretizaciones posibles. Para ello, fija una serie de condiciones para el lector, empezando porque “las perspectivas deben serle actuales”, facilitando la abstracción en la lectura. Sin embargo, por momentos parece que Ingarden vuelve al platonismo cuando propone una representación no literaria de los objetos en la obra con la intención de que el lector, en el proceso de lectura, pueda alcanzarlos en esa abstracción, como dejando de ver las sombras proyectadas y accediendo al lugar de la caverna en que estos objetos van desfilando. “Y esto no significa aquí sino que el lector experimenta de una manera productiva perspectivas manifestadas en el material imaginario vivo y a través de esto convierte a los objetos para la concepción en manifestación acorde a la imaginación”.¹⁹⁴ Presenta, pues, al lector como a un sujeto a merced de las perspectivas, encadenado por una serie de códigos superiores a su horizonte de expectativas.

Por esta razón, conviene definir adecuadamente el concepto de la indeterminación y los vacíos, para lo cual recurriremos, una vez más, a Wolfgang Iser:

“[La indeterminación] representa la posibilidad de asociar el texto con las experiencias propias o bien con las propias concepciones del mundo. Si sucede esto, entonces desaparece; pues su función consiste en hacer posible la adaptabilidad del texto a las disposiciones más individuales del lector. [...] [El texto literario] se caracteriza por una peculiar situación fluctuante que oscila [...] entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Por ello, toda lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura.” (Iser, 1975a: 104)

¹⁹⁴ Ingarden, 1975: 39.

Esos dos mundos que representan al texto literario quedan a una altura equivalente en la definición de Iser, al contrario de lo que sugería Ingarden. Además de que introduce el destino final de la indeterminación, que es desaparecer, por lo que a la hora de fijar su grado (ese que determinaba el agotamiento o el aburrimiento si se pecaba de exceso o defecto), éste debe ser el suficiente para que al final de la lectura todo vacío haya sido rellenado con las herramientas disponibles, independientemente del bagaje del lector. Lo que variará será el contenido insertado en esos vacíos, dado que la inclusión de un elemento deja fuera la de otros. En esta elección sobre cómo rellenar los huecos “el lector reconoce implícitamente la calidad de inagotable que el texto posee”.

Iser destaca también el progresivo aumento de las indeterminaciones desde los textos “tradicionales” hasta la novela moderna, señalando que los textos actuales tienden a ser deliberadamente fragmentarios, de manera que “nuestra atención está casi exclusivamente ocupada en la búsqueda de conexiones entre los fragmentos”. De esto deduce que, al evidenciar el carácter selectivo del proceso de lectura, incluso el propio lector percibe que “el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas”.¹⁹⁵ Y la manera de potenciar la masa de indeterminación es, en conexión con la labor que definiría el no-argumento del *Museo* macedoniano, la desrealización del mundo representado, forzando al lector a imaginar nuevos referentes, no comparables con su mundo conocido:

“La indeterminación puede estar dotada de tales contradicciones que no sea posible una comparación con el mundo real. Entonces, el mundo del texto se establece como competencia con el mundo conocido, lo que no puede ocurrir sin repercusión para el mundo conocido. El mundo real aparece entonces sólo

¹⁹⁵ Iser, 1972: 223.

como una posibilidad que se volvió comprensible en sus presuposiciones.”
(Iser, 1975a: 103)

De la misma forma que Buenos Aires vio nacer el *Museo de la Novela de la Eterna*, los personajes tienen por objetivo final y único argumento “la Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Arte”, acto que realizan en última instancia de forma fallida y fuera de plano. La novela dice estar ambientada en Buenos Aires, que es la ciudad cercana a la Estancia en la que se desarrolla. No obstante, nunca vemos descrita la ciudad, ni es importante, ya que la novela coloca todo el transcurrir de su no-acción en un espacio fuera del tiempo y del espacio, casi metafísico, totalmente metanarrativo. De esta forma, la indeterminación espacial queda a merced de la imaginación lectora, repercutiendo en su concepción del mundo. Con más motivo si llega a producirse el deseado mareo del yo en el intento de fuga de la novela de los personajes de Quizagenio y Dulce-Persona, engañando al lector para que se crea personaje, construyendo un puente entre ambas “realidades”.

Cita Iser a William M. Thackeray para recordar que “las partes no escritas de una novela son las realmente interesantes”,¹⁹⁶ apología de la indeterminación. Siendo así, la propia obra supone a su vez un pacto de silencio respecto a su estructura, y un laberinto de caminos marcados para que acceda a ella el lector comprometido.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Thackeray, *apud*. Iser, 1975a: 114

¹⁹⁷ “El lector no debe dejar fluir sus «experiencias y expectativas propias» en esos vacíos, sino que tales vacíos como interrupciones forman la condición para tener que imaginarse lo que está eliminado. [...] El no-ser-dado de una relación implica que los esquemas textuales dados funcionan como instrucciones para poder imaginar la relación no formulada lingüísticamente. [...] Un texto literario es una relación perspectiva hacia una objetividad. [...] El lector nunca se detendrá al mismo tiempo en todas esas perspectivas durante el proceso de lectura, sino que mirará siempre de una a otra y en el proceso de la lectura realizará cambios frecuentes de

Si, según Iser, los vacíos quedan definidos por el choque de los esquemas textuales, desamparados hasta la llegada del lector, y por la diversificación de perspectivas que éste va adoptando durante el proceso de lectura, la indeterminación resultante de la estructura apelativa del texto no requerirá de todo el bagaje del lector; bien porque “existen formas de recepción determinadas ideológicamente”, bien porque a menudo el enfrentamiento con esta indeterminación también lo es “contra las normas internalizadas de aquella sociedad” a la que pertenece el lector. El ejemplo que emplea Iser para resaltar este hecho es el *Ulises* de James Joyce, paradigma de la multitud de perspectivas predeterminadas por el autor:

“[En Joyce] el texto desarrolla una riqueza, desconocida hasta entonces, de puntos de vista y de modelos de presentación que [...] confunden al lector. [...] Las perspectivas ofrecidas chocan directamente entre sí, se superponen, son segmentadas y, precisamente por su densidad, comienzan a cansar la vista del lector. [...] El proceso de lectura se realiza como un proceso continuo de selección de la riqueza de los aspectos ofrecidos, para los que el respectivo mundo de ideas del lector provee los criterios de selección. Y así, en cada lectura debe aportarse mucho para que surja una configuración del sentido.” (Iser, 1975a: 115-116)

En este caso, la profundidad de los vacíos es buscada por el autor, que dificulta el despeje de la indeterminación abrumando al lector en una espiral de cotidianidad que obliga a un permanente cambio de perspectiva. Por pura acumulación, el lector encuentra callejones sin salida casi en cada curva del laberinto novelístico, dificultando su definición de los personajes y, por tanto, la fijación temática. De una manera más desahogada, Macedonio hace lo propio en el *Museo*, bien a través de esos 56 prólogos que obligan a un constante

perspectiva, de los que se formará el objeto imaginario como una noción en la conciencia de la recepción.” (Iser, 1975b: 146-147)

reinicio de la obra incluso después de haber presentado ya a los personajes, bien definiendo a estos personajes únicamente por el nombre que ha decidido darles (Presidente, Eterna, Quizagenio, Dulce-Persona...) y no por sus acciones, ahogadas también en una monótona cotidianeidad que impide el desarrollo de un argumento que nunca llegará. Por supuesto, en esta “molestia” estética está el camino para la búsqueda del sentido.

4.3.3 – El lector frente al significado, los horizontes y las teorías del efecto estético

“Si la nueva ciencia literaria se concibe como ciencia de las condiciones de formación del sentido, y si esta ciencia considera como dichas condiciones tanto la producción textual realizada por el autor como la comprensión textual realizada por el lector, debe entonces incluir en todo caso también las actuaciones de comprensión del lector.” (Gumbrecht, 1975: 156)

Bifurca Gumbrecht las “actuaciones de comprensión” del lector que deben estudiarse en dos tipos de motivación del lector: los “motivos-para”, ligados al horizonte de expectativas en tanto que determinan los objetivos buscados al iniciar la lectura, y los “motivos-por”, las razones histórico-sociales que han llevado al lector, perteneciente a un tiempo y lugar concreto, a realizar esa lectura. Evidentemente, ya hemos descartado que la búsqueda del sentido que va implícita en las actuaciones de comprensión sea de un único sentido; mirado bajo el prisma de los “motivos-por”, suponer un único sentido implicaría que “el texto literario sería la ilustración de un *significado* dado de antemano al texto”.¹⁹⁸ Para la disección del significado, Iser propone definirla como procedimiento, analizando “las condiciones previas que determinan la constitución del sentido” que nos llevarán a fijar los potenciales de sentido abarcables en la lectura.¹⁹⁹

Cuando Iser define la teoría del efecto estético, derivada del procedimiento de disección del sentido, señala como principal objeción a tal teoría una entrega del texto “a la arbitrariedad subjetiva de la comprensión” porque dota de un carácter especular a su actualización, lo cual provoca la negación de su identidad propia.²⁰⁰ Es por esto que niega lo que él denomina la “falacia afectiva”, porque

¹⁹⁸ Iser, 1975a: 100-101.

¹⁹⁹ Iser, 1976: 125.

²⁰⁰ *idem*: 126.

ésta descarta el necesario aspecto cognoscitivo (esto es, no emotivo) en la valoración de la calidad estética de la obra, calidad que “precede a todo «ser afectado»”.²⁰¹ Al rechazar la cuestión especular, Iser niega la posibilidad de todo reflejo del mundo de la obra y del lector en el proceso de desciframiento del sentido a través de la lectura. Sin embargo, Karlheinz Barck apunta que Iser se equivoca al afirmarlo, porque considera que está obviando el necesario “sustrato histórico” de todo texto literario, evidenciado en la dimensión comunicativa de la recepción literaria:

“[En Iser] se prohíbe «remitir los textos a marcos de referencia disponibles», todo está dirigido a negar la determinación del significado. [...] Para esto sirve la negación de un marco de referencia obligatorio y la negación del carácter de reproducción de la obra. Esto se sujeta sólo durante el proceso de lectura y no verdaderamente en la comunicación, es decir, en la relación de cambio entre producción y recepción de las obras literarias. Esto sólo se refiere a las experiencias individuales y a las normas privadas del lector; en ellas debe fundirse.” (Barck, 1976a: 156)

Es importante remarcar ese aspecto “productivo” que, si bien nos remite levemente al rechazado platonismo materialista, apunta a través de las teorías de Maurer a la interpretación textual como procesos productivos mentales del lector, incitados por el autor. El carácter mental, no material, de la productividad del lector viene dado por el canal unidireccional de la obra literaria (autor-mensaje-lector), que no permite al receptor “expresarse sin más, y mucho menos verbalizar el complejo esfuerzo creador de una lectura”.²⁰² Del mismo modo, Maurer se une a las matizaciones de conceptos preestablecidos cuando, al hablar del efecto estético de estos procesos productivos, habla de los vacíos reales de

²⁰¹ *Idem*: 131.

²⁰² Maurer, 1977: 254.

significado, distintos a los “lugares vacíos” de Iser o a la “indeterminación” de Ingarden. Y lo hace tumbando de nuevo al “lector de desenlaces” macedoniano:

“Es conocida y muchas veces satirizada la necesidad del lector de saber «cómo se acaba la historia», la *exigencia* de que, por tanto, haya una *solución*, un desenlace. Desde Laurence Sterne, no faltan intentos por parte del autor de reducir al absurdo justamente esta pretensión [...]. Pretensiones del lector que se tornan más precarias por el hecho de que el texto literario no tolera por regla general que se pida información suplementaria.” (Maurer, 1977: 271-272)

Uno de esos vacíos insalvables podríamos encontrarlo en las obras “inacabadas”, lo sean accidentalmente o deliberadamente, a las que les falta la información suficiente para ser hiladas (incluso con excesos abrumadores de información). Recordemos el ejemplo de Joyce o, en el extremo opuesto, el del propio *Museo de la Novela de la Eterna*, obra que alcanzó su “eternidad” precisamente por inherentemente inacabada.

5 – EL PROYECTO DE OBRA COMO OBRA LITERARIA

5.1 – «Obra abierta»: Pilar maestro del auge del lector

Cuando Umberto Eco establece la poética de la obra abierta,²⁰³ refiere como paradigma literario de la misma (y de su derivación en “obra en movimiento”) al *Livre* de Mallarmé, el intento de obra total. Del mismo modo que el *Museo* macedoniano es una obra inacabada, “abierta” en el sentido más estricto, el *Livre* pretendía ser una criatura viva, un monstruo que devorara al lector y lo regurgitara con cada nueva lectura, alterándolo, estableciendo una relación de macabra reciprocidad nutrida por la provocación literaria: “la voluntad heroica de

²⁰³ “[...] una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser reinterpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.” (Eco, 1992: 74)

confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura”.²⁰⁴ De una naturaleza más amansada, el *Museo* emplea técnicas similares a Mallarmé para alimentar su eterna “apertura”, tales como la inclusión del “lector salteado” o la no-estructuración coherente del orden de los capítulos, permitiendo que cada uno de ellos pueda leerse de manera independiente y desordenada sin que la trama, ausente, produzca extrañeza en el lector, sensación de haberse perdido algo. Incluso los mismos prólogos son intercambiables y reordenables, entre sí como con los propios epílogos y, en algún caso, hasta con los capítulos. La propuesta mallarmeana era más radical, tal y como lo recoge Umberto Eco:

“En el *Livre*, las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de *permutación*. Tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una encuadernación que determinase la sucesión), la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos que marcase el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo.” (Eco, 1992: 80)

Del mismo modo que Macedonio alcanza el “final” de su «novela mala» sabiéndose autor fallido del proyecto novelístico que había emprendido, Eco sostiene, tras desentrañar la forma que habría tenido el *Livre*, que lo más probable es que hubiera resultado en “una equívoca encarnación mística y esotérica de una sensibilidad decadente al término de su propia parábola”. En cualquier caso, emplea el ejemplo para defender la ya evidente tendencia creativa a la “obra en movimiento”, si bien sostiene que en su tiempo ésta ya se da en forma de “armónicas y concretas relaciones de convivencia”, nada que ver

²⁰⁴ Barthes, 2002: 139.

con el rupturismo de los vacíos propuestos por Mallarmé.²⁰⁵ Del mismo modo, las propuestas posteriores a la «última novela mala» (conscientemente macedonianas o no) suavizan el choque metanarrativo para contentar a un público más numeroso del que depende su éxito editorial (concepto aborrecido por el argentino, claro). Atendiendo a la definición posterior de Peter Bürger:

“El arte es lo enteramente otro, y su realización es imposible. La adecuada recepción del arte es el reconocimiento más destructivo que el individuo tiene de que el otro, la organización humana de la existencia, es pensable y simultáneamente irrealizable.” (Bürger, 1977: 189)

Dado que partimos de las teorías novelísticas macedonianas, fijados ya con anterioridad los lineamientos básicos de la “obra abierta”, este apartado se centrará en analizar un tipo concreto de obra abierta, que es el aplicable tanto a Mallarmé como a Macedonio: el proyecto de obra como obra literaria.

Y si ya hablábamos antes de la belleza de lo inconcluso que defendía Ingarden, empezaremos por analizar la “unidad básica” de las obras abiertas, inconclusas y dispuestas a ser objeto de trabajo de un lector presto a su desciframiento: el fragmento, que Philippe Lacoue-Labarthe define como “propósito determinado y deliberado que asume o transfigura lo accidental e involuntario de la fragmentación”.²⁰⁶ Este género literario iría desde el romántico Friedrich Schlegel hasta las muy macedonianas *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, aunque Macedonio también lo trabajó en sus notas y *Papeles*. La estructura este tipo de texto literario incorpora la necesidad de creación de un vacío, “un inacabamiento esencial”, bien a través de la brevedad, bien a través

²⁰⁵ Eco, 1992: 80.

²⁰⁶ Lacoue-Labarthe, 2012: 83.

de la deliberada omisión de detalles, en cuyo descubrimiento encuentra goce el lector, como si de una adivinanza se tratara.

Lacoue-Labarthe recuerda que la revista de Schlegel, *Athenaeum*, equiparaba el concepto de fragmento al de *proyecto*, en tanto que éste es “fragmento de futuro”, si bien aclara el francés que el género no contempla su razón de ser como hoja de ruta hacia una creación posterior, sino que es “proyección *inmediata* de lo que, sin embargo, *no acaba*”.²⁰⁷ Esto entroncaría, en cierto modo, con la voluntad de Macedonio de mantener su obra inacabada, sin alcanzar la “muerte académica” que supone la publicación en tanto que cierre y embalsamamiento de una forma determinada para la obra: deja de ser una estructura viva para convertirse en objeto tangible. Roland Barthes define al libro publicado como “inautenticidad” para el autor, en tanto que la obra imaginada, el proyecto de obra, difiere de cualquier versión final posible:

“El texto material (el libro), puede pues tener, desde el punto de vista de quien lo ha escrito, un carácter inesencial, e incluso, en cierta medida, inauténtico. Así vemos a menudo cómo las obras, por una argucia fundamental, no son más que su propio proyecto: la obra se escribe buscando la obra, y cuando empieza ficticiamente, termina prácticamente.” (Barthes, 2002: 12)

Y siguiendo con la conexión franco-argentina, Lacoue-Labarthe sostiene que “el fragmento es el género de la parodia de la ejecución de la obra o de la ejecución paródica de la obra”.²⁰⁸ Esta idea nos retrotrae a la Humorística conceptual de Macedonio, también llamada Ilógica de arte, que suponía el desarrollo hasta el absurdo de un concepto insignificante, convertir un chiste o anécdota en casi un micro-ensayo humorístico: recordemos el citado relato del

²⁰⁷ *idem*: 86-87.

²⁰⁸ Lacoue-Labarthe, 2012: 101.

señor Ga, cuyas repetidas operaciones le llevaron a ser meramente un pie, hasta el punto de que su propio nombre parece haberse visto reducido, a través de las diversas operaciones, a una sola sílaba. En los términos de los que trata este apartado, podríamos entender el fragmento como “promesa de obra” deliberadamente incumplida desde el momento de su formulación.

A esta promesa conscientemente incumplible, amplificada en obras como el *Museo* que pretenden hacer de la promesa obra, liga Barthes la gran obra de Marcel Proust, caracterizada por “la esperanza de llegar a eludir la tautología literaria, aplazando sin cesar [...] la literatura para el día de mañana, declarando largamente que se va a escribir, y haciendo de esta declaración la literatura misma”. El caso macedoniano se amplifica, no sólo porque los prólogos presenten un manual de instrucciones de la novela que va a llegar pero que nunca se presentará: Macedonio llegó a publicar numerosos avances de esta promesa en revistas y periódicos varios, estableciendo una suerte de pre-novela multiplataforma.

El siguiente paso evolutivo de las promesas lo situará Barthes en el surrealismo, donde la no-escritura proviene de expresar el significado, “multiplicando voluntaria, sistemáticamente, hasta el infinito, los sentidos de la palabra-objeto, sin detenerse nunca en un significado unívoco”.²⁰⁹ Y a este sistema se le irán añadiendo nuevas formas de postergar eternamente la conclusión de la obra, permanentemente abierta. Para definir el modo en que las

²⁰⁹ Barthes, 2002: 139-140.

obras se van abriendo en sucesivo, Barthes incorpora a su análisis el concepto de “intertextualidad”:

“La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado. [...] Así, frente a la obra, el Texto bien podría tomar como divisa la frase del hombre endemoniado (Marcos, 5: 9): «Mi nombre es Legión, pues somos muchos.» (Barthes, 2009b: 91)

Entendamos, pues, el texto literario como una sublimación de los textos previamente leídos por el autor, en una cadena infinita que parte de la base de que todo autor es un lector aplicado a la creación escrita. En términos productivos, si bien alejados del materialismo, Barthes define el consumo como una nueva forma de producción, o de deseo (promesa) de producción, determinando que “cada lectura vale por la escritura que engendra”.²¹⁰ No obstante, el francés resalta que esta multiplicidad de caminos lleva a una paradoja en el lector, derivada de su labor decodificadora que, por acumulación de lecturas, “ya no decodifica, sino que *sobre-codifica*; [...] produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es esa travesía”.²¹¹

Aplicado a la lectura de fragmentos, donde esto se ve multiplicado, Javier del Prado Biezma da por superada la “obra abierta” en el sentido de Eco, canalizando la paradoja de Barthes al decir que “la obra fragmentaria nace del caos y está condenada al caos”. La sobre-codificación da como resultado la

²¹⁰ Barthes, 2009b: 55.

²¹¹ *idem*: 57.

invalidez del acto crítico de un lector para otro, “que exigirá, en cada nueva lectura, su autenticidad y libertad crítica”.²¹²

Y de la intertextualidad al hipertexto, que supone una evolución y superación del término a través de la literatura informática. De este modo, el laberinto de sentidos que suponía la decodificación textual se ha llenado de atajos, puertas de entrada a nuevos laberintos, de relleno para el lector de una serie de vacíos con información que acaba provocando sus propios vacíos. M^a del Carmen África Vidal Claramonte recurre a una definición de Jean Clément para ilustrar la importancia del hipertexto:

“Con el hipertexto, el autor rompe la linealidad del discurso y de la narración. No escribe más que fragmentos, unos espacios textuales unidos entre sí por vínculos no-lineales y no jerarquizados. El relato no comienza ni acaba. Está abierto en todo momento a bifurcaciones. Resulta imposible tener una visión de conjunto del mismo. La referencia se hace parcial, la visión queda parcelada, y el sentido resulta fragmentado. Las reglas de la retórica, elaboradas desde Aristóteles, se han vuelto caducas... el lector no presupone que en el hipertexto exista un autor demiurgo, cuya visión creadora debía descubrir. Se trata, en definitiva, de una combinatoria suavizada en la que el azar no cubriría todo el espacio de un dispositivo repartido entre autor y lector.” (Clément, *apud*. Vidal Claramonte, 1996: 391)

El hipertexto es el paraíso del “lector salteado” macedoniano, donde la propia lectura ya le ofrece los trampolines hacia nuevos textos que complementan de algún modo al texto inicial. La consecuencia, en cambio, es la posibilidad de una pérdida del sentido inicial, naufragando en hipotextos que son a su vez hipertextos. La identidad original se puede perder, acaso irremediabilmente, o postergar de forma indefinida hasta que el lector desande el camino. Para

²¹² Prado Biezma, 1994: 39-40.

alimentar esa identidad de la obra, sin hacerla monolítica y cerrada, nos adentraremos ahora en la otra gran clave de la novelística macedoniana.

5.2 – Auto-consciencia: la obra que presume de ser obra

“Los personajes de la *Conversación [sobre la poesía]*, de Friedrich Schlegel] podían sostener su papel porque, como el texto no deja de señalarlo, todos se han librado de un modo u otro a la composición poética. [...] Mucho más que autores tomados en el movimiento de su práctica, los protagonistas son personajes en espera de obra.” (Lacoue-Labarthe, 2012: 459)

Una vez más, Friedrich Schlegel aparece como pionero de una de las características macedonianas, en este caso de los personajes conscientes de ser parte de una obra, ejerciendo sus papeles como ficciones autoconscientes que, sin embargo, están atrapadas en el texto. Más frecuentes son estos casos en otro género literario, el teatro, que juega con la ventaja y casi el deber de contar con un público receptor que está presente. A día de hoy estamos más que acostumbrados a representaciones teatrales que incorporan al público en la actuación, pero esto no ha sido siempre así, si bien ya aclaramos que incluso la *Poética* de Aristóteles tenía algo de estética de la recepción, con conceptos como la *catarsis* de las pasiones, como objetivo final de la tragedia.

Pero no hablamos de este tipo de consideraciones con respecto al receptor, ni a las pausas dramáticas o cómicas para acentuar una intención, sino de una ruptura de la llamada “cuarta pared” que permite que pase la corriente del mundo externo al mundo de la obra literaria. Y si Lacoue-Labarthe define a los personajes de la *Conversación* schlegeliana como “personajes en espera de obra”, la sublimación de esta idea la encontraremos un siglo más tarde, de forma literal, en la obra de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, de 1920. Esta deconstrucción de una obra presenta a una familia desestructurada de personajes que portan en su interior “un doloroso drama”, pero que quedaron meramente imaginados, no escritos, ahora en busca de un autor que los

transforme en obra. Por esta razón, acuden al ensayo de una obra de teatro donde ruegan al director de la misma se transforme en escritor para darles razón de ser:

“—[Somos] frustrados. En el sentido de que el autor que nos dio vida en su fantasía, no quiso luego, o no pudo, llevarnos al mundo del arte. Y fue un crimen, caballero; porque el que tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede reírse hasta de la muerte, porque no morirá jamás. Morirá el hombre, el escritor, instrumento de la creación. ¡Pero la criatura es inmortal! Y para vivir eternamente, ni siquiera necesita dotes extraordinarias, ni realizar prodigios. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abundio? Y, sin embargo, viven eternamente, porque —gérmenes vivos— tuvieron la fortuna de encontrar un seno fecundo, una fantasía que supo crearlos y alimentarlos: darles vida eterna.” (Pirandello, 1961: 14-15)

Son personajes conscientes de no estar “realizados dramáticamente”, y buscan representarse en los actores del grupo de teatro ante el que se han presentado. Su ansia de vida es, sin duda, esa eternidad del personaje que les otorga una función vital, del mismo modo que los personajes del *Museo de la Novela de la Eterna* encontraban en su propio nombre la función que estaban condenados a cumplir en la obra para siempre. De hecho, el personaje del Padre en la obra de Pirandello defiende que la vida de un personaje es mucho más vida que la de una persona, en tanto que ese bucle lo define frente a la indeterminación del ser humano.²¹³

Por otra parte, la rebeldía de Quizagenio y Dulce-Persona en el *Museo* para escapar de la obra en busca de la “vida” del mundo real, es decir, la voluntad de huir del papel determinista que el autor al que tratan de desobedecer les ha

²¹³ “Un personaje, caballero, puede preguntarle a un hombre «quién es». Porque el personaje tiene una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por lo cual siempre es «alguien». Pero un hombre... —no lo digo por usted—, un hombre, en general, puede ser un «don Nadie».” (Pirandello, 1961: 64)

impuesto, también queda justificada en la obra de Pirandello, de nuevo de boca del padre:

“—[...] Cuando los personajes han nacido de la mente del autor, éste no hace más que seguirlos, con las palabras y gestos que ellos le propongan. ¡Y tiene que aceptarlos como ellos quieren ser! ¡Ay del autor, si no lo hace! El personaje, en cuanto nace, adquiere tal independencia que se libera de su autor, y puede ser imaginado por los demás en situaciones que el autor no pensó jamás, ¡y hasta llegar a tener un significado que el autor no sospechó siquiera!” (Pirandello, 1961: 66)

Todos estos diálogos que revelan los intersticios de la estructura literaria al espectador son un modo de “trabajo a la vista” del que hará gala después Macedonio y forman parte de esa demostración constante que deben tener las obras de su autoconsciencia. Sin embargo, Barthes se apoya en las teorías del teatro de Bertolt Brecht que regulan el grado de implicación del receptor respecto a la obra autoconsciente. Así pues, se nos introduce al concepto de “distancia”, de cuya efectividad dependería el éxito en el teatro. Un éxito emparentado, en esa aplicación de la distancia, con la indeterminación de los vacíos: “lo que está en juego no es el éxito de un estilo dramático más, sino la conciencia misma del espectador, y por consiguiente su poder de hacer la historia”.²¹⁴

Las razones para la inclusión de esta distancia en la representación teatral de Brecht son las mismas que las de Macedonio en su rechazo del realismo, de la imitación y de las pasiones desparramadas en la novela (recordemos su marcado odio a la novela romántica). Y es que una sobre-identificación con los personajes y lo representado en la obra, una inmersión en la mentira que es la “ilusión de vida” creada a partir del mundo ficticio, resultan en una posición

²¹⁴ Barthes, 2002: 65.

acrítica y en una consecuencia traumática a la “salida” de obra, tal y como señala Roland Barthes:

“[Llega] un hombre que nos dice, desdeñando toda tradición, que el público sólo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo que «conozca» lo que se le muestre en él, en vez de sufrirlo; que el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo; que el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento; que la acción no debe ser imitada, sino contada; que el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico, lo cual además será para él el mejor modo de ser caluroso.” (Barthes, 2002: 67-68)

Al igual que Macedonio, este planteamiento rechaza la “belleza del asunto”, los personajes del *Museo* en todo momento son conscientes de ser personajes y así lo verbalizan, especialmente los ajenos a la propia novela, esos autoproclamados lectores que van incorporándose a lo largo de la obra desde los prólogos, o los protagonistas de *Adriana Buenos Aires*, personados frente a las cuitas de Quizagenio y Dulce-Persona; la “denuncia” del papel de los personajes, como ya hemos mencionado, viene explícita desde el bautizo de cada uno de ellos; y la huida de toda identificación, suprimiendo las pasiones de sus «novelas buenas» para evitarla más fácilmente, está más que presente.

Y el más claro ejemplo de acción contada, “no imitada”, es la famosa conquista de Buenos Aires, producida fuera de plano y explicada a posteriori al retorno de los personajes. En definitiva, la autoconsciencia del *Museo* potencia su carácter (auto-) crítico y posiciona al lector en la dirección de esa vía crítica, donde encontrará el deleite. O el goce, en términos barthesianos, cuya búsqueda hasta las últimas consecuencias resulta en “el texto insostenible, el texto imposible”, en tanto que no se habla de él, sino “en él”. El goce no es transmisible, sino disfrutable en sí mismo, por contraposición al placer de los textos “culinarios”,

experimentable únicamente por la alimentación (y digestión, también hasta las últimas consecuencias) y la identificación, intercambiable con otro lector.²¹⁵

En este punto recuperamos a Wolfgang Iser para enlazar este aspecto concreto de la obra autoconsciente, la distanciaci3n deliberada respecto al lector, con un concepto clave del formalismo ruso: la noci3n de “extrañamiento” de Viktor Shklovski, que Iser sugiere como herramienta para la representaci3n de la acci3n en una obra que pretenda alejar al lector de su zona de confort literaria:

“El acto de recreaci3n no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de *interrupciones* en su curso para que sea eficaz. [...] Los elementos del repertorio se colocan constantemente en primer o segundo plano, dando como resultado una estrategia de exageraci3n, trivializaci3n, o incluso aniquilaci3n de la alusi3n. Este extrañamiento de lo que el lector haba creido reconocer crea forzosamente una tensi3n que intensificará sus expectativas al mismo tiempo que su desconfianza hacia dichas expectativas.” (Iser, 1972: 234-235)

Es decir, que no sólo este extrañamiento potencia la reafirmaci3n autoconsciente de la obra, sino que también potencia el acercamiento crítico a la lectura. Y una de las estrategias más efectivas y que ya Iser tiene por habituales en los novelistas, es la de la incorporaci3n de una ficci3n de autor en la obra; no necesariamente de una forma tan explícita como la de Macedonio, donde hay un personaje autor, así como otros personajes que toman labores autorales puntualmente dentro del *Museo*, como el Presidente.

El ejemplo que pone Iser es el del “narrador poco fiable” (*unreliable narrator*) de Wayne C. Booth, que no incluyendo a un personaje llamado “Autor” o “Narrador”, sí que subvierte las convenciones del pacto de la ficci3n con el lector al otorgar a una figura tradicionalmente objetiva la posibilidad de que los hechos

²¹⁵ Barthes, 2009a: 36.

que narra no ocurran necesariamente del modo en que los narra en la obra. El lector ve resquebrajadas sus expectativas y queda doblemente alejado de la obra: tanto en la realidad, al ser sacado de la ficción por sorpresa cuando descubra el engaño (del mismo modo que lo hacía el “mareo del yo” cuando, momentáneamente, se le hacía creer personaje), como dentro de la propia ficción, donde pasa a cuestionar cada una de las acciones que haya sido narrada por el “traidor”,²¹⁶ potenciando ese carácter crítico buscado.

Por este camino, Maurer nos devuelve al teatro con Molière para explicitar el proceso crítico a través de su *École des femmes*. En esta obra, el autor no sólo se representa a sí mismo como tal, sino que incorpora al público a la representación, “haciéndole criticar, punto por punto su obra y dejándole hacer conjeturas sobre cuál podría ser la reacción de «Molière» ante el protocolo de estas conversaciones”,²¹⁷ explicitando tanto la voluntad de inspirar la crítica como el horizonte de expectativas del receptor respecto al desarrollo posterior de las acciones. Esto se da de forma análoga, aunque dentro de una pura ficción, en las conversaciones que tiene Macedonio, el “Autor” o el “Narrador” con las diferentes representaciones de los personajes “Lector” a lo largo del *Museo*, los cuales opinan, critican e incluso interceden por el autor cuando algún lector no-deseado entra en escena (“¡Fuera! Lector de desenlaces”).²¹⁸

Por último, para fijar el objetivo de esa inclusión de la autoconsciencia en la obra, de cara a la evolución del proceso de lectura como actividad creativa se

²¹⁶ “Es posible que descubramos que nuestro narrador, enfrentándonos a nosotros, nos vuelva de hecho contra él, y por ello refuerce la ilusión que aparentemente pretende destruir; alternativamente, es posible que lleguemos a estar tan dudosos que empecemos a poner en tela de juicio todos los procesos que nos lleven a tomar decisiones interpretativas.” (Iser, 1972: 235)

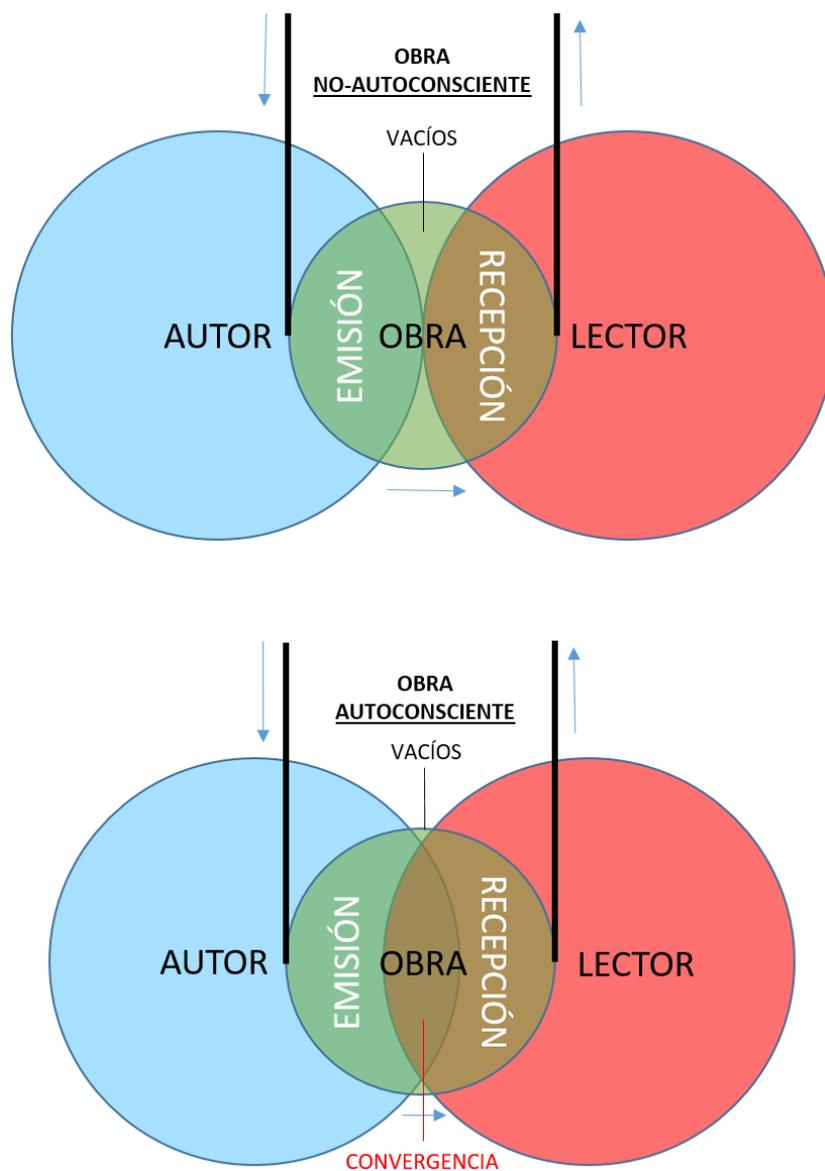
²¹⁷ Maurer, 1977: 245.

²¹⁸ Fernández, 1993: 241.

nos remite a Georges Poulet. Según él, los elementos autoconscientes de la obra, es decir, aquellos momentos en los que el mensaje toma la palabra sobre el emisor y el receptor, representan el punto donde convergen autor y lector, abriendo la puerta al segundo para que conozca el “trabajo a la vista” del primero. Y Poulet habla de punto de convergencia porque supone dejar a un lado los bagajes de autor y lector, y ambos quedan momentánea y exclusivamente definidos por esos papeles de autor y lector, conectando de nuevo con Iser:

“Si la lectura suprime la división sujeto-objeto que constituye toda percepción, se deduce que el lector se verá «ocupado» por los pensamientos del autor, y que éstos a su vez, causarán la delimitación de nuevas «fronteras». [...] Al tener [el lector] los pensamientos de otro, su propia individualidad queda relegada temporalmente en el trasfondo, puesto que es suplantada por estos pensamientos ajenos, que ahora se convierten en el tema en el cual se centra su atención. [...] Así, al leer existen estos dos niveles —el «yo» ajeno y el «yo» real y virtual— que nunca se desgajan entre sí por completo.” (Iser, 1972: 241)

Para ilustrar este proceso descrito por Poulet, hemos elaborado dos gráficos que resultarán más esclarecedores que cualquier análisis puramente textual:



El punto de convergencia de la obra, esa “intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee” que decía Blanchot, supone también la autoconsciencia del lector, de su papel de lector. Se identifica a sí mismo en la obra literaria como co-creador al contemplarse desde su yo real compartiendo las herramientas que el autor insertó en la novela para su fácil disección estructural. Estos recursos de “arte de trabajo a la vista” alimentan esa faceta creadora al tiempo que añaden

nuevas posibilidades de interpretación, despejando gran parte de la indeterminación de los vacíos a través de esos nuevos caminos de lectura.

Sin embargo, ¿y si quien se presentara como autoconsciente fuera la propia? Esta es la pregunta que se plantea en la *Teoría de la Novela* de Lukács, donde el título es tan literal que, por momentos pareciera que nos presenta a una mente que adquiere conciencia novelística y habla en nombre de la novela:

“In the novel, what is constituted is not the totality of life but rather the relationship, the valid or mistaken position of the writer who enters the scene as an empirical subject in his full stature, but also in his full limitation as a mere creature, towards this totality.” (Lukács, *apud.* De Man, 1983: 55)

Ya este planteamiento contempla al autor como elemento exógeno que se introduce en la obra, se somete a ella como “sujeto empírico” y define la novela a través de una relación recíproca que los altera a ambos hasta encontrar su forma definitiva. Esta relación establece una “tensión quijotesca” de dos mundos en colisión basada en “la frustrante experiencia del individuo al ser incapaz de adquirir dimensiones universales”. El origen doble del autor resulta en la necesidad de un elemento disruptor de la citada tensión, y Lukács sostiene que dicho elemento, en una novela moderna, es la ironía.²¹⁹ Y es que, al igual que Macedonio con la *Humorística*, Lukács sitúa la ironía en la obra como catalizadora de la evidencia novelística, de la muestra del “trabajo a la vista”, viva representación de una ausencia, “la libertad del poeta en su relación con la divinidad”.²²⁰

²¹⁹ De Man, 1983: 56.

²²⁰ *idem*

En esta línea, Paul de Man critica en la *Retórica de la temporalidad* a Jean Starobinski por su "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard", una visión de la ironía que no alcanza a comprender su carácter de "movimiento preliminar hacia una unidad recuperada" que, en términos macedonianos, supone la recomposición del lector por medio de un acto de "locura" seguido a la conmoción concienzuda, la buscada salida de novela. De hecho, De Man transpone la ironía a la temporalidad para convertirla en la herramienta que cierra el círculo, en la promesa de obra como obra literaria, convierte "la ficción en la promesa de una felicidad futura que, por momentos, existe sólo idealmente".²²¹ Y es que la definición de Paul de Man de la ironía no dista mucho de la de la Humorística de Macedonio:

"Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness. [...] Absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself. But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language: the ironist invents a form of himself that is "mad" but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified." (De Man, 1983: 215-216)

Y si el autor irónico inventa una versión de sí mismo sumida en la locura, pero que no es consciente de su propia locura, y después reflexiona sobre esa locura hecha carne ficticia, podríamos encontrar aquí la raíz de los personajes autoconscientes del *Museo de la Novela de la Eterna*, con especial hincapié en los trasuntos del autor, sublimados en el Presidente. Este personaje, que se cree autor, "responsable" de los habitantes de la Novela, sirve también a Macedonio como reflexión sobre su propia pérdida, con el amor imposible por la Eterna, perdida e inalcanzable en la ficción, como la difunta esposa del argentino que

²²¹ *Idem*: 219.

inspiró al personaje, único medio de transformarla en objeto “eterno” y duradero a través de la novela.

Dentro de este proceso más complejo en el que el autor parece haber sido derrocado, “muerto” según Barthes, disuelto en la obra según Blanchot, pero que aún juega papeles determinantes en su desarrollo, ¿cuál debe ser su aportación a ese texto que debería ser “esa persona audaz que muestra su trasero al Padre Político”?²²²

²²² Barthes, 2009a: 46.

5.3 – Reimaginados: El papel del autor y del crítico durante el reinado del lector

“Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza. [...] En otra época, separados por el gastado mito del «soberbio creador y del humilde servidor, ambos necesarios, cada cual en su lugar, etc.»; ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje.” (Barthes, 2005: 48)

Dedica Macedonio uno de los prólogos “A los críticos”, con toda la sorna que le caracteriza y definiéndolos de forma irónica, desde la posición de “el uno que os comprendió”, como despreciadores de autores y adoradores de libros (no obras, libros materiales). “Sois los eternos esperadores de la Perfección, y los cotidianamente reducidos a elogiadores de la encuadernación”. La falsa empatía que demuestra el argentino viene enfatizar su idea del crítico como escritor frustrado que gusta de dismantelar obras ajenas para respirar tranquilos al constatar que ninguna es perfecta. Son ellos los que *saben*, mientras los escritores son meros “publicadores de borradores”, cuyos únicos representantes de perfección son imaginados por los críticos, pero no conocidos públicamente por su “gracia y poder moral”.²²³

Por caricaturesca que pueda parecer esta descripción, nos sirve para presentar de algún modo el papel de ambos en el nuevo panorama. “El autor, la obra, no son más que el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje”,²²⁴ dice Barthes. Podríamos decir que ese lenguaje es el de la crítica, una abstracción de los elementos que conforman la obra y que reflejan las decisiones, conscientes e inconscientes, del autor al construirla. Esa figura del

²²³ Fernández, 1993: 17-18.

²²⁴ Barthes, 2005: 63.

autor, el arquitecto del edificio literario que se marcha una vez está construido, pero cuyo trabajo queda integrado en él de forma perenne, es la que prevalece tras proclamar el francés la muerte del autor. De hecho, Barthes señala la importancia de que el autor esté presente (“trabajo a la vista”) con la dialéctica dionisiaca que emplea en *El placer del texto*, al referir que “yo deseo al autor, tengo necesidad de su figura [...], tanto como él tiene necesidad de la mía”.²²⁵ De ese roce, de la fricción del pasar de las páginas constatando su presencia, surge el goce. Barthes establece claramente la diferencia entre el Autor, cuya muerte proclamó como si de la «novela mala» se tratase, y el “escritor moderno”, el de «novela buena»:

“Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: [...] mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; [...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*.” (Barthes, 2009b: 79)

De este modo, entendemos que el Autor no murió, sino que perdió la vida; esto es, que quedó despojado de lo que lo hacía un ser humano, con sus pasiones, sentimientos e inquietudes, y pervivió la devoción escritura, su rol de escritor, esos planos de la construcción de su obra que se dejan entrever y descifrar en la lectura. Es por esto que el francés también menta a Gaston Bachelard: “los escritores no han escrito nunca: por una extraña ablación son solamente leídos”.²²⁶

²²⁵ Barthes, 2009a: 46.

²²⁶ Barthes, 2009a: 52.

Destronados los Autores del Olimpo, casi cobra mayor importancia su impronta de escritores en el escenario defendido por Barthes, donde los autores evidencian cada más su implicación en el proceso creativo hasta el punto de incluirse de algún modo, implícita o explícitamente, dentro de su obra. De ahí la proliferación de personajes de “Autor”, o simplemente de personajes metanarrativos que rompan las convenciones de la novela tradicional haciendo evidente la presencia de un autor que pretende mostrar el armazón de su obra al lector para facilitar su comprensión o simplemente jugar con los niveles y subniveles narrativos, como cuando Van Eyck se incluyó en *El matrimonio Arnolfini* o Velázquez en *Las meninas*.²²⁷ ¿Cuál es el objetivo detrás de este tipo de estrategias del autor? La respuesta está en los gráficos del apartado anterior: el papel del autor es proporcionar en la obra un nexo de unión con el lector que le obligue, del mismo modo que le ha ocurrido a él, abandonar su yo real (“mareo del yo”, disolución de la personalidad dentro de la obra) y asumir su rol en el proceso de lectura, su yo lector. Para que el lector sea únicamente lector en el punto en el que el autor es únicamente escritor, este último debe proporcionar en el texto las herramientas para construir la puerta de entrada del receptor. Así lo apunta Iser:

“La lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario. Pero durante este proceso algo nos sucede. [...] El proceso de absorción de lo desconocido se etiqueta con el término de *identificación* del lector con lo que lee. [...] El propósito del autor, no obstante, es transmitir la

²²⁷ “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 los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, 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); [...] el yo que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un yo de papel.” (Barthes, 2009b: 92)

experiencia y, por encima de todo, una actitud hacia la experiencia. Por consiguiente, la «identificación» no es un fin en sí mismo, sino una estratagema de la que se vale el autor para estimular actitudes en el lector.” (Iser, 1972: 238-239)

Evidentemente, este campo de facilitación de entrada del lector va acompañado de un inevitable camino marcado por el autor, que pretende que el receptor alcance el sentido que él ha diseñado. No obstante, partimos de una concepción de la obra como abierta a la multiplicidad de sentidos e interpretaciones, plagada de vacíos que el lector va rellenando a voluntad para construir *su* versión de la obra. Por esta razón, a priori, “al lector le queda, en el mejor de los casos, la posibilidad de contradecir una concepción tal cuando cree obtener otras impresiones de la historia relatada”.²²⁸ Ahí es donde entra en juego la crítica, el comentario, una lectura exhaustiva que permita mostrar a futuros lectores vías alternativas que generarán sus propias ramificaciones a través de los vacíos, mostrando nuevas perspectivas de interpretación.

Por supuesto, estas vías alternativas pueden ser presentadas por el propio autor, directamente incluidas en la obra. Recordemos la cuestión del “narrador poco fiable” de Booth, de cuyo desvelamiento surge, según Iser, un “aturdimiento” del lector que desemboca en esa apertura de interpretaciones representada por la caída del velo: si el narrador miente, ¿cuánto de lo que he leído hasta ahora es cierto y cuánto no? Es una herramienta autorreferencial que convierte a la obra en potencialmente inagotable de forma más evidente.²²⁹ Del

²²⁸ Iser, 1975a: 109.

²²⁹ “Estos comentarios [del narrador no fiable] aturden, incitan a la contradicción y descubren, con frecuencia, muchos aspectos inesperados en el proceso del relato que no se hubieran percibido sin esas indicaciones. [...] En vez de dotar al lector con una óptica unitaria, le proveen con ciertos enfoques que debe seguir para hacer accesible el suceso; estos comentarios cubren a la historia con perspectivas de observadores cuya orientación es variable.” (*idem*: 110)

mismo modo, la multiplicación de narradores y figuras autorales ficcionales, como ocurre en el *Museo* o, citando un ejemplo externo ya mencionado, en *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino, acentúa esa desconfianza y constante desorientación del lector respecto a lo que se va a encontrar en las páginas siguientes y lo que debe asumir como real o real-dentro-de-la-ficción en las páginas anteriores. A esto se refiere Vidal Claramonte al hablar de la obra del italiano:

“El autor, los autores, que aparecen en la novela [de Calvino] están sometidos a continuos cambios, falsificaciones, copias, espejismos. El autor es sólo un nombre en la portada, tiene la misma realidad que sus personajes. El autor es un punto invisible del cual vienen los libros, un vacío recorrido por fantasmas, un túnel subterráneo.” (Vidal Claramonte, 1994: 395).

De la multiplicidad de interpretaciones surge otro de los fenómenos clave del planteamiento del lector como poseedor de la última palabra creativa: la recepción productiva, o producción de obras a partir de la lectura crítica de otras. Gunter Grimm distingue el nuevo modelo productivo de la concepción previa de la “influencia”, en tanto que “la obra posterior se apropia la anterior, a través de un trabajo intensivo”. De este modo, establece cinco modelos de derivados, desde el punto de vista del sujeto-autor influenciado y en grado ascendente de abstracción, que van desde la adaptación de una obra concreta hasta la aplicación literaria de la tradición estilística de otro país.²³⁰ Como veremos más

²³⁰ “[1] El autor emplea en su propio texto al texto viejo, como una totalidad; [...] una transformación o una nueva formación de un texto entero. [...] va desde las adaptaciones, las nuevas versiones, pasando por las imitaciones [...]. [2] Un autor emplea sólo partes del contenido del texto modelo (o de los textos): ideas, problemas, motivos, temas separados; acciones y figuras con un determinado contenido de ideas. [...] [3] Un autor emplea la forma literaria del modelo, pero no está ligado a ella ni en cuanto al contenido ni en cuanto al tema. Aquí se puede pensar, en el campo lírico, en la adopción de formas de versos, modelos de estrofas y de poesías; en el campo dramático, en la construcción de actos y de escenas, en la constelación de figura y en la presentación lingüística. [...] [4] Un autor se orienta en la obra total de un autor, con frecuencia no sólo en la obra literaria, sino transtextualmente en la figura del autor, en su posición ante la vida y en el desarrollo de su personalidad. [...] [5] Un autor recibe toda la literatura de una

adelante, de todas ellas la que mejor se aplica a Macedonio, más como influenciador que como influenciado, sería la de aquellos autores que, tras conocer su no-obra completa, cautivados por su figura y su manera de pensar, elaboraron una nueva poética o manera de afrontar el hecho literario. En menor medida se dio, como ya hemos dicho, en esas Vanguardias argentinas en las que “no se le permitió” entrar, pero que respetaban y admiraban su acercamiento al hecho artístico y literario.

Aunque tampoco faltaría la co-influencia entre Borges y Macedonio que llevó a ambos a elaborar textos en los que el otro bien podría verse reflejado. En este sentido, Borges sirve también como ejemplo de reelaboración crítica de un texto sin tomar el modelo del original ni desarrollar siquiera (a efectos prácticos) el mismo género literario, como el relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, casi un comentario de texto ficcionado a partir de la obra de Cervantes. De hecho, Borges sería un referente teórico-práctico de este tipo de recepción productiva. Su concepto de la “biblioteca universal” en *La biblioteca de Babel* no deja de ser una reafirmación de la idea de producción literaria como continua regurgitación de toda la literatura previa: el Universo como Literatura, la Literatura como Universo. Toda la historia de la literatura funciona como influencia constante y definitiva sobre toda nueva obra, como lo recoge Robin Lefère al hablar de Borges:

“[Borges] estaba convencido de que, en literatura, «lo bueno ya no es de nadie [...], sino del lenguaje o la tradición» [...]. Practicaba una intertextualidad eclécticamente generosa, afirmó el papel y hasta la superioridad de la lectura, al mismo tiempo que imaginó un enriquecimiento de este «arte» por la «técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». En suma, el

época, de un país (casi siempre) extranjero y emplea esas experiencias de lectura en la propia obra.” (Grimm, 1977: 295-296)

comentarista disminuía la importancia del autor, y su obra ponía en crisis la autoría.” (Lefère, 1994: 97)

Entendiendo el mundo como texto, estas ideas son otro clavo en el ataúd de ese autor proclamado muerto, dado que incluso la obra escapa ya de su yugo, colocándole en la posición más baja de la actividad literaria comunicativa. Lefère conectaba de ese modo a Borges con el textualismo del grupo *Tel Quel*, postulando desde la atalaya de la revista crítico-literaria que les daba nombre esa descontextualización que colocaba a la obra en el peldaño más alto, sobre lector y autor. De este modo se eliminaba la influencia que cualquiera de los dos pudiera ejercer sobre la interpretación de la obra., manchando esa pureza natural.

Hans Ulrich Gumbrecht, por su parte, construye un alegato a favor de los caminos marcados por el autor para que el lector acceda al significado y a esos mecanismos ya mencionados de introspección e interpretación abierta en el proceso de lectura. Es necesario para establecer una comparación histórica de construcciones de sentido que quien esté al volante sea el autor en lugar de un lector cualquiera, por lo que da cinco razones a favor de la construcción de sentido del autor:

- 1) “Es *fácilmente reconstruible* en la gran mayoría de los casos [...].”
- 2) “Es *relevante también para otros enfoques* de ciencia literaria.” (crítica ideológica, interpretación textual...)
- 3) “Liga el campo de la producción y el de la recepción contemporánea de la literatura.”
- 4) “Para poder [los lectores] en primer lugar constituir un texto como unidad portadora de sentido, tienen que concebirlo como resultado de la actuación de un autor.”
- 5) “Ya que también la comprensión del receptor se puede describir como actuación [...], el concepto sociológico de actuación puede servir de base

para superar la subdivisión del objeto de la ciencia literaria.” (Gumbrecht, 1975: 151-152)

Y Lefère también se posiciona contra las ideas de destierro del autor al defender su figura, negándose a aceptar su descrédito “si pretende corresponderse con una exigencia epistemológica” y no meramente “como una propuesta estética”. Es por ello que el francés sustenta su argumentación en una división freudiana del sujeto autor en Yo-Ello-Superyo en tanto que existe como escritor, existe como autor dentro de su obra y existe como imagen en la mente del lector. Negar su existencia o proclamar su muerte definitiva supone eliminar una parte importante de la recepción y, por tanto, de la obra misma y su literariedad.²³¹

A la literariedad se le suma en esta defensa de la figura de autor la interpretación historicista que cita Gumbrecht, y del encuentro de ambas surge la figura del crítico-historiador de la literatura como uno de los modos de recepción productiva.²³² Este enfoque aplicado a la recepción presenta la elaboración crítica de un lector de lectores de cuya actividad somos partícipes. Según Barthes, nos convertimos en lectores en segundo grado, “voyeurs” del placer lector ajeno, de nuevo con la dionisiaca elección de palabras de *El placer del texto*:

“¿Cómo leer la crítica? Una sola posibilidad: puesto que en este caso soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico —medio seguro para no lograrlo— puedo,

²³¹ Lefère, 1994: 101.

²³² “La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios», elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector. [...] el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otra manera: deberá permanecer consciente de su posición actual como lector antes de poder justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores.” (Jauss, 1970: 56)

por el contrario, volverme su «voyeur», observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir *no tiene función*); doble y triple perversidad del crítico y de su lector, y así al infinito.” (Barthes, 2009a: 30)

Así es recibida la lectura crítica, pero ¿cómo desarrolla su papel el crítico? Barthes le adjudica una labor embellecedora, en el sentido de que no lo considera creador, “sujeto” nacido a partir del predicado que es la obra del sujeto-autor, sino agregador de contenido sin perturbar el original. Su objetivo sería, pues, fundirse con la obra original en el papel de lector, al tiempo que se hace eco de esa fusión para que otros sean partícipes, de manera que se produzca “la confusión misma del sujeto y del lenguaje” al transformar a crítico y texto en literatura misma. De este modo, el papel del crítico no es el de explicar la obra, reducirla, sino acaso regurgitarla para que el producto final recibido por los polluelos-lectores sea igualmente productivo, pero con una nueva pátina proveniente de la “digestión” crítica, si se me permite ejemplo tan gráfico.

Barthes lo explica más poéticamente al negar la obra como metáfora, en tanto que “signo sin fondo”, porque la existencia de un sentido oculto detrás del signo le quita todo el valor a éste. De ser así, “el símbolo no es más que eufemismo, la literatura no es más que disfraz y la crítica no es más que filología”, por lo que rechaza el elemento descifrador en el papel del crítico.²³³ Por último, a este respecto, señala que tampoco es labor del crítico sustituir al lector, y que la lectura de una obra crítica no sustituye a la lectura de la obra criticada: en el momento en que un lector pasa a ser crítico, abandona su rol lector para asumir el de escritor, y esa escritura está a su vez condicionada por la labor crítica, por

²³³ Barthes, 2005: 74-75.

lo que, por un lado, el crítico traiciona a su papel de lector y, por otro, el lector recibe una nueva obra de un “escritor derivado”. Así pues, el crítico juega un papel intermedio entre el autor y el lector, sin ser ni una cosa ni la otra a tiempo completo según Barthes:

“Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra. [...] Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido.” (Barthes, 2005: 81-82)

Para realizar su labor crítica, ya hemos hablado de la importancia del enfoque historicista. Desarrollando la noción del horizonte histórico, Hans-Georg Gadamer destaca la importancia de establecer una perspectiva “empática” para realizar una lectura de la obra desde la mayor aproximación posible a su contexto. Si bien ya habíamos descartado el endiosamiento del autor y la encapsulación de su obra en su tiempo y contexto socio-histórico concreto, lo que Gadamer propugna es no descartar ese contexto cuando nos aproximamos a un proceso de lectura crítico. Un lector contemporáneo sin mayores pretensiones que la misma lectura puede establecer un distanciamiento respecto a una obra por identificar que no es su contemporánea, pero un crítico *debe* hacerlo para añadir una perspectiva histórica a los vacíos presentados por esas obras lejanas, esas interpretaciones añadidas que pueden escapar al lector casual.

Por poner un ejemplo paradigmático, no es lo mismo leer el *Quijote* en un contexto en el que se vive la decadencia del libro de caballerías y se percibe la obra como una parodia de las mismas, que en otro contexto en el que los libros de caballerías son un vestigio del pasado y una obra como el *Quijote* puede ser

percibida, monolitos aparte, como una radiografía crítica de la escena literaria del Siglo de Oro. Si el crítico contemporáneo se aplica a desentrañar el contexto original de la obra, permite al lector contemporáneo abrir las puertas cerradas o directamente ocultas a primera vista de la obra para multiplicar el goce del proceso de lectura a través del desentrañamiento de significados.²³⁴ Es por esto que destaca Gadamer la importancia de un posicionamiento lector “móvil” a lo largo de la lectura, contrario al anquilosamiento derivado de la posición divina de Autor, para completar o mejorar el proceso crítico de recepción:

“La movilidad histórica de la existencia humana estriba precisamente en que no hay una vinculación absoluta a una determinada posición, y en este sentido tampoco hay horizontes realmente cerrados. El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado del que vive toda vida humana y que está ahí bajo la forma de la tradición, se encuentra en un perpetuo movimiento.” (Gadamer, 1960: 22-23)

De este modo, si la obra es abierta, si hablamos de una «novela buena», también lo es el horizonte crítico y favorecerá la transformación del lector a una posición crítica, activa, de inspiración creativa o productiva. Y si antes entrecomillábamos la palabra “empática” al presentar la posición de Gadamer es porque el alemán hace hincapié en que la empatía implica la existencia de dos individualidades que se entrecruzan, no muy diferente a una sumisión turnada de las partes.

²³⁴ “La tarea de comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. El que omite este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquella. En este sentido, parece una exigencia hermenéutica justificada el que uno se ponga en el lugar del otro para poder entenderle.” (Gadamer, 1960: 21).

Es decir, que su rechazo proviene de un acercamiento similar al que tratábamos al establecer la relación entre el autor y el lector: el horizonte actual no debe ser el original, ni el original adaptarse al horizonte actual; es en la equiparación de ambos y en el choque de horizontes históricos que Gadamer define como “tensión entre texto y presente”, donde surgen los puntos en común, el “ascenso a una generalidad superior” de la que se extraen las conclusiones, con implicación en el contexto pasado, pero sin olvidar las perspectivas posteriores.²³⁵ Sin embargo, Karlheinz Barck critica estas aproximaciones que considera que niegan la historia en pos de esa generalidad y que, a efectos, acaban por convertir al crítico en autor de una guía para que el lector extraiga unas conclusiones predeterminadas y dirigidas sobre la obra en cuestión:

“Con base en una identidad fictiva sujeto-objeto ni se puede describir la diferencia entre autor-intención y entre la obra en el proceso literario, ni se puede ganar un criterio histórico y social para orientar la relación obra-lector por medio de la literatura misma o por medio de la crítica y de la ciencia; y no hablemos de la posibilidad de hacer fructífera la recepción de la literatura por el lector para la representación de relaciones histórico-literarias. [...] En lugar de las experiencias de lectura, criticadas con razón, tal como las propagaban los intérpretes de la historia de las ideas, ahora se presenta el lector aparentemente libre de ideologías, al que el crítico o teórico le imputa en silencio la propia forma de recepción como la forma natural y general.” (Barck, 1976a: 167-168)

Idealizada una crítica que neutraliza el proceso de lectura, dando por hecho que todas las partes son puras y abiertas igualmente a la no interferencia de experiencias externas, en la práctica supone malinterpretaciones o interpretaciones sesgadas ideológicamente de un modo u otro, de acuerdo con lo planteado por Barck. La cuestión no es que Gadamer no esté en lo correcto al

²³⁵ “Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos.” (Gadamer, 1960: 23)

querer unir ambos horizontes históricos, original y presente, sino que diluir las fronteras entre uno y otro para hallar el campo común del que surge el goce por desentrañamiento convierte a la obra en, tal vez, demasiado abierta, permitiendo interpretaciones erróneas o interesadas.

Así, conviene diluir antes la “identidad fictiva sujeto-objeto”, ese lector que sólo es lector frente a la obra de un autor que sólo es autor, y que interpreta la obra como crítico que es sólo crítico en un horizonte histórico que al compararse con el contemporáneo ha de ser únicamente horizonte histórico original, no impuesto al actual. En efecto, todas las conclusiones y teorías desarrolladas a lo largo del presente trabajo se mueven en condiciones ideales, hipotéticas.

Esta problemática queda evidenciada por Gunter E. Grimm en los procesos de lectura no sólo marcados históricamente, separados de la obra original en el tiempo, sino también socialmente, separados de esa obra original por un choque entre culturas:

“En el caso modelo de una difusión intercultural se muestra la importancia del crítico como mediador, que facilita o posibilita la recepción de un texto, al proporcionar al público un «código para descifrar la obra». El crítico, como «caso especial del lector activo», se presenta como intérprete de una obra con función propagandística [...], un intérprete que quiere acercar el «nivel de recepción del lector potencial al nivel de emisión de la obra».” (Grimm, 1977: 304-305)

Resulta evidente que una obra escrita para un público de una cultura determinada, en un tiempo y lugar determinados, con unas creencias y un modelo de sociedad determinados, no necesariamente puede ser transmitida a un público que no comparte ese contexto. De estos choques surgen fenómenos como la censura o las reescrituras que representan algunas traducciones y adaptaciones, que determinan y controlan el proceso de recepción de la obra en

tal contexto. El papel del crítico resulta vital aquí, funcionando a menudo como puente intercultural o intergeneracional, facilitando el acceso a la obra a nivel receptivo, pero también a nivel comercial.

Grimm destaca esta faceta en tanto que el acceso a las obras, en una contemporaneidad en la que la censura se practica menos, también está motivado por un objetivo mercantil. La existencia de un acercamiento crítico supone la posibilidad de un acercamiento comercial a la obra por parte de nuevos lectores. Un ejemplo muy ilustrativo sería la relativamente reciente publicación en Alemania del *Mein Kampf* de Adolf Hitler, sin reedición desde el final de la Segunda Guerra Mundial por motivos obvios; es precisamente el hecho de que su publicación se produzca en una edición crítica y comentada llevada a cabo por el Instituto de Historia Contemporánea de Munich lo que ha permitido la adquisición física de la obra, con éxito de ventas. Así pues, la labor crítica no sólo facilita el acceso a nuevas interpretaciones de una obra, sino que puede permitir el acceso a la obra misma.

Volviendo al apartado teórico, en cuanto al motivo o catalizador de la transformación del lector en crítico, Wolfgang Iser apunta al “enfrascamiento del lector” en el texto literario (ligado al “placer” barthesiano de la lectura) que le lleva a que “cuando nos ha impresionado particularmente, sentimos la necesidad de hablar de él” con el objetivo de desentrañar y expresar todo lo que pueda ofrecernos (alcanzando el “goce” barthesiano).²³⁶ La labor crítica supone así, de acuerdo con Iser, la voluntad de dismantelar una placentera experiencia lectora

²³⁶ Iser, 1972: 236.

para entender esos mecanismos de placer y compartirlos o hacérselos ver a otros receptores de la obra:

“Quizás sea ésta la utilidad primordial de la crítica literaria: ayuda a hacer conscientes aquellos aspectos del texto que de otro modo quedarían ocultos en el subconsciente; satisface (o ayuda a satisfacer) nuestro deseo de hablar sobre lo que hemos leído.” (Iser, 1972: 237)

Pero existen otros motivos para la crítica literaria, un modelo aplicado por Macedonio directamente en una de las obras que han motivado este trabajo: *Adriana Buenos Aires*, en tanto que parodia-comentario sobre la novela romántica. Según María Moog-Grünwald, “una de las formas más efectivas de la crítica literaria es la parodia y la imitación ridiculizadora”,²³⁷ género que evidencia una exhaustiva lectura previa y un conocimiento de los mecanismos de construcción de las obras o géneros concretos a parodiar. Es decir, que, a partir de un análisis crítico de obras que de algún modo evidencian ciertos mecanismos literarios señalables y reproducibles, un lector practica la recepción productiva mediante el “arte de trabajo a la vista” para ridiculizar dichos mecanismos.

En los términos de lo que venimos analizando, coincidimos con Moog-Grünwald en que la parodia representa una de las formas de recepción “por excelencia”, ya que se hace eco de todos los rasgos mencionados. *Adriana Buenos Aires* los practica desde su subtítulo, «Última novela mala», hasta su condición de novela gemela de la reactiva e inevitable «Primera novela buena»:

“La parodia y la imitación ridiculizadora critican o ridiculizan empero no solamente una obra o un género agonizantes, sino que colaboran en la creación de nuevas obras y nuevos géneros. Son posibilidades de la

²³⁷ Moog-Grünwald, 1984: 258.

emancipación literaria [...]. Esta determinación de la función puede reclamar una cierta validez general, pero vale especialmente para los siglos XVI a XVIII, es decir, para épocas durante las cuales las modernas literaturas europeas, en considerable desplazamiento de fases, se liberaron paulatinamente de sus modelos antiguos y encontraron su propio camino.” (Moog-Grünewald, 1984: 259)

La más famosa parodia e imitación ridiculizadora de la literatura bien podría ser, de nuevo, la mejor de las «novelas malas»: el *Quijote* cervantino. La obra demostraba el vasto conocimiento de Miguel de Cervantes sobre la producción literaria previa y contemporánea hasta el punto de que las peripecias de Don Quijote no sólo parodiaban a los libros de caballerías. Allí encontramos desde la novela pastoril hasta la morisca, pasando por la *novella* italiana o incluso la incipiente picaresca, todos géneros reflejados según sus tópicos narrativos e incluso formales, apareciendo como obras insertas, papeles encontrados, etc. Y del mismo modo que el *Quijote* dio paso a la novela moderna, Macedonio albergaba la (acaso falsa) esperanza de inaugurar la «novela buena», si bien, al igual que ocurrió con Cervantes, ya había otros autores contemporáneos que estaban canalizando este tipo de inquietudes literarias, influenciados o no por las teorías macedonianas.

6 – LA CONQUISTA DE LA NOVELA PARA EL LECTOR EN LA LITERATURA POST-MACEDONIANA

6.1 – Obras futuras: La revolución del lector en la segunda mitad del siglo XX

“Piénsese, por un momento, en el íntimo gozo del que escribe libremente y sabe que su obra tiene un destinatario, libre también, que aguarda impaciente a que llegue el momento de su lectura creadora. Los dos –escritor y lector–, por el hecho mismo de esa doble creación, se encuentran unidos en la alegría de una labor común de signo eminentemente social –ya no puramente individual– y constructivo.” (Castellet, 1957: 102)

Es evidente que la teoría macedoniana no surge de la nada y que su posterior aplicación depende más claramente del trabajo de teorización y experimentación de otros autores que, en el marco de una renovación literaria desde mediados de siglo, trabajan el papel creativo del lector, así como la desmitificación de la figura del autor. De este modo, y arrancando un breve repaso por la evolución de estas ideas, ya José María Castellet presenta en 1957, a modo de

premonición en su “Hacia la literatura del futuro”, una idea muy similar a la aquí trabajada, que encontramos en ese epígrafe.

En esta misma línea, es inevitable relacionar la noción de “libro abierto” de Macedonio, con la *Obra abierta*, en 1962, de Umberto Eco, de un planteamiento similar. Pero ya a mediados de los años 60, es importante destacar en este campo a Jacques Derrida, quien avanzaba también la constatación de esta teoría en “Edmond Jabès y la cuestión del libro” de 1964:

“Sin duda, el fin de la escritura está más allá de la escritura: «La escritura que acaba en ella misma no es más que una señal de desprecio». Si aquella no es desgarradura de sí en dirección a lo otro en el reconocimiento de la separación infinita, si aquella es un deleitarse consigo misma, placer de escribir por escribir, contentamiento del artista, entonces se autodestruye. [...] La intención se sobrepasa y se aparta de sí para exponerse.” (Derrida, 1989: 103)

Será tal vez Derrida quien desarrolle en estos ensayos de *La escritura y la diferencia* una mayor conciencia de la “revolución del lector”. Así, por ejemplo, en la *opera magna* de Marcel Proust a comienzos de siglo, esa autobiografía novelada e “infinita” que es *En busca del tiempo perdido*, el argelino encuentra un modelo que rompe con el estructuralismo: obliga a juzgar la obra sin conocer su final; niega ese final de obra, lo cual la convierte en una criatura viva, constante, que sólo terminará con la muerte del autor (siendo póstumas sus tres últimas partes). “¿Cómo percibir una totalidad organizada sin proceder a partir de su fin?, ¿al menos, de la presunción del fin?”.²³⁸ Este inacabamiento por definición de Proust es el que abrazará Macedonio más tarde, hasta esas últimas consecuencias que hicieron que su voluntad de “eternizar” la obra llevara a su publicación una vez que ya había fallecido.

²³⁸ Derrida, 1989: 41-42.

Por otro lado, Derrida ve en la obra de la primera mitad de siglo del dramaturgo de la crueldad, Antonin Artaud, un modo de autodestrucción del autor, cuyas palabras son robadas en el instante en que son formuladas, en tanto que son repetidas, son palabras que ya existen. El autor se convierte así en vehículo, altavoz incapaz de apropiarse de cuanto dice, convertido en actor que habla y que se escucha, en una posición equiparable a la del que escucha e interpreta, ese público al que el autor “roba”, repite las palabras que le son “sopladas” desde un pasado,²³⁹ como el apuntador en la obra de teatro, esclavo de todos los textos preexistentes. “Si mi palabra no es mi aliento, si mi letra no es mi palabra, es que ya mi aliento no era mi cuerpo, que mi cuerpo no era ya mi gesto, que mi gesto no era ya mi vida”.²⁴⁰

Esa teoría de la “palabra soplada” conectaría con el concepto de “intertextualidad” que, años más tarde, desarrollaría Julia Kristeva, autora de la siguiente descripción sobre la construcción de una obra en “Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse” en 1969:

“Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, como double.” (Kristeva, *apud*. Martínez Fernández, 2001: 57)

²³⁹ “Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto. La inspiración es, con diversos personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico en que la invisibilidad del apuntador o «soplador» asegura la *diferancia* y el relevo indispensables entre un texto escrito ya por otra mano y un intérprete desposeído ya de aquello mismo que recibe. [...] Para eso hacía falta, en un único y mismo gesto, destruir la inspiración poética y la economía del arte clásico, singularmente del teatro. Destruir del mismo golpe la metafísica, la religión, la estética, etc., que soportaban a aquéllas y abrir así al Peligro un mundo en el que la estructura de la sustracción no ofrece ya ningún abrigo.” (Derrida, 1989: 242).

²⁴⁰ Derrida, 1989: 246.

Y si todo texto se construye como la relectura de otros textos, por extensión a ese “mosaico de citas”, el lector se convierte en el principal autor de las obras, una vez más.

Al otro lado de la línea existencial de Artaud sobre la supresión del autor, Derrida encuentra en el psicoanálisis de Sigmund Freud una respuesta a la integración de los “actores” en el proceso creativo literario, fusionados como un todo, parte de un engranaje en el que las piezas sólo existen en tanto que permanecen unidas:

“Si sólo hubiese percepción, permeabilidad pura a los pasos abiertos, no habría ningún abrirse-paso. Estaríamos escritos, pero no se consignaría nada, no se produciría ninguna escritura, no se la retendría, no se repetiría como legibilidad. [...] Sólo llegamos a estar escritos escribiendo [...]. El «sujeto» de la escritura no existe si por ello se entiende tal soledad soberana del escritor. El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas: del bloc mágico, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. [...] Se buscaría en vano en el «público» el primer lector, es decir, el primer autor de la obra. Y la «sociología de la literatura» no se percató de la guerra y de las astucias, en las que de esa manera se pone en juego el origen de la obra, entre el autor que lee y el primer lector que dicta.” (Derrida, 1989: 311)

No es descabellado aventurar que Macedonio, asiduo lector de los *Principios de psicología* de Henry James, encontraría en una lectura de Freud una interpretación similar a la de Derrida. El argelino apuntaba, en su interpretación de la autoría como “huella”,²⁴¹ a que la autoría efectiva no era otra cosa que el “borrarse a sí mismo”, escribir un texto al tiempo que se elimina la presencia de su autor, permitiendo una pureza en el mensaje que centre al lector sobre él y

²⁴¹ “La noción habitual de huella supone la idea de un original al que se refiere, del que es huella y que es hallado en la percepción, etc. Sin embargo, el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata. La imposibilidad de toda referencia originaria es una necesidad dictada por la escritura misma de la archi-huella o archi-escritura. Cada huella es la huella de una huella y así hasta el infinito. No hay huella originaria.” (Peretti, 1989: 72)

no sobre su escritor. Lo contrario lo convierte en “una sustancia inmóvil e incorruptible”, divina, pero que no es “una semilla”, no dará frutos, será una lectura estéril.²⁴²

Insistía Derrida en este concepto en el ensayo antes mencionado sobre Edmond Jabès, entendiendo la escritura como ausencia, retirada, presencia vacía del autor, que se convierte en escaparate transparente de la obra frente al que se para el lector. Resulta interesante la metáfora que emplea, en tanto que Derrida a través de Jabès habla de la novela como de una casa (¿una Estancia, tal vez?) cuyo autor se queda en la puerta, como guardián, sin entrar jamás en sus niveles interiores.²⁴³ No obstante, Jabès contempla esta situación, la determinación de los roles de autor, lector y obra, como un proceso interno de cada obra, establecido y descrito por ella misma, como lo hace el *Museo de la Novela de la Eterna*:

“[...] toda esta exterioridad con relación al libro, toda esta negatividad del libro se produce *en el libro*. Se dice la salida fuera del libro, se dice lo otro y el umbral, *en el libro*. Lo otro y el umbral no pueden hacer otra cosa sino escribirse, reconocerse de nuevo en el libro. Sólo en el libro se sale del libro puesto que para Jabès el libro no está en el mundo sino el mundo en el libro.” (Derrida, 1989: 103)

Pero en este punto de la historia, Roland Barthes proclamó “la muerte del autor”, como ya hemos desarrollado en apartados anteriores, y tanto Derrida como Michel Foucault tomaron parte de la propuesta. Así, el segundo publicó en 1969 el ensayo *¿Qué es un autor?* y, al igual que Jabès, es partidario de incluir

²⁴² Derrida, 1989: 315.

²⁴³ “El escritor, constructor y guardián del libro, se mantiene en la entrada de la casa. El escritor es un pasador y su destino tiene siempre una significación liminar. «–¿Quién eres? –*El guardián de la casa*. –... ¿Estás en el libro? –*Mi sitio está en el umbral.*»” (Derrida, 1989: 103)

la “ausencia presente” del autor, si bien él no lo emplea como guardián de la obra, sino como cadáver, “el papel del muerto en el juego de la escritura”. En su responso, Foucault recuerda cómo la obra literaria estaba llamada a “traer la inmortalidad” y, sin embargo, había resultado ser “asesina de su autor”, borrando todo rastro de su personalidad para conformar su ser.²⁴⁴

Es en este punto donde introduce, en consecuencia, la noción de autor como “función” como su única forma de prevalecer en la sociedad *post-mortem*. Según Foucault, la función-autor se transforma en una especie de canal de difusión social a través de un signo de distinción y estatus heredado por el discurso literario:

“El nombre de autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor [...] indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, [...] sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado. [...] está ubicado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular. [...] La función-autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.” (Foucault, 2010: 20-21)

No obstante, Foucault matiza que esta función autoral no es universal o inherente al discurso, poniendo como ejemplo la “literatura” griega, a menudo cantada o representada siendo de poco interés o importancia quién era su autor. Es indiscutible que aquí radica el origen del papel determinante del lector-receptor de las obras en su construcción, interpretación y difusión, tal vez en su forma más evidente: las grandes epopeyas griegas eran transmitidas con cánticos y a menudo acompañadas de instrumentos musicales. Así pues, su

²⁴⁴ Foucault, 2010: 13.

difusión no era escrita y su reproducción se basaba en la memorización y repetición de la obra por diferentes receptores que se convertían en emisores de una nueva interpretación, aportando elementos de su invención para embellecerlos. “Homero” es sólo una convención que hemos adoptado para acreditar al supuesto autor primigenio de *Ilíada* y *Odisea*.

Y concluyendo con esta primacía de la estética de la recepción, volviendo al siglo XX, Hans Robert Jauss escribe en 1975 “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, un paso definitivo para la elevación del papel del lector en la mera concepción de la literatura como arte:

La fusión de los dos horizontes –el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector– puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de experiencias. (Jauss, 1987: 77-78)

Existen otros ejemplos y autores que recogían el testigo, tanto de estas obras, como de las otras mencionadas o, en algún caso, del redescubrimiento de Macedonio. Pero la intención de este apartado era dar cuenta del marco evolutivo de las ideas “macedonianas” que favorece su redescubrimiento a finales de la década de los 60 y principios de los 70, visto desde un prisma más abierto y comprensivo que el de los contemporáneos de Macedonio. A ellos y a algunos de sus “descendientes” literarios nos referiremos a continuación.

6.2 – Influenciados pero antecedentes: El efecto Macedonio

Arrancaba el epígrafe a una de las primeras partes de este trabajo con Ramón Gómez de la Serna diciendo que “Macedonio Fernández, desde su pórtico escondido, es el que más ha influido en las letras dignas de leerse”.²⁴⁵ Y es que el español, junto a Borges, conforma el triángulo macedoniano de influencia recíproca, un proceso de retroalimentación que desembocó en una serie de obras claramente inspiradas por el contacto entre los trabajos de los tres.

Si bien ya hemos visto que la obra de Macedonio, en lo referente a la narrativa, es escasa y póstuma (al menos en cuanto a la novelística), sus teorías, los prólogos y la idea tras la «primera novela buena» circulaba desde comienzos del siglo XX. Con Gómez de la Serna se relacionaría por correspondencia en un principio, hasta el exilio de éste a Buenos Aires. Atendiendo a las coincidencias temporales, con un Gómez de la Serna ansioso por conocerle en persona ya desde mediados de los años 20,²⁴⁶ la obra del español parece claramente influenciada por las teorías macedonianas:

“Y Andrés Castilla, que pensaba inundar las habitaciones del hotel con las cuartillas de numerosas novelas futuras, se desleía en la luz y no se atrevía a aprovechar nada de aquello como elemento novelesco. [...] Y en este último momento es cuando puede preguntarse: ¿Qué clase de novelista ha sido este? ¿Es el tipo de novelista ideal? Hay preguntas que no se deben contestar. [...]

Él ha dejado en circulación novelas para la farmacopea del tedio interminable, mucho mayor y más ancho que el tiempo. [...] Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que

²⁴⁵ Gómez de la Serna, *apud.* Fernández, 2010: 5.

²⁴⁶ En el “Retrato de Macedonio Fernández” que prologa a la edición española de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Gómez de la Serna habla de su primer encuentro en 1931, “tan esperado desde el año 25”. (Fernández, 2010: 10).

está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables.” (Gómez de la Serna, 2005: 385-386)

Así termina, en 1924, *El novelista*, una “novela grande” (¿tal vez “novela buena”) que muestra a un escritor que comienza una serie de novelas de estilo y temas distintos, pero que nunca llegan a realizarse. La promesa de obra como obra literaria en todo su esplendor, del mismo modo que el *Museo de la Novela de la Eterna* era su propio manual de instrucciones para elaborarlo. La frustración del novelista Andrés Castilla, protagonista de la novela ramoniana, que escribe varias “novelas grandes” sin culminar, de cara al lector, ninguna, y concluye con la visita del “editor de obras completas” y la despedida del autor de todos sus personajes.

Con una conexión más que evidente, en 1927 se publican las *Seis falsas novelas*, “Rusa/China/Tártara/Negra/Alemana/Americana”, seis arranques de novela de géneros inventados o parodiados, como “María Yarsilovna (Falsa novela rusa)”, la irónica crítica al realismo de la literatura rusa y su exceso de personajes,²⁴⁷ o “La virgen pintada de rojo (Falsa novela africana)” que, según narra Gómez de la Serna en la introducción a la obra, fue retransmitida por la radio alemana resultando en la llamada de “un sabio africano” para aplaudir la precisión de las descripciones de su tierra por parte (de la invención) del autor:

“La Falsa Novela es otra cosa que la novela falsa o que la falsificada y la superhistórica es otra cosa que la novela histórica. Hallada la fórmula es fácil tirar por medio, pero a mí me ayuda en definitiva la Providencia, mi legitimidad y el buen lector que es el mío. Soy tardo pero seguro y al final queda recabada la primigenia de mis renovaciones.

²⁴⁷ “¿Cómo cabía tanta gente en aquella casa? Había desaparecido el armario de los guerreros cubiertos por la dura ducha de sus cascos, y allí había surgido otra puerta que comunicaba con otra habitación, de la que, indudablemente, habían quitado el lecho por como quedaban en ella muebles de alcoba.” (Gómez de la Serna, 1989: 48)

Salen estas novelas, tal como nacieron, pues yo apenas me acuerdo de los estados sonambúlicos en que incurrí para escribirlas —sobre todo la Falsa novela tártara— y cómo logré darlas sencillez.” (Gómez de la Serna, 1989: 37)

Consciencia de la experimentación o novedad de sus planteamientos, alusión a un estado entre el sueño y la vigilia (el sonambulismo) a la hora de construir las falsas novelas y el propio concepto de “falsedad”, de parodia, de absurdo de novela, emparentan esta obra aún más, si cabe, con Macedonio. Respecto a ese último rasgo, recordemos que Gómez de la Serna plasmó su teoría humorística en 1930, en *Humorismo*, donde ya avanzaba una defensa macedoniana de la irrealidad de los personajes,²⁴⁸ del rechazo a los temas y argumentos por encima de la obra en sí,²⁴⁹ del derivado nuevo papel del lector,²⁵⁰ todo ello a través del humor, culminando en un evidente “arte de trabajo a la vista” disponible a toda clase de lectores:

“El humor, por ser tan extenso de significado, no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte. El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea, [...]. El humor abaja las alcurnias y hace soportable el hecho de la autoridad.

El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos. Lo que parece en él truco es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante, no engaña a nadie.” (Gómez de la Serna, 2014: 52-53)

²⁴⁸ “No hay que creer que el hombre creado por el humorista es un hombre ficticio, creación abstracta del intelectual frente al hombre real, que es creación del novelista. Lo ficticio del personaje del humorista va circunscrito al hombre real, y lo que hace es sobrepasarle, llevarle a más, corrigiendo su garrulería y su tozudez.” (Gómez de la Serna, 2014: 55)

²⁴⁹ “Gracias al humorismo se salvan los temas y se hacen perdonar su calidad de obsesión, su siempre simple intriga, sus usadas pasiones.” (*idem*: 55)

²⁵⁰ “El lector de hoy tiene ojos de humorista; y hasta lo que no es humorista se lee en humorista, se le añaden sonrisas a través de las páginas.” (*idem*: 57)

De esa descripción de la herramienta humorística, aplicada a la creación literaria posterior en sus novelas, se desprende esa voluntad de “deselitización” del arte, de creación de un nuevo tipo de lector que no conoce de clases, sino que es transformado por la lectura en un lector diferente, preparado para la renovación de la literatura. Entender el humor es desentrañar su funcionamiento, los mecanismos que conducen a la risa y que, por tanto, construyen una capa autoconsciente necesaria para el desarrollo de las teorías de la novela que tanto Gómez de la Serna como Macedonio desarrollarían después.

Es por esto que hay quien va más allá y encuentra influencias macedonianas en otras obras del español,²⁵¹ nosotros hacemos hincapié en estas “novelas” que, no siendo del género de «buenas», sí reflejan algunas teorías macedonianas. Así, los intereses de ambos autores confluyen, de acuerdo con Sonia Mattalía, en una voluntad de “liquidar el concepto de mimesis del realismo decimonónico” buscando nuevas formas de “pensar el relato”, sublimadas tal vez, a ojos de Gómez de la Serna, en el *Museo de la Novela de la Eterna*:

“La realización del proyecto de Macedonio trae consigo la liquidación de la narratividad tradicional, afectando a sus puntos nodales: el concepto de verosímil causalista, la lógica de concatenación de las acciones, la descripción —psicológica, sociológica, decorativa, etc.— la organización de un punto de vista que implique una organización preconcebida de los “motivos”, el concepto de personaje como entidad extraescritural.” (Mattalía, 1990: 128)

Y si Macedonio practicaba el fragmentarismo schlegeliano en sus prólogos al *Museo*, intercambiables entre sí sin afectar lo más mínimo al global de la novela,

²⁵¹ “*Museo de la Novela de la Eterna* es una novela que está a punto de ser contada; que permanece en su punto cero. Si repasamos las novelas que Gómez de la Serna publica en la década del 20, observaremos, como dije, una línea coherente que unifica a *El Doctor inverosímil* (1921), *El incongruente* (1922), *El novelista* (1925), *Cinelandia* (1927), *Seis falsas novelas* (1927), al tiempo que descubrimos alternativas semejantes.” (Mattalía, 1990: 129)

Gómez de la Serna tenía sus greguerías que, aplicada su influencia a un formato algo más extenso, daba lugar a estos proyectos de novela que son novela en sí mismos. Todo ello basado en una misma idea confluyente en ambos autores, aunque con nombres distintos: la Humorística conceptual de Macedonio frente al Humorismo de la nada de Gómez de la Serna. Empleando esta técnica, la supuesta narración se verá constantemente interrumpida por “chistes disgresivos”, finales que nunca llegan (por abiertos o por abruptos) o paréntesis extensísimos que ralentizan, frenan o incluso suplantán a la fábula. Esto provoca una “disolución de lo narrativo”, una repetida salida del lector del proceso inmersivo de la lectura, ese macedoniano objetivo del incesante recordatorio de que está ante obra y no ilusión de vida como en las «novelas malas».²⁵²

Esta representación de la Nada novelística se ve reflejada también en los huecos y vacíos de la estancia «La Novela», pero no es exclusiva de Macedonio, dado que Gómez de la Serna también lo aplica a la construcción de sus personajes que, en su vacuidad para impedir la identificación del lector, son entendidos “como función nexual y no como protagonista o espejo psicologista”.²⁵³

El empleo de fragmentos, vacíos narrativos y paréntesis que se van por las ramas para culminar en lo que no dejan de ser relatos de la nada, fue recibido, en el caso del español como “desgana narrativa” y “novelas abortadas”, calificativos ofensivos para cualquier otro autor, pero que, sin embargo, en el caso de Gómez de la Serna no dejaban de ser su objetivo: la destrucción de la

²⁵² Mattalía, 1990: 129

²⁵³ Mattalía, 1990: 130.

narración tradicional y la promesa de obra como obra literaria, igual que Macedonio.²⁵⁴

En su estudio de la novela ramoniana, Antonio del Rey Briones define el fragmentarismo del español como “discontinuidad de la fábula, interrumpida a cada paso por multitud de impresiones y revelaciones producto de un momentáneo destello intuitivo”.²⁵⁵ Una descripción muy similar a la recibida por los papeles macedonianos, en especial los que darían lugar a los prólogos del *Museo*, donde su escritura del instante (una versión paródica y, no obstante, trabajada de la escritura automática) llevaba a absurdos humorísticos y reflexiones brillantes a partes iguales:

“La importancia que se otorga a la «frivolidad» y el «cuotidianismo» nos enfrenta con esa preferencia que Ramón concede en sus narraciones a lo intrascendente, a las sugerencias de lo cotidiano transfigurado por la imaginación, épica íntima llena de suscitaciones en su instinto, llena de «gollerías», que debe imponerse a la grandilocuencia y la pedantería pseudotrascendente.” (Rey Briones, 1992: 23)

Esta exaltación de lo cotidiano, de lo nimio, en contra de la peripecia narrativa será llevado al extremo más adelante por un autor reivindicado por Barthes, Alain Robbe-Grillet, en *El mirón*.²⁵⁶ Sin embargo, la poética ramoniana de lo intrascendente, a favor del argentino y en contra del francés, trata de alejarse del

²⁵⁴ “Relatos fragmentarios, conmutables, incongruentes. Agonía de la novela: lucha contra la profusión de la cacharrería de verosímiles realistas, contra el “efecto de realidad”; momento negador y negativo del contar. Novelas en su punto cero, novelas “que comienzan” y cuya efectividad se proyecta hacia el futuro de la revolución estética.” (Matalía, 1990: 133).

²⁵⁵ Rey Briones, 1992: 22.

²⁵⁶ “Efectivamente, en *El Mirón* hay una destrucción tendencial de la fábula. La fábula retrocede, se adelgaza, se aniquila bajo el peso de los objetos. Los objetos bloquean la fábula, se confunden con ella para devorarla mejor. [...] Precisamente donde los objetos, al representarse, parecen renegar de su vocación de existentes puros, atraen la anécdota y su cortejo de móviles implícitos: la repetición y la conjunción los despojan de su *estar-ahí*, para revestirlo de un *ser-para-algo*.” (Barthes, 2002: 86-87)

realismo para impulsar la creatividad, “la invención sobre la reproducción mimética de la realidad”.²⁵⁷ El absurdo humorístico y la exageración se establece en la novelística de Gómez de la Serna como el sinsentido con sentido²⁵⁸ que sirve de leitmotiv al engranaje narrativo que enlaza en *El novelista* la vida del autor con los fragmentos de las diferentes novelas que está escribiendo.

Y es que volvemos al fragmentarismo dado que es uno de los propios personajes de *El novelista* quien afirma que “Yo quiero que la vida tenga muchos capítulos, pero todos cortos”, declaración de intenciones del español de cara a todas sus novelas. El alargamiento supone desgaste, mientras que la brevedad permite una concisión del absurdo conceptual que exprime sus posibilidades y las abandona cuando ya no aportan nada para pasar a la siguiente. Algo con lo que ya coincidía el ya mencionado teórico de la novela, György Lukács, que defendía la narración breve como paradigma del “sinsentido” artístico de la novela:

“La narración corta o cuento es la forma más puramente artística: ella expresa el sentido último de toda configuración artística como temple, como contenido material de la actividad configuradora, aunque precisamente por eso lo exprese de un modo abstracto. Al contemplarse la falta de sentido en su desnudez, sin velos que la suavicen, el poder cristalizador que tiene esa mirada sin miedo ni esperanza presta al sinsentido la consagración de la forma. El sinsentido se hace forma como tal sinsentido; afirmado por la forma, se ha hecho eterno, alzado y salvado.” (Lukács, 1999: 69-70)

Ese sistema, ese entramado de relatos cortos que conforma un vida es el mecanismo que emplea en sus relatos, como en *El doctor inverosímil*, y el mismo que Macedonio emplea en los prólogos a *Museo de la Novela de la Eterna* o en

²⁵⁷ Gómez de la Serna, *apud.* Rey Briones, 1992: 26.

²⁵⁸ “Ramón confiesa estar convencido de que «decir las cosas con sentido no tiene sentido», sin que ello suponga caer en el puro balbuceo, pues su propósito consiste en «salvarse a la lógica sin perderse por ello en lo ilegible».” (Rey Briones, 1992: 26)

los numerosos textos de *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la Nada*, como señala Del Rey Briones:

“Los relatos de Ramón se componen, en efecto, de una sucesión de episodios yuxtapuestos que, lejos de configurar una estructura trabada y orgánica, se integran en el conjunto mediante dos únicos nexos: su proximidad temática —todos suelen ser variaciones sobre un mismo asunto— y la presencia de un mismo protagonista. Esta elemental sintaxis narrativa, cuyos procedimientos característicos son la reiteración y la acumulación, supone además la posibilidad de nuevas adiciones de episodios, sin que ello suponga alteración alguna de los fundamentos estructurales del relato.” (Rey Briones, 1992: 69)

Pero pasemos a la otra punta del triángulo macedoniano. Y es que la voluntad destructiva de la narración tradicional que antes mencionábamos no era, en cambio, compartida por Jorge Luis Borges, el más “conservador” de los tres en lo formal (dentro de su transgresión). Lo más parecido a los proyectos de sus dos colegas sería la *Historia universal de la infamia*, un conjunto de relatos, adaptaciones de historias reales, sobre personajes desagradables, tal y como reza el título, con los que un lector jamás se identificaría.

Mattalía define esos relatos como denuncia de “la arbitrariedad del causalismo decimonónico”, sin recurrir a las técnicas macedonianas o ramonianas que eliminaban la coherencia argumental de la ecuación. En su lugar, lo hace “exasperando su lógica” llevando, esta vez sí, a una lectura humorística de esa coherencia en tanto que evidencia sus trilladas técnicas, elabora un “arte de trabajo a la vista” con función crítica.²⁵⁹ Entre sus dos prólogos, el de la antología original de 1935 y el de la revisión de 1954, define así Borges sus relatos:

“Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. [...] Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de

²⁵⁹ Mattalía, 1990: 128.

un hombre a dos o tres escenas. [...] A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.” (Borges, 1971: 7-8)

“Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. [...] Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. [...] Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. [...] Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. [...] No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.” (Borges, 1971: 9-11)

Los relatos de Borges funcionan, pues, como lectura crítico-paródica de los modos de la narrativa clásica del XIX mediante la exageración de sus mecanismos, la explotación del recurso macedoniano del “arte de trabajo a la vista” con intención ridiculizante. La estructura de estas historias “reducidas” de infamia pretendía la exageración y el exceso a partir de la narración cotidiana de hechos sumamente graves y/o extraños. No obstante, esa reducción al absurdo de una vida conecta de nuevo con Macedonio y su teoría del personaje, que en la «novela mala» debía ser unifuncional, destinado a un único objetivo (en su caso, determinado por el nombre) que en estas “biografías” era ser narrados en su infamia y, en última instancia, morir.

Sin embargo, estas historias nacen de un proceso de lectura, relectura, y adaptación de historias reales, cuya fuente es citada al final de cada una de ellas. Este ejercicio de lectura productiva, de creación a partir de la lectura de una obra ajena, es llevado a cabo de forma más sistemática en el relato ya mencionado de Borges cuyo título es provocadoramente “lector” y absurdo: *Pierre Menard, autor del Quijote*. Recopilado en *Ficciones*, este comentario de texto, casi ensayo

breve, presenta a un crítico literario con dejes de superioridad lamentando el olvido que ha sufrido un desconocido autor francés, Pierre Menard, cuya obra considera exquisita. En un tono exagerado, evidenciando la ironía y el absurdo borgeano, el crítico enumera la nada interesante bibliografía de este autor ficticio. Su obra cumbre sería la escritura de dos capítulos del *Quijote* de Cervantes y parte de otro, si bien “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo”,²⁶⁰ a pesar de ser idénticos a los originales.

Tanto la enumeración absurda como la acidez con la que retrata Borges al crítico remiten a los prólogos macedonianos, pero nada como el hecho de copiar, plagiar, a través de la lectura y continuación de una obra que entiende como abierta (aun no siéndolo), para ver a Macedonio en esta obra:

“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (Borges, 2001: 25)

Cabe destacar, por último, que este relato carece de narración alguna, es anti-argumental, la “ficción” es mero catalizador de una forma distinta de relato: la ficción dentro de la ficción, con un crítico que se cree crítico y no personaje hablando de un personaje que se cree autor de una obra escrita por un autor real que escribió a un personaje que quería ser personaje.

Hasta tal punto llega la conexión macedoniana que incluso hay críticos, como Ana Camblong, coordinadora con ayuda de Adolfo de Obieta, la mejor edición

²⁶⁰ Borges, 2001: 22.

crítica del *Museo de la Novela de la Eterna*, que sostienen que la inspiración tras el “Pierre Menard” de Borges es el propio Macedonio, autor olvidado de grandes obras nimias, textos inconclusos, digresiones estrafalarias y una literatura de la Nada que nadie desarrolló con tantísimo vacío absurdo. Daniel Attala llegó a escribir un breve acercamiento crítico a las influencias cervantinas de Macedonio y Borges titulada *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (irónicamente dedicada “A Michel Lafon, autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*”):

“Llevada al extremo esta situación ilógica y endiablada —forzar una singularidad indefectible— la cosa se invierte y produce fenómenos tan bizarros como la nimiedad homérica de un Pierre Menard, el “absurdo memorable” que dijo Maurice Blanchot, caso emblemático de lector-escritor cuya quiijotesca empresa el de este prólogo ya conoce y hasta quién sabe si no acometió en sus ratos libres: volver a escribir el *Quijote*. Lo que tal vez no conoce es que poco tiempo antes de que la paradoja de Pierre Menard fuera enunciada, hubo uno —acá se retrucará, tal vez con razón, que hubo muchos, pero creo [...] que pocos tan paradójales como éste que digo: Macedonio Fernández— que como Menard, y a lo mejor también el propio Borges, da la impresión cada vez más viva de haber cifrado en la reescritura del *Quijote* buena parte de su originalidad, por no decir de su inmortalidad.” (Attala, 2009: 14)

O de su “eternidad”, cabría decir cuando hablamos de Macedonio. Ata varios de los cabos teóricos ya desgajados el crítico argentino, enlazando todo bajo la hipótesis (debidamente probada) de la soberana influencia de la obra de Cervantes en la novelística macedoniana. Llega incluso a mencionar la voluntad, jamás llevada a cabo, de escribir un *Quijote* argentino por parte de Macedonio, guiñado el ojo por Borges en más de una ocasión, acaso en “Pierre Menard” de forma más evidente. Y cerraríamos el triángulo macedoniano mencionando que, precisamente, Gómez de la Serna publicó en 1947 una reescritura abreviada²⁶¹

²⁶¹ “Teniendo en cuenta que Cervantes fue un gran poeta concepcional más que poeta de versos, he eliminado muchos de los que formaban ese aderezado de poesía y prosa que suele ser guiso contradictorio e inapetente para la juventud. También he evitado anecdotismos literarios que se refieren a ciertas piraterías editoriales de su tiempo, así como he procurado que la primera y la segunda parte adquieran la soldadura que exigía la actualización de la obra inmortal, no teniendo

de la obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. *Reducción de la inmortal obra, hecha por Ramón Gómez de la Serna, sin variar una palabra del texto*, por el cuarto centenario de Cervantes.

Finalizando con un regreso a los relatos borgeanos, el juego de espejos planteado y el enrevesamiento absurdo de creadores y creados, autores, críticos y personajes, reales y/o imaginarios, contribuyen a que Borges se adscriba a la “estética disolutiva” de Macedonio y Gómez de la Serna en la construcción narrativa de sus relatos breves. Aunque no es menos cierto que varios de estos rasgos ya encontraban su eco en la Vanguardia, entre ellos la fragmentariedad, la atonalidad al narrar hechos ciertamente provocadores (“infames”), o la potenciación de lo visual. Sin embargo, donde encontraba una mayor confluencia de todos ellos con el triángulo macedoniano era, curiosamente, en la noción formalista del extrañamiento:

“Frente a la teoría de la incongruencia macedoniana y ramoniana, Borges pondrá en marcha el fundamento de su teoría estética: el extrañamiento. Es la máxima congruencia la que produce el absurdo; el exasperado arte de contar surge de la exasperación de la congruencia. La ley de máxima coherencia produce un *mareo del yo*, una incertidumbre del ser aún mayor que la que provoca el disolvente *humorismo*.” (Mattalía, 1990: 136)

Ahí vamos el nexo de unión que cierra el triángulo. Lo que en Borges es extrañamiento no es otra cosa que la búsqueda del “mareo del yo”, la disolución de la personalidad del lector macedoniano, y del humorismo de Gómez de la

por qué notarse ya la circunstancial condición de que fuesen escritas con una buena diferencia de años.” (Gómez de la Serna, 1947: 8).

Serna que, del mismo modo, saca al lector de la obra porque “el humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más”.²⁶²

²⁶² Gómez de la Serna, 2014: 57.

6.3 – Entrada y salida por obra abierta: Legados vivientes de Macedonio Fernández

“A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente.” (Cortázar, 2012: 111)

Con esta advertencia o “Tablero de dirección” arranca una de las obras clave de la literatura argentina. La *Rayuela* bien podría ser una oda a Macedonio en muchos aspectos, y de la influencia de éste en la literatura posterior a su muerte trata este apartado. Empezando por Julio Cortázar, seguidor confeso de las teorías macedonianas, podemos ver rasgos de nuestro autor central en obras anteriores, como las célebres *Historias de Cronopios y de Famas*, construidas a base de relatos y fragmentos cuyo humorismo entronca con el desgajado en el apartado anterior. Ejemplo de ello es “Instrucciones para subir una escalera”, donde describe de manera absurdamente ortopédica el concepto de escalera²⁶³ y detalla extensamente el método de uso, elevando el objeto cotidiano a Humorística conceptual. A esta antología le seguiría *Rayuela*, su obra cumbre y que exuda Macedonio por todos sus poros.

Por un lado, la novela es experimental y abierta ya desde su formato, su manera de ser leída, que requiere de una guía para que exista un “orden correcto” de la narración. Por otro, plantea dos lecturas distintas: una lineal,

²⁶³ “Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables.” (Cortázar, 1995a: 11)

incompleta, en tanto que no abarca la obra en su totalidad (“termina en el capítulo 56”), y otra que alterna capítulos siguiendo directrices marcadas (posible preludeo al formato juvenil de novelas de “Elige tu propia aventura”). Este planteamiento es a la vez altamente macedoniano y anti-macedoniano, y por exactamente la misma razón. El hecho de que el lector deba atender a una nota al final de cada episodio para saber a qué página debe acudir si quiere seguir leyendo la historia, saca a ese lector constantemente de la obra y le recuerda que está ante una obra literaria, representada por un objeto físico que le plantea un reto literario.²⁶⁴

No obstante, Cortázar anula la dicotomía lectora de Macedonio en lo referente a su lector rechazado, el “lector seguido”, y su lector predilecto, el “lector salteado”: para ser “seguido” en *Rayuela*, el lector está obligado a ser “salteado”, cambiando de página a cada final de episodio; y para ser lector “salteado”, basta con hacer una lectura lineal, porque ya estará renunciando a los capítulos posteriores al número 56, que vienen a matizar y añadir elementos a la historia hasta ese final. El único lector beneficiado es el odiado “lector de desenlaces”, al que ya se le indica desde la “tabla de direcciones” en qué capítulo tiene el final de la historia, para cuando decida saltar a leer ese “paf se acabó”²⁶⁵ acompañado de tres asteriscos y marcharse de la novela. Por otra parte, a esta transgresión del proceso de lectura le sumaría Cortázar otra en una obra escindida de esta novela:

²⁶⁴ “Mientras que en la lectura de una novela estándar casi no es necesario levantar los ojos de la página, a no ser en el momento de pasar la hoja, en *Rayuela*, encontrar la primera página del capítulo siguiente puede tomar varios segundos, momento durante el cual la mente y la imaginación pueden repasar lo que se acaba de leer. Durante ese instante en el cual se apartan los ojos de la página, la mente queda libre del influjo de las palabras impresas y, teóricamente, aumenta la «participación del lector». (Percival, 1982: 387)

²⁶⁵ Cortázar, 2013: 509.

“No serán pocos los lectores que advertirán aquí diversas transgresiones a la convención literaria. [...] A los posibles sorprendidos les señalo que, desde el terreno en que se cumple este relato, la transgresión cesa de ser tal; el prefijo se suma a los varios otros que giran en torno a la raíz *gressio*: agresión, regresión y progresión son también connaturales a las intenciones esbozadas un día en los párrafos finales del capítulo 62 de *Rayuela*, que explican el título de este libro y quizá se realizan en su curso.” (Cortázar, 1995b: 4)

Así arrancaba 62. *Modelo para armar*, experimento derivado del capítulo 62 de *Rayuela* que, como buena obra abierta, inspiró a Cortázar otra más macedoniana en lo formal, hasta el punto de ser mallarmeana. Umberto Eco, al que también podríamos analizar en este apartado si le conociéramos influencia macedoniana, nos recordaba el *Livre póstumo* de Mallarmé y su idea, acaso utópica, de una obra de páginas intercambiables, como los capítulos del *Museo*, que en este caso sí inspiraban al lector salteado y frustraban al lector seguido, desintegrando al lector de desenlaces. Cada “capítulo” es prácticamente un fragmento y, como se sugería en el plan de novela de aquel capítulo 62, el novelista planeaba, según Alicia Borinsky, desproveer a los personajes de su “causalidad psicológica”, haciéndolos vacíos, como personajes macedonianos:

“Se trata, como en la literatura de Macedonio, de eludir la definición psicológica tradicional de personajes y -nos dice Morelli y también Macedonio- la hechura de personajes individuales. En ambos casos encontramos el deseo de evadirse de la novelística tradicional por medio de un rechazo del tratamiento lineal del tiempo, la definición individual y psicológica de los personajes y la fijación de acciones en un espacio que refleje el geográfico.” (Borinsky, 1973: 531)

Entre *Rayuela* y la obra clave del próximo autor argentino que tratemos, evidente y probadamente influenciado por Macedonio, transcurrirían casi 30 años, durante los cuales comenzaron a publicarse al fin las obras completas macedonianas. Esto derivaría en un renovado interés por su figura y una serie de textos críticos que servirían para que una nueva generación bebiera de las

teorías del argentino. Uno de esos textos clave es *Macedonio Fernández: La escritura en objeto*, de Germán García, que en 1975 construía un breve análisis crítico de las ideas básicas, mecanismos literarios y pensamiento filosófico de Macedonio.²⁶⁶

Es natural que entre García y la definitiva publicación de las obras con ayuda del hijo del autor, Adolfo de Obieta, y Jorge Luis Borges, se diera un *revival* macedoniano, pero también se produjo una ampliación de sus acólitos más allá de los hispanohablantes. Acaso una de las obras que mejor representan la influencia de Macedonio fuera de las letras hispánicas sea *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino:

“Conque ya estás preparado para atacar las primeras líneas de la primera página. Te dispones a reconocer el inconfundible acento del autor. No. No lo reconoces en absoluto. Aunque, pensándolo bien, ¿quién ha dicho que este autor tenga un acento inconfundible? Al contrario, se sabe que es un autor que cambia mucho de un libro a otro. Precisamente en estos cambios se reconoce que es él. Pero aquí parece que no tiene nada que ver con todo lo demás que ha escrito, al menos por lo que recuerdas. ¿Es una desilusión? Veamos. Acaso al principio te sientes un poco desorientado, como cuando se te presenta una persona a la que por el nombre identificas con cierta cara, y tratas de hacer coincidir los rasgos que ves con los que recuerdas, y la cosa no marcha. Pero después prosigues y adviertes que el libro se deja leer de todas maneras, con independencia de lo que te esperabas del autor, es el libro en sí lo que te intriga, e incluso bien pensado prefieres que sea así, hallarte ante algo que aún no sabes bien qué es.” (Calvino, 2012: 28-29)

En este final del primer capítulo-prólogo, Calvino presenta el funcionamiento argumental de su novela y la estructura que va a seguir: a partir de la lectura equivocada de una obra por un error editorial, el italiano presenta a una pareja de lectores afrontando la lectura de fragmentos de novela, el arranque de diez

²⁶⁶ “La escritura tiene la cualidad de metamorfosearse infinitamente, dibujando en sus trazados los contornos de objetos evanescentes surgidos sobre un fondo de angustia y enmascarados en un juego de sombras. Los dibujos de tinta china de la siesta, la calcinante ceguera que fluye desde lo alto, las sofocaciones que provoca en el cuerpo, dicen de la extraña materia que compone el contorno indescifrable de este objeto.” (García, 2000: 229)

novelas inexistentes envueltas por el marco sentimental de la novela de Calvino. Evidentemente, este recurso nos retrotrae de forma inmediata a las *Seis falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna, pero por la clasificación estructural establecida por el autor en la nota preliminar, tampoco podemos negar la influencia de Macedonio.

Y es que los títulos no explícitos son: “la novela de la niebla” (¿guiño, acaso, a la *novela* de Miguel de Unamuno?), “la novela de la experiencia corpórea”, “la novela simbólico-interpretativa”, “la novela político-existencial”, “la novela cínico-brutal”, “la novela de la angustia”, “la novela lógico-geométrica”, “la novela de la perversión”, “la novela telúrico-primordial”, y “la novela apocalíptica”.²⁶⁷ Todas estas novelas leídas por un lector en pos de “la nueva novela de Italo Calvino”, según exclama en su arranque. A esta enumeración le acompaña otra, doblemente macedoniana, en ese primer capítulo, cuando el lector ávido llega a la librería y cita todos los tipos de libros no leídos que allí encuentra, listándolos con palabras que arrancan siempre con mayúscula, como gustaba al argentino. Obras no leídas que van desde los “Libros Que Puedes Prescindir de Leer” hasta los “Libros Que Has Fingido Siempre Haber Leído Mientras Que Ya Sería Hora De Que Te Decidieses A Leerlos De Veras” (enumeración que Hans Robert Jauss emparenta con el “catálogo imposible” de Rabelais).²⁶⁸ Este arranque pone al lector de la obra de Calvino en alerta al no identificar los rasgos de una novela al uso, del mismo modo que la novela ficticia pone a su lector en alerta al no identificar los rasgos de su autor. Arte de trabajo a la vista, en cualquier caso,

²⁶⁷ Calvino, 2012: 18.

²⁶⁸ Calvino, 2012: 25-26; Jauss, 1995: 235.

que hace partir al lector de una posición ultranovelística²⁶⁹ desde la que observa la obra como objeto de lectura, asegurando su implicación en el proceso como actor-lector, incluso durante las “falsas” novelas insertadas por Calvino:

“Hace ya un par de páginas que estás avanzando en la lectura y sería hora de que se te dijera claramente si ésta es la que he bajado de un tren con retraso es una estación de antaño o una estación de ahora; y en cambio las frases siguen moviéndose en el indeterminado, en lo gris, en una especie de tierra de nadie de la experiencia reducida al mínimo común denominador. Ten cuidado: con seguridad se trata de un sistema para implicarte poco a poco, para capturarte en la peripecia sin que te des cuenta: una trampa.” (Calvino, 2012: 32-33)

Pruebas de las implicaciones macedonianas en la escritura de Calvino las encuentra Hans Robert Jauss en su lectura de *Si una noche de invierno un viajero*. Ahí describe el alemán, entre otras cosas, la defensa de Calvino de la dimanación entre la obra imaginada (el proyecto de obra) y la obra leída, la que llega al lector y que a menudo altera a la original, tal vez mejorándola (“A veces yo me digo que esa mujer lee mi verdadero libro, el que desde hace tiempo debería escribir, pero que nunca podré escribir”²⁷⁰); la necesidad de una interacción entre el autor, el lector leyente y el lector leído, y el inevitable conflicto entre sus papeles que ello implica²⁷¹; o la construcción del eterno comienzo como

²⁶⁹ “Se trata de la novela de Italo Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, una novela que plantea el uso de la ficción en tres niveles, que interfieren entre sí: el de la relación de la escritura y la lectura que supone la relación complementaria del mundo escrito y el no escrito; la interacción del autor y el lector leyente y leído [...]; y, en tercer lugar, la escenificación de sí mismo para el otro, la relación yo-tú de lector y lectora, que abre múltiples horizontes posibles en la apropiación mutua de discursos ficticios.” (Jauss, 1995: 225)

²⁷⁰ Calvino, *apud*. Jauss, 1995: 227.

²⁷¹ “El lector dispuesto, a quien pertenece como lector real (*lettore che legge*) la capacidad de elegir un libro y disponer de su lectura, no puede mantener su distancia de lo leído en la medida en que, como lector leyente se transforma en lector leído, es decir: cuando entra como lector ficticio (*lettore che è letto*) en los papeles escenificados del yo anónimo; se va enredando insensiblemente, a partir de las apelaciones que se le dirigen como a un tú, y de su intercambio con el «yo» innominado, sin propiedades, meramente gramatical, en una acción cada vez más amenazadora, y *nolens volens* se convierte en el sujeto de un suceso inescrutable, del que el autor mismo parece haberse retirado.” (Jauss, 1995: 233-234)

obra abierta y enunciación reiterada de los proyectos de obra hasta conformar la obra en sí, al tiempo que se impide la introspección del lector en la ficción y se huye de un final, traumático para ese lector si se hubiera implicado demasiado. Por último, Jauss cierra el círculo de la estructura de la obra de Calvino sobre Borges y la mencionada “Biblioteca de Babel”, continente universal de la literatura:

“Si Silas hubiera tenido la ambición de meter la totalidad del mundo en la escritura de lo no escrito, se le habrían ofrecido dos caminos que eran ya el problema de la *Biblioteca de Babel* de Borges: «o escribir un libro que pueda ser el libro único que lo comprende todo, porque en sus páginas se agota la totalidad, o escribir todos los libros para abarcar el todo mediante sus imágenes parciales» [...]. El libro omnicomprendivo del autor omnisciente está más allá de la ficción humana de la producción y el producto. [...] escribir todos los libros, los libros de todos los autores posibles, representa la otra frontera de lo imposible. Sin embargo, [...] se propone escribir una novela que conste sólo de comienzos de novelas: «un libro que guarde en toda su extensión la potencialidad del comienzo» y así pueda abrir el horizonte cerrado del mundo escrito a lo no escrito (los horizontes de los mundos posibles que se escalonan en la lejanía).” (Jauss, 1995: 232)

La incertidumbre de final, la exaltación de la apertura de obra, se completa en la obra de Calvino al unir los títulos de las falsas novelas, que conforman un breve poema que arranca con una condición, que obliga a seguir, y culmina en una pregunta jamás respondida, que deja al lector en el aire, y a la obra siempre abierta.²⁷²

Fruto del renovado interés llega en la década de los 80, y más notablemente en los 90, Ricardo Piglia, autor del *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* que estamos citando en este trabajo. En aplicación de las teorías

²⁷² “Si una noche de invierno un viajero fuera del poblado de Malbork, asomándose desde la abrupta costa, sin temor al viento y al vértigo, mira hacia abajo donde la sombra se adensa en una red de líneas que se entrelazan, en una red de líneas que se intersecan, sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna en torno a una fosa vacía, ¿cuál historia espera su fin allá abajo?”. (Calvino, 2012: 7-8)

macedonianas, Piglia escribió, por un lado, *Prisión perpetua* en 1988, novela en la que se intercalan relatos, (emparentados con *Historia universal de la infamia* dado su carácter carcelario) y que gira en torno a un autor que pasa su vida escribiendo una novela eterna, que nunca termina, aunque ya ha conseguido cierto prestigio en pequeños círculos literarios; en efecto, la relación con Macedonio, a pesar de que este protagonista sea norteamericano, es más que evidente:

“Cuando lo conocí, hacía años que trabajaba en una novela que parecía no tener fin. Me acuerdo de los cuadernos en los que escribía con una letra microscópica todas las variantes de un relato que proliferaba y se expandía.

La imagen de un hombre desterrado, prisionero de una historia siniestra, que se hunde de un modo maniaco en una novela interminable, encierra para mí un sentido que nunca pude terminar de descifrar. A veces imagino la historia de Steve como un signo oscuro de mí mismo.” (Piglia, 2007: 21)

Los continuos borradores con anotaciones en esos cuadernos son el *modus operandi* de Macedonio, del que se decía que a menudo abandonaba esos cuadernos y papeles en las habitaciones de hostales y estancias que iba dejando. Así, la edición crítica del *Museo de la Novela de la Eterna* está construida a partir de distintos retales y versiones de un mismo texto, ordenados en su desorden.

Por otra parte, Piglia escribiría también *La ciudad ausente*, en 1992.²⁷³ Menos pura y espartana que el *Museo de la Novela de la Eterna* en lo que a temas, narración y contexto se refiere, la novela presenta una Buenos Aires tiranizada que abraza los modos de la ciencia-ficción distópica, escenario derivado de la

²⁷³ “Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera.” (Piglia, 2013: 16)

dictadura argentina de Videla. En ella, la ciudad no es menos etérea, casi fantasmagórica, que, en la obra de Macedonio, si bien lo es por motivos diferentes, aunque la peculiaridad de este mundo es, precisamente, “la máquina de Macedonio”. Dentro de esta distopía, la voz de la razón, la voz de la Historia al servicio del régimen, está representada por una máquina cuyas palabras pasan a ser la historia oficial, de manera que supone una reescritura constante de la realidad:

“Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*.²⁷⁴ Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias.” (Piglia, 2013: 39)

La máquina fue creada por un Macedonio Fernández cuya esposa contrajo cáncer, bajo la premisa de que escribirla, convertirla en historia, era el único modo de conservarla. Y si no hubiera quedado clara aún la referencia, la máquina está guardada en el Museo de la ciudad. Por su parte, la novela está narrada, una vez más, como un todo compuesto por pequeños relatos engarzados que, juntos, conforman una macrohistoria que desentraña el misterio

²⁷⁴ Este nombre ya lo emplea Piglia en una obra previa, *Encuentro en Saint-Nazaire*, un relato en el que el protagonista marcha en busca del personaje de Stephen Stevensen, un hombre peculiar, universal, que el narrador liga a la creación de historias y, sí, a Macedonio:

“Nunca he conocido a nadie que hable como Stephen Stevensen. Todas las lenguas son su lengua materna. A veces pienso que por eso le creí la historia que me contó y por eso estoy aquí, en Saint-Nazaire. Pero si la historia que me contó no es verdadera entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos como Fourier o Macedonio Fernández.” (Piglia, 2007: 81-82)

del protagonista y la “máquina de narrar”, así como esa intrahistoria de Macedonio.

Y el tercer y último autor más evidentemente influenciado por Macedonio que vamos a tratar no es argentino. El catalán Enrique Vila-Matas ha confesado en más de una ocasión su devoción macedoniana y la ha trasladado a buena parte de su bibliografía, en mayor o menor grado. La voluntad de trasladar al receptor la compleción de la obra literaria se deja notar ya desde sus primeras obras, caso de *La asesina ilustrada*, obra que tiene por objetivo el asesinato del lector. Más tarde publicaría *Una casa para siempre*, la historia de “un ventrílocuo que tiene voz propia” (concepto que bien podría pasar por greguería o humorística conceptual) narrada en forma de novela construida a partir de relatos, fragmentos. Aunque donde brilla este formato es en *Suicidios ejemplares*, un eco evidente de la *Historia universal de la infamia* de Borges aplicado a la idea del suicidio. Está compuesto de una serie de relatos sobre el tema en los cuales se trata el asesinato de uno mismo desde diferentes perspectivas, posibilidades y tonos, no sin una buena dosis de ironía y humor negro:

“Y la hija de la tía Clara, la prima Irene, que quería ser trapecionista, acabó eligiendo la Torre de San Luis para dar, con pericia y gran exhibición de arrojo y técnica, un triple salto mortal en el vacío, estrellándose poco después contra el frío y duro pavimento de la zona alta del Paseo. A su lado, el salto del padre de Horacio quedaba como cosa de aficionados, como un salto más bien modesto, aunque sin duda más rápido y directo, tal vez porque las ganas de estrellarse contra el suelo eran superiores a cualquier otra cosa.” (Vila-Matas, 2000: 23)

Este ejemplo lo encontramos en el relato “Muerte por saudade” donde, además de tener como protagonista a un hombre al que señalan que nunca termina nada, éste decide suicidarse. Sin embargo, incapaz de “terminar” el

proceso, esa descripción que se hace de una familia de suicidas bien podría haber estado en los *Papeles* del propio Macedonio.

Vila-Matas escribiría otras antologías de relatos en esta línea, de vidas rodeadas de absurdos y dilemas vitales, incluso protagonizados por escritores, como en *Bartleby y compañía*, para dar otra pátina metanarrativa al conjunto, amplificada en *El mal de montano*. En esta novela, un hombre que vive y respira literatura se encuentra frustrado, bloqueado, mientras el autor se mueve a caballo entre una novela, un ensayo y un diario. El “arte de trabajo a la vista” se hace evidente en este caso a partir del comentario literario y la sucesión de géneros cuyos códigos chocan entre sí, manteniendo al lector alerta en una posición crítica, distanciada:

“A finales del siglo XX el joven Montano, que acababa de publicar su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir, quedó atrapado en las redes de su propia ficción y se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado, ágrafo trágico.” (Vila-Matas, 2002: 15)

Todo esto desemboca en su más reciente obra, *Mac y su contratiempo*, con un nombre que bien puede remitir a Macedonio en tanto que el protagonista considera “que es mejor ser conocido por Mac que por mi nombre verdadero, que a fin de cuentas es horroroso —una imposición tiránica de mi abuelo paterno—”.²⁷⁵ La historia gira en torno a un escritor que comienza a escribir un diario con intenciones literarias, donde reflexiona sobre la repetición al final de cada capítulo, y que se pone un objetivo: reescribir una antigua obra de su vecino novelista, adjudicándosela. Esto era, en cierto modo, lo que ofrecía Macedonio

²⁷⁵ Vila-Matas, 2017: 12.

al final de su *Museo*, la escritura de su misma obra que él había sido incapaz de escribir «buena» para aquel lector que tuviera a bien mejorarla y continuarla.

En este caso no parte de un ofrecimiento del escritor en cuestión, con lo cual añade una capa humorística a la fábula que, como decíamos, también se ve salpicada por el formato del diario, así como del ensayo en las citadas reflexiones repetitivas. Además, el empleo del diario sirve también para que el erratismo del protagonista de cara a la obra que va a escribir quede reflejado al final de esos episodios. Así, una parte de los capítulos va dedicada a la promesa de obra y otra a la confesión de su incumplimiento, repetida constantemente, haciendo de la promesa y directrices para la reescritura de “su” novela la propia obra. Y por si no quedaba clara la influencia macedoniana en esta obra, el arranque de *Mac* presenta una oda a la postrimería literaria:

“Me fascina el género de los libros *póstumos*, últimamente tan en boga, y estoy pensando en falsificar uno que pudiera parecer *póstumo e inacabado* cuando en realidad estaría por completo terminado. De morirme mientras lo escribo, se convertiría, eso sí, en un libro de verdad *último e interrumpido*, lo que arruinaría, entre otras cosas, la gran ilusión que tengo por falsificar.” (Vila-Matas, 2017: 11)

Muchos más serán los autores influenciados por Macedonio Fernández desde los primeros papeles que escribió, las primeras tertulias de café en las que participó, hasta la muerte que supuso el catalizador de su publicación, haciendo que su obra fuera, de acuerdo con sus teorías literarias, eterna, como eterna es a través de estos autores que han entendido y asumido para sí los planteamientos de un genio argentino.

7 – CONCLUSIONES FINALES

Macedonio (y el mundo) nace un 1 de junio de 1874 y muere el 10 de febrero de 1952 a los 77 años, y su madurez literaria (si es que llegó alguna vez a ella) la alcanzó en los últimos compases de su vida, para no verla llevada a puerto hasta después de su fallecimiento. La eterna promesa de obra se convirtió en promesa de autor eterno, siempre postergado hasta el punto de no ser realmente reconocido por la crítica literaria hasta una segunda mitad del siglo XX de la que apenas llegó a gozar. Su inconformismo artístico le llevó a alejarse del Modernismo decimonónico que, por otra parte, sí abrazaría Leopoldo Lugones, figura prominente del movimiento en Argentina, habiendo nacido incluso 12 días después que Macedonio. Tal vez el temperamento bonaerense resultó más subversivo que el cordobés.

No hemos querido entrar en excesivos biografismos a lo largo del presente trabajo, precisamente por considerar que, aunque ciertamente marcaron la novelística macedoniana, se alejaban demasiado de la voluntad “historicista” del rastreo de las ideas de Macedonio en otros autores. Aunque si algo ha transpirado al analizar tan exhaustivamente la obra del argentino es, precisamente, un acontecimiento clave en su vida que marcó con un tinte amargo y retraído su forma de pensar, a pesar de la aparente verborrea macedoniana: la muerte de su esposa Elena.

Es inevitable observar, conocida la cronología de sus actos literarios,²⁷⁶ el punto de inflexión que supone este fallecimiento, que marca e impregna toda la obra posterior, implícita o explícitamente:

“Muerte es Beldad.
Mas muerte entusiasta
partir sin muerte en luz de un primer día
es Divinidad.

Grave y gracioso artificio
de muerte sonreída.
¡Oh, cual juego de niña
lograste, Elena, niña vencedora!
a alturas de Dios fingidora
en hora última de mujer.

Mi ser perdido en cortesía
de gallardía tanta,
de alma a todo amor alzada.
¡Cuándo será que a todo amor alzado
servido su vivir, a su boca chocada y rota última copa
pruebe otra vez, la eterna Vez del alma
el mirar de quien hoy sólo el ser de Esperada tiene
cual sólo de Esperado tengo el ser!”

(Fernández, 2004: 113-114)

²⁷⁶ Ver Anexo I.

El mismo año de 1920 en que muere Elena, Macedonio escribe el poema “Elena Bellamuerte” al que pertenece este fragmento, abandona el oficio de abogado y se convierte en pensionista errante, viajero entre estancias de la ciudad de Buenos Aires que se sumerge en sus papeles, asiste a tertulias de café y rasguea su guitarra con melancolía. No es que la influencia de su muerte se vea reflejada en las obras que hemos desgajado a lo largo del trabajo como un lamento o una tragedia, aunque sí que observamos en ambas novelas, la “última mala” y la “primera buena”, la voluntad de vivir cercano a un personaje que “eternice” el recuerdo de su difunta esposa. Así, tanto el personaje de Adriana, sumida en un triángulo amoroso entre el hombre mayor que la ama, trasunto de Macedonio, y el joven condenado a una locura que impide apreciarla, como el personaje de la Eterna, amada bien por el Presidente y autor de «La Novela», bien por el portentoso Deunamor, condenado a una No-Existencia, personificación de la ausencia, son evidentes intentos del argentino por reconstruir a su esposa. No parece casual que sean las representaciones de la locura y la ausencia las únicas que tengan acceso al amor de la amada y, sin embargo, jamás puedan disfrutar del mismo por su propia condición, mientras el verdadero amante que la adora encuentra una barrera física y existencial que le separa de ella, tal vez la Bellamuerte. Ese constante escribir del no-personaje de Elena es lo que permite a Macedonio revivirla, recordarla, aunque no pueda tocarla. Recordemos que una parte fundamental de la poética macedoniana es el Olvido, como destino peor que la Muerte por lo no predestinado ni perceptible de su condición.

En cierto modo, el objetivo de este trabajo era también el de añadir una piedra más a la evasión de ese Olvido, en este caso el de Macedonio como figura a

reivindicar que fue “olvidada” en vida salvo por sus más cercanos admiradores y que en los últimos tiempos ha gozado de un mayor interés crítico y literario.

A lo largo de las páginas anteriores hemos asistido a la confirmación de que, si bien las ideas macedonianas no eran originales *per se*, que todas provienen directa o indirectamente de unas corrientes de pensamiento y creatividad que se han ido desarrollando a lo largo de la Historia, es la forma en la que Macedonio las presenta lo que supone una innovación: convertir en novela una teoría artístico-literaria, más cercana al ensayo que a la novela tradicional (“novela mala”), más manual de instrucciones que fábula consistente. La presentación es a la vez el nudo y el desenlace de sí misma, y son las unidades que conforman la obra literaria las que se narran a sí mismas en su condición de herramientas del relato, de un relato que nunca llega.

Del espectador de las tragedias griegas, en cuya catarsis pensaban los grandes autores de su tiempo, al teatro de Molière que subvertía el clasicismo, con el receptor empezando a introducirse de manera explícita dentro de la obra. Y llegamos hasta el teatro del absurdo, que buscaba exasperar en ese espectador la conciencia de realidad a través del humorismo, sacándolo de la obra como Macedonio mediante el “arte de trabajo a la vista”. Este proceso que actualmente tenemos tan interiorizado dentro de las representaciones teatrales, más festivas o, al menos, laxas en lo que a la ruptura de la “cuarta pared” se refiere, no está aún tan asumido entre el lector casual de novelas, acaso porque el “diálogo” con el lector se transmite en forma de monólogo en la obra publicada. No obstante, en este trabajo hemos presenciado la cierta evolución en este aspecto que se va instaurando en la literatura contemporánea de forma progresiva a través de experimentos formales como el *Museo de la Novela de la*

Eterna que, ejerciendo ese “arte de trabajo a la vista” consiguen extraer al receptor del proceso introspectivo de la lectura tradicional. Más evidente es el ejemplo de *62. Modelo para armar*, de Julio Cortázar, donde iba más allá de la propuesta de *Rayuela* y presentaba al lector con los fragmentos desordenados de una novela que quedaban a su libre disposición.

Todo esto contribuye, como en las obras destacadas a lo largo del trabajo, a una nueva conciencia del proceso de lectura y la creación literaria, presentando la autoconsciencia novelística como una manera de señalar al lector como lector constantemente. Pero no un lector cualquiera, sino uno activo, dispuesto y necesario para alcanzar un horizonte de sentido que, además, variará en función de toda una serie de variables que convierten a estas obras en infinitas e inagotables. La matizada muerte del autor se convierte en pacto ficcional con el lector y convierte también al primero en eterno, en tanto que mucho después de su muerte es revivido por cada una de las lecturas que, en su diálogo con el receptor, desentrañan, reinterpretan y dan nueva vida a estas obras literarias, a estas “novelas buenas”.

Pero lo que se acaba reflejando en este trabajo no deja de ser una perspectiva diferente sobre la obra de Macedonio Fernández, a menudo analizada dentro del contexto hispanoamericano, pero no tanto desde una perspectiva histórica que lo fijase en un punto concreto de la evolución literaria. Si algo ha quedado patente es que pocas de las ideas desarrolladas por Macedonio tienen su origen en él, o al menos no han sido formuladas ya por otros antes. Pero, como decía Borges en una de sus frases citadas, “lo bueno ya no es de nadie”, y el arte, en tanto que reciclaje de ideas anteriores, se nutre de las combinaciones afortunadas de ese pasado en una nueva propuesta. Y es indudable que la mezcla perpetrada

por Macedonio fue lo suficientemente atractiva como para influir en toda una generación de escritores argentinos y, posteriormente, a raíz de ser “descubierto” para el resto del mundo, en autores que aun hoy reivindican a este viejo “olvidado”.

A menudo se referirán a la obra cumbre del argentino, el *Museo de la Novela de la Eterna*, como novela fallida por haber quedado inacabada e “inconsistente”. La obra en construcción que nunca llegó a salir del plano del arquitecto. Sin embargo, ése es el gran ejercicio metatextual realizado por el argentino: acabar su obra habría supuesto anularla, dejarla obsoleta en el instante en que un editor la aceptaba, establecía una versión canónica y la momificaba en libro expuesto para un Lector de Vidriera, de Tapa, de Puerta, Lector Mínimo, Lector no-conseguido. La muerte que sobrevino a Macedonio y que, a sus ojos, le reunió con su amada en el hogar de la No-Existencia, enfundado en su armadura del caballero Deunamor, y le dio paso a la Novela de la Eterna. De hecho, la incertidumbre, los juegos de realidad y ficción en torno a su biografía llevados a cabo por él mismo o por Borges podrían ser interpretados como parte de ese proceso de ficcionalización del autor, última voluntad de Macedonio para acceder a “marear su Yo” y convertirse finalmente en personaje, no real, eterno compañero de su Elena Bellamuerte.

8 – BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, C. (coord.) (2010), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. II: *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz Editores.

ATTALA, D. (2009), *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, Buenos Aires: Paradiso.

BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BARCK, K. (1976a), “Subjetivizaciones relativistas de la obra”, en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 165-170.

BARCK, K. (1976b), “El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?”, en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 171-184.

BARRENECHEA, A. M. (1972), “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en LAFFORGUE, J. (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, vol. 2, Buenos Aires: Paidós, pp. 71-88.

BARTHES, R. (2002), *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

- BARTHES, R. (2005), *Crítica y verdad*, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2009a), *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2009b), *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- BELTRÁN FÉLIX, G. (2003), *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, México: Conaculta.
- BLANCHOT, M. (1992), *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- BORGES, J. L. (1971), *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (2001), *Ficciones*, Madrid: El Mundo.
- BORGES, J. L. y O. Ferrari (1992), *Diálogos*, Barcelona: Seix Barral.
- BORINSKY, A. (1973), “Macedonio y el Humor de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIX, nº 84-85 (julio-diciembre 1973), pp. 521-535.
- BORINSKY, A. (1987), *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*, Buenos Aires: Corregidor.
- BUENO, M. (2000), *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires: Corregidor.
- BÜRGER, C. y P. (2001), *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal.
- BÜRGER, P. (1977), “Problemas de investigación de la recepción”, en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), Madrid: Arco/Libros, pp. 177-211.
- CALVINO, I. (2012), *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Siruela.
- CAMBLONG, A. M. (2001), “De Macedonio a Borges: un testamento lunático”, en *Variaciones Borges*, nº 11, pp. 35-60.
- CAMBLONG, A. M. (2006), *Ensayos macedonianos*, Buenos Aires: Corregidor.
- CASTELLET, J. M. (1957), “Hacia la literatura del futuro”, en *La hora del lector: Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona: Seix Barral, pp. 87-104.

- CORTÁZAR, J. (1995a), *Historias de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (1995b), *62. Modelo para armar*, Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2013), *Rayuela*, Madrid: Cátedra.
- CORTINA, M. T. (1999), "Macedonio Fernández: Tipología del lector y el personaje", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 64, nº 251-252, pp. 33-52.
- DE MAN, P. (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press.
- DE MAN, P. (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DERRIDA, J (1975), *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, pp. 91-237.
- DERRIDA, J. (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ, L. (1990), "La estética de Macedonio Fernández y la Vanguardia argentina", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, nº151 (abril-junio 1990), pp. 497-511.
- DIDEROT, D. (1992), *El sobrino de Rameau/Jacques el fatalista*, Barcelona: Planeta.
- ECO, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1992), *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini.
- FERNÁNDEZ, M. (1974), *Adriana Buenos Aires (Última novela mala) (Obras Completas, vol. V)*, Buenos Aires: Corregidor.
- FERNÁNDEZ, M. (1976), *Teorías (Obras Completas, vol. III)*, Buenos Aires: Corregidor.
- FERNÁNDEZ, M. (1976a), "Para una teoría del arte", en *op. cit.*, pp. 235-251.
 - FERNÁNDEZ, M. (1976b), "Para una teoría de la novela", en *op. cit.*, pp. 252-258.

- FERNÁNDEZ, M. (1976c), “Para una teoría de la humorística”, en *op. cit.*, pp. 259-308.

FERNÁNDEZ, M. (1993), *Museo de la novela de la Eterna* (eds. Ana M^a Camblong y Adolfo de Obieta), Madrid: ALLCA XX.

FERNÁNDEZ, M. (2004), *Manera de una psique sin cuerpo*, Barcelona: Tusquets.

FERNÁNDEZ, M. (2010), *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, Barcelona: Barataria.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (1960), *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Talía.

FOUCAULT, M. (2010), *¿Qué es un autor?*, Córdoba: Cuenco de Plata.

GARCÍA, G. (2000), *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

GARFIAS, P. (1934), “Del Ultraísmo”, en *Heraldo de Madrid* (29 de marzo de 1934).

GENETTE, G. (2006), *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Barcelona: Reverso.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1947), “Prólogo. En el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes”, en CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha. Reducción de la inmortal obra, hecha por Ramón Gómez de la Serna sin variar una palabra de su texto*, México D.F.: Hermes.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1989), *6 falsas novelas*, Madrid: Mondadori.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2005), *El novelista*, Madrid: Espasa Calpe.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2014), *Humorismo*, Madrid: Casimiro.

GONZÁLEZ, H. (1995), *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Atuel.

GRAMUGLIO, M. T. (2010), “Sur: una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, en ALTAMIRANO, C. (coord.) (2010), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Vol. II: *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz Editores, pp. 192-210.

- GRIMM, G. (1977), "Campos especiales de la historia de la recepción", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 291-312.
- GUMBRECHT, H. U. (1975), "Consecuencias de la Estética de la recepción, o: la Ciencia literaria como Sociología de la comunicación", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, pp. 145-176.
- HERNÁNDEZ, J. (1983), *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*, Madrid: Editorial Edaf.
- INGARDEN, R. (1975), "Concretización y reconstrucción", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 31-54.
- ISER, W. (1972), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, pp. 215-244.
- ISER, W. (1975a), "La estructura apelativa de los textos", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 99-120.
- ISER, W. (1975b), "A la luz de la crítica", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 145-160.
- ISER, W. (1976), "El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 121-144.
- JAUSS, H. R. (1970), "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 55-58.
- JAUSS, H. R. (1975), "Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y la 'materialista'", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 89-98.
- JAUSS, H. R. (1987), "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), Madrid: Arco/Libros, pp. 59-85.
- JAUSS, H. R. (1995), *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor.

- JITRIK, N. (1972), “La “novela futura” de Macedonio Fernández”, en LAFFORGUE, J. (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, vol. 2, Buenos Aires: Paidós, pp. 30-70.
- JITRIK, N. (1987), “Sentimientos sobre Borges”, en *La vibración del presente*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 13-37.
- JOHNSON, W. (2003), “Toca, por favor: el museo textual de Macedonio Fernández”, en *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, nº 139, pp. 83-96.
- KRYSINSKI, W. (1997), *Encrucijada de signos: Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid: Arco/Libros.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y J. L. Nancy (eds.) (2012), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAFFORGUE, J. (comp.) (1972), *Nueva novela latinoamericana, II: La narrativa argentina actual*, Buenos Aires: Paidós.
- LEFÈRE, R. (1994), “Muerte y vida del sujeto y del autor”, en BUENO, J., S. Caporale y Á. Sirvent (coords.) (1996), *Autor y texto: Fragmentos de una presencia*, Barcelona: PPU, pp. 95-102.
- LUKÁCS, G. (1999), *Teoría de la novela*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- MARTÍN SÁNCHEZ, P. (2005), “Julio Cortázar y la literatura potencial”, en *La Siega. Literatura, arte y cultura*, nº 4 (mayo 2005). Edición online: http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf
- MARTÍN SEVILLANO, A. B. (1997), “El ser de la nada, el proyecto literario de Macedonio Fernández”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, pp. 407-418.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- MATTALÍA, S. (coord.) (1990), *Borges: entre la tradición y la vanguardia*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- MATTALÍA, S. (1992), “Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 505-507, pp. 497-505.

- MAURER, K. (1977), "Formas del leer", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), Madrid: Arco/Libros, pp. 245-280.
- MOOG-GRÜNEWALD, M. (1984), "Investigación de las influencias y la recepción", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 245-270.
- NIEMEYER, K. (1994), "Las novelas de Macedonio Fernández", en VV.AA., *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt: Vervuert Verlagsgesellschaft Iberoamericana, pp. 242-256.
- ORQUERA, F. (1994), "Procedimientos constructivos en el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández", en *Revista Chilena de Literatura*, nº 45, pp. 53-64.
- PAVEL, T. (2005), *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.
- PERCIVAL, A. (1982), "El lector en *Rayuela*", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 381-398.
- PERETTI, C. de (1989), *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*, Barcelona: Anthropos.
- PIGLIA, R. (2000), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- PIGLIA, R. (2007), *Prisión perpetua*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2013), *La ciudad ausente*, Barcelona: DeBolsillo/Random House.
- PIRANDELLO, L. (1961), *Seis personajes en busca de autor* (tr. Ildefonso Grande), Madrid: Ediciones Alfíl.
- POLLASTRI, L. (2004), "Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno", en HEINEN, V. et al. (coords.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 563-578.
- PRADO BIEZMA, F. J. del (1994), "La muerte del autor: un problema, ¿qué hacemos con el falso cadáver?", en BUENO, J., S. Caporale y Á. Sirvent (coords.) (1996), *Autor y texto: Fragmentos de una presencia*, Barcelona: PPU, pp. 23-48.

- REY BRIONES, A. del (1992), *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Verbum.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, M. C. (2007), “Borraduras: Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández” en *Thémata: Revista de Filosofía*, nº 38, pp. 213-224.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, M. C. (2010), “Macedonio Fernández: entre la fuga y el canon” en *Taller de Letras*, nº 46, pp. 31-50.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1984), *Borges por él mismo*, Barcelona: Laia.
- SALVADOR, N. (1986), *Macedonio Fernández: Precursor de la Antinovela*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- SCHIMINOVICH, F. H. (1986), *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid: Pliegos.
- SIEBENMANN, G. (1978), “Técnica narrativa y éxito literario”, en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 365-380.
- STERNE, L. (2014), *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Cátedra.
- STIERLE, K. (1975), “¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?”, en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), Madrid: Arco/Libros, pp. 87-144.
- TODOROV, T. (coord.) (1978), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- VECCHIO, D. (2003), *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. (1996), “Autor/Texto → Clones/Hipertextos”, en BUENO, J., S. Caporale y Á. Sirvent (coords.) (1996), *Autor y texto: Fragmentos de una presencia*, Barcelona: PPU, pp. 389-398.
- VILA-MATAS, E. (2000), *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama.
- VILA-MATAS, E. (2002), *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.
- VILA-MATAS, E. (2017), *Mac y su contratiempo*, Barcelona: Seix Barral.

VIÑAS PIQUER, D. (2015), *Sin miedo a Borges*, Barcelona: Elba.

WEINRICH, H. (1971), "Para una historia literaria del lector", en RALL, D. (ed.) (2008), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México D.F.: UNAM, pp. 199-210.

ANEXO I: PARA UNA CRONOLOGÍA MACEDONIANA DE ESTE TRABAJO

A continuación, se establece una relación cronológica de los principales acontecimientos crítico-literarios tratados y empleados a lo largo de este trabajo, desde el nacimiento de Macedonio Fernández hasta la actualidad. El objetivo es establecer, de algún modo, una perspectiva histórica sobre la forma en que se fueron desarrollando las ideas convergentes con el autor argentino, así como la posterior difusión de sus obras y el creciente interés de la crítica por su figura.

1874 - Nacimiento de Macedonio Fernández el 1 de junio.

1891 - Hasta 1987, escribe artículos para diarios y revistas de proto-vanguardismo.

1901 - Matrimonio con Elena de Obieta.

1910 - Comienza a ejercer de abogado en Buenos Aires.

1917 - Publicación de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.

1920 - Muerte de Elena de Obieta y abandono de la abogacía. Poco después escribe el poema "Elena Bella Muerte".

- Publicación de *Teoría de la novela* de György Lukács.

1921 - El joven Borges vuelve de Europa y recupera la relación con Macedonio, amigo de su padre.

- Primera representación de la obra *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

1922 - Primera redacción de *Adriana Buenos Aires* (según Adolfo de Obieta).

1924 - Se inaugura la revista *Martín Fierro*, abarcando esta primera etapa hasta 1927.

- Publicación de *El novelista*, de Ramón Gómez de la Serna.

1925 - Primeros manuscritos del *Museo de la Novela de la Eterna* (según Adolfo de Obieta).

- Publicación de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.
- 1927** - Publicación de "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", de Guillermo de Torre.
 - Campaña presidencial político-literaria de Macedonio.
 - Publicación de "Para una teoría del arte", de Macedonio Fernández.
 - Publicación de *Seis falsas novelas*, de Ramón Gómez de la Serna.
- 1928** - Publicación de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, ensayo metafísico.
 - Cartas a varios autores, entre ellos Gómez de la Serna, con anticipos del *Museo de la Novela de la Eterna*.
 - Publicación de "Para una teoría de la novela", de Macedonio Fernández.
- 1929** - Publicación de *Papeles de Recienvenido*, recopilatorio de artículos de Macedonio Fernández.
 - Se retransmite por radio el ensayo "Teoría de la novela", de Macedonio Fernández.
 - Primera versión del *Museo de la Novela de la Eterna* con los manuscritos de 1925, copiados por Consuelo Bosch.
 - *Crack* de la economía mundial, fin del gobierno de Hipólito Irigoyen.
- 1930 - Publicación de *Humorismo*, de Ramón Gómez de la Serna.
- 1931 - Se funda la revista *Sur* de Victoria Ocampo.
 - Nuevos anticipos del *Museo de la Novela de la Eterna* en cartas a amigos y familiares, como Gómez de la Serna.
- 1935 - Publicación de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges.
- 1938** - Publicación del anticipo al Museo, "Novela de la Eterna y la Niña de dolor, la Dulce-persona de un amor que no fue sabido" en la revista *Columna*.

- Revisión de *Adriana Buenos Aires* para hacerla "última novela mala" (según Adolfo de Obieta).
- 1939 - Publicación de *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luis Borges.
- 1940 - Publicación en Bogotá de "Teoría de la novela", de Macedonio Fernández, en *Revista de las Indias*.
- 1941** - Publicación de "Una novela que comienza", de Macedonio Fernández, en Santiago de Chile. Uno de los prólogos al *Museo de la Novela de la Eterna*.
- 1943 - Publicación en Bogotá de dos prólogos del *Museo de la Novela de la Eterna*; el segundo en 1945.
- 1944** - Nueva edición de *Papeles de Recienvenido* a la que se añaden *Continuación de la Nada* y "Para una teoría de la humorística", de Macedonio Fernández, con prólogo de Gómez de la Serna.
 - Publicación de "Para una teoría de la humorística", de Macedonio Fernández.
- 1947 - Macedonio es visitado por Juan Ramón Jiménez e intensifica su amistad con Ramón Gómez de la Serna y Oliverio Girondo.
 - Otra versión del *Museo de la Novela de la Eterna* es mecanografiada, un texto completo.
 - Publicación de *Don Quijote de la Mancha. Reducción de la inmortal obra, hecha por Ramón Gómez de la Serna sin variar una palabra de su texto*, coordinada por Ramón Gómez de la Serna.
- 1952** - Muerte de Macedonio Fernández el 10 de febrero.
- 1955 - Publicación de *El espacio literario*, de Maurice Blanchot.
- 1957 - Publicación de "Hacia la literatura del futuro", José María Castellet.
 - Publicación de "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", de Ana M^a Barrenechea.

- 1960 - Publicación de *Introducción a Macedonio Fernández* por César Fernández Moreno.
- 1961 - Publicación de la antología *Macedonio Fernández*, coordinada por Jorge Luis Borges.
- 1962 - Publicación de *Obra abierta*, de Umberto Eco.
- Publicación de *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar.
- 1963 - Publicación de *Rayuela*, de Julio Cortázar.
- 1964** - Publicación de la compilación *Papeles de Macedonio Fernández*, coordinada por Adolfo de Obieta.
- Publicación de *Ensayos críticos*, de Roland Barthes.
- 1966 - Publicación de *Crítica y verdad*, de Roland Barthes.
- 1967** - Publicación del *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en el Centro Editor de América Latina.
- Reedición de *Papeles de Recienvenido* y de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández.
 - Publicación de *La escritura y la diferencia*, de Jacques Derrida.
- 1968 - Publicación de *62. Modelo para armar*, de Julio Cortázar.
- Publicación de *Hablan de Macedonio Fernández*, por Germán García, compilación de entrevistas a escritores que lo conocieron.
- 1969 - Publicación de "¿Qué es un autor?", de Michel Foucault.
- 1970 - Publicación de *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, de Hans Robert Jauss.
- 1971 - Publicación de "Para una historia literaria del lector", de Harald Weinrich.
- 1972** - Publicación de *Cuadernos de todo y nada*, de Macedonio Fernández.
- Publicación de "La «novela futura» de Macedonio Fernández", de Noé Jitrik.

- Publicación de *La diseminación*, de Jacques Derrida.
- Publicación de "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", de Wolfgang Iser.
- 1973** - Publicación de *Manera de una psique sin cuerpo. Relatos, poesía y metafísica*, en España, un recopilatorio un tanto aleatorio de textos de Macedonio Fernández editado por Tusquets.
 - Publicación de *El placer del texto*, de Roland Barthes.
- 1974** - Publicación de *Adriana Buenos Aires*, de Macedonio Fernández.
 - Comienzo de la publicación de las *Obras Completas* de Macedonio Fernández en Ediciones Corregidor.
- 1975** - Segunda edición de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, ahora en Ediciones Corregidor, coordinada por Adolfo de Obieta.
 - Publicación de *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*, de Germán García.
 - Publicación de "La estructura apelativa de los textos" y "A la luz de la crítica", de Wolfgang Iser.
 - Publicación de "Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y la 'materialista'", de Hans Robert Jauss.
- 1976** - Publicación del recopilatorio de *Teorías*, de Macedonio Fernández (*Obras Completas*, vol. V).
 - Publicación de "El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", de Wolfgang Iser
- 1977 - Publicación de "Formas del leer", de Karl Maurer.
- 1979 - Publicación de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino.
 - Publicación de *Alegorías de la lectura*, de Paul de Man.
- 1983 - Publicación de *Visión y ceguera*, de Paul de Man.

- 1984 - Publicación de *El susurro del lenguaje*, de Roland Barthes.
- 1986 - Publicación de *Macedonio Fernández: Precursor de la Antinovela*, de Nélida Salvador.
- Publicación de *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, de F. H. Schiminovich.
- 1987 - Publicación de *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*, de Alicia Borinsky.
- Publicación de "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", de Hans Robert Jauss.
- 1988 - Publicación de *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia.
- Publicación de *Una casa para siempre*, de Enrique Vila-Matas.
- 1990 - Publicación de "La estética de Macedonio Fernández y la Vanguardia argentina", de Lidia Díaz.
- 1991 - Publicación de *Suicidios ejemplares*, de Enrique Vila-Matas.
- 1992** - Publicación de *Museo del romanzo della eterna (primo romanzo bello)*, de Macedonio Fernández. Primera edición no hispánica y primera traducción de la obra al italiano.
- Publicación de "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías", de Sonia Mattalía.
 - Publicación de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia.
- 1993** - Edición crítica de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en Fondo de Cultura Económica de España, coordinada por Adolfo de Obieta y Ana M^a Camblong.
- Publicación de *Musée du Roman de l'Éternelle*, de Macedonio Fernández. Primera traducción de la obra al francés.
- 1994 - Publicación de "Las novelas de Macedonio Fernández", de Katarina Niemeyer.

- Publicación de "Procedimientos constructivos en el Museo de la Novela de la Eterna de Macedonio Fernández", de Fabiola Orquera.
- Publicación de "Muerte y vida del sujeto y del autor", de Robin Lefère.
- 1995** - Edición crítica de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en Cátedra, coordinada por Fernando Rodríguez Lafuente.
 - Publicación de *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*, de Horacio González.
- 1996 - Publicación de "La muerte del autor: un problema, ¿qué hacemos con el falso cadáver?" de Francisco Javier del Prado Biezma.
- 1997 - Publicación de "El ser de la nada, el proyecto literario de Macedonio Fernández", de A. B. Martín Sevillano.
- 1999 - Publicación de "Macedonio Fernández: Tipología del lector y el personaje", de M^a Teresa Cortina.
- 2000** - Publicación de *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, de Ricardo Piglia.
 - Publicación de *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*, de Mónica Bueno.
 - Reedición aumentada de *Macedonio Fernández, la escritura en objeto*, de Germán García.
- 2001 - Publicación de "La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot", de Peter Bürger.
- 2002 - Publicación de *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas.
- 2003 - Publicación de *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, de G. Beltrán Félix.
 - Publicación de *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, de Diego Vecchio.
 - Publicación de "Toca, por favor: el museo textual de Macedonio Fernández", de W. Johnson.

2004 - Reedición de *Manera de una psique sin cuerpo. Relatos, poesía y metafísica*, de Macedonio Fernández, de nuevo en Tusquets.

- Publicación de "Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno", de L. Pollastri.

2006 - Recopilación de los *Ensayos macedonianos*, de Ana M^a Camblong.

2007 - Publicación de "Borraduras: Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández", de M^a Carmen Rodríguez Martín.

2009 - Publicación de *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, de Daniel Attala.

2010 - Publicación de *The Museum of Eterna's Novel (The First Good Novel)*, de Macedonio Fernández en Open Letter (Universidad de Rochester). Primera traducción de la obra al inglés.

- Reedición de la edición crítica de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, en Cátedra, coordinada por Fernando Rodríguez Lafuente.

- Reedición de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, de Macedonio Fernández, en Buenos Aires (Corregidor) y en España (Barataria).

- Publicación de "Macedonio Fernández: entre la fuga y el canon", de M^a Carmen Rodríguez Martín.

2014 - Publicación de *Das Museum von Eternas Roman: Erster guter Roman*, de Macedonio Fernández. Primera traducción de la obra al alemán.

2017 - Publicación de "Mac y su contratiempo", de Enrique Vila-Matas.

ANEXO II: GLOSARIO DE TÉRMINOS Y DEFINICIONES MACEDONIANAS

NOTA: Todas las definiciones están extraídas del *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* de Ricardo Piglia. Referencia exacta en la Bibliografía.

Argumento: “En el acontecer de la novela, su única acción es la pasión. La pasión es el móvil, el amor que se metaforiza a través de la palabra, el amor de los personajes hacia la ciudad que están dispuestos a invadir. Pero la pasión no puede presentarse argumentada.

El objetivo de Macedonio fue el de eliminar el argumento y hacer transitar al lector la aventura de una novela, posible de ser leída, imposible de ser contada, sin principio ni fin, que sólo existe en la continuidad de su presente narrativo.” (Piglia, 2000: 14)

Asunto: “Cuanto más trivial sea un asunto, cuanto menos comprometa emocionalmente al artista, tanto más libre estará éste para dedicar sus esfuerzos a la ejecución, que nada tiene que ver con las sensaciones ni con los sentimientos: «Un arte es tanto más Belarte cuanto más consciente, es decir respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el ‘asunto’ y por contar el autor lo que siente». Esta idea del asunto como mera excusa para manifestar la ejecución se relaciona con la concepción del arte como ejercicio intelectual, consciente y difícil de lograr.” (*idem*: 15)

Belarte: “Macedonio opone Arte, entendido como Invención, a la concepción mimética de la tradición realista. Invención no significa desborde de fantasía ni «rutina de innovar», sino invención absoluta sin referencialidad externa. (*vid. Originalidad*)

Con el término Belarte, Macedonio designa las obras de invención pura que suscitan y nacen de «emoción impráctica», que se proponen generar una conmoción de la seguridad intelectual y ontológica del lector a través de un plan consciente de técnicas indirectas, y que se restringen a la exclusividad de su propio material u «órgano» (como la palabra escrita en la novela, la imagen en el cine mudo, los sonidos en la música). Toda obra de arte entendida como invención supone el autocuestionamiento y la indacación conceptual, incluso

de parte del artista: «No digamos más las Belartes, digamos las **Duda-artes**».”
(*idem*: 18)

Dudarte: “Si se escribiera una historia de la lectura de los textos literarios, toda obra canonizada por la historia de la literatura cambiaría su *status* al ser leída desde la estética macedoniana, que propone la «duda de arte» como lugar permanente de observación y criterio de «eficacia clasificante». Esta consideración quiebra la tendencia institucional de otorgar un valor categórico y permanente a las obras literarias, ya que reconocer el hecho estético desde la incertidumbre implica modificar el modo en que se inviste el objeto y el objeto en sí.” (*idem*: 34)

Ensueño: “El ensueño aparece como principio de la construcción en un doble sentido: no sólo por su estructuración caótica, que rompe con la legalidad de “lo real”, sino también porque pertenece a la génesis de la propia poética: la novela se escribe para seguir soñando (a la Eterna), para *resuscitar* su presencia.” (*idem*: 38)

Humor: “En el absurdo, en la incongruencia, todo se desrealiza y, entonces, se conmueve la certeza de la conciencia. A diferencia del humor realista, que es desechable porque vive en la copia para tener gracia, el chiste conceptual le sucede al lector porque cae en el engaño. Se trata de un artilugio lingüístico que consiste en defraudar expectativas ya que por un instante consigue la creencia y luego la aniquila. Así, construye el placer de la «fantasía intelectualista». Habrá entonces, dos risas: la risa hacia sí mismo por haber creído y la risa amistosa al hombre que ha jugado y, en el juego, lo ha liberado momentáneamente de la presión de la muerte.” (*idem*: 52)

Mareo (del yo): “Estado de ánimo que sólo cierta lectura puede producir. [...] consiste en un escalofrío provocado en el lector cuando la certeza de su yo oscila entre la de ser persona viviente o personaje sin realidad. [...] En este movimiento de ascenso a la ficción y de descenso a lo real, la buena novela ejerce una atracción que rapta al lector y lo destierra al no lugar de la metafísica.” (*idem*: 62)

Muerte: “[Citando a Macedonio:] «La muerte no es [...] sino una mesa eternamente concurrida y de la que se levanta uno y dice: yo me voy a dormir, eso es la muerte [...]. Un dormir sin horario, no nocturno».” (*idem*: 63)

Muerte académica: “[Citando a Macedonio:] «Al entrar en prensas esta novela se ha cumplido la dispersión de las espaldas, [...]. Las espaldas curvas del dolor sin Muerte, se desvanecen en la distancia». Se asocia a la idea de fin por despedida de los personajes.” (*idem*: 64)

Olvido: “Es propio de la muerte. Es la inexistencia misma dentro de la realidad concebida como un estado del alma. Una realidad como objeto negado que se elude: la muerte de la amada. Nada puede superar al Olvido porque representa la no-existencia. La muerte puede ser superada o recuperada por el **Recuerdo**. El Olvido no, es el verdadero no-existir. El Olvido de la muerte, eterniza. El Olvido de amor es sinónimo de muerte.” (*idem*: 72)

Originalidad: “La originalidad no existe. Para Macedonio, no es posible hablar de autor en el mundo literario. Al estilo de Valéry, concibe el universo de los personajes y de los escritores como seres deambulantes que se parecen, se prestan, se imitan, desvanecen el sueño de la originalidad: [...] «Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo [...] y yo mismo algo haré de esto, porque si uno no hace lo que todos se duda de su originalidad...».

Sin embargo, aunque planteado en forma paradójica, hubo en él, manifiesto en vida y obra, una secreta voluntad de diferencia, de particularidad, de distinguirse a partir de actos singulares y de una escritura completamente innovadora.” (*idem*: 73)

Palabra: “En tono admonitorio Macedonio plantea a la palabra escrita como la única herramienta con la que debe trabajar la Artística de la Palabra. Así, desafía al arte realista-descriptivo, instaura la Palabra Escrita Autorística, se lanza al ruedo literario; quien quiera oír que oiga, quien quiera escribir que se muestre como un buen tallador, como Autor.”[...] La palabra tiene las mismas virtudes que él valora. Sin ecos, sin reminiscencias, la palabra espera al artesano que muestre su oficio. [...] A la Palabra no la deja sola, la indica Pura,

la diferencia, la aísla de la Palabra Oral. La oralidad contamina la virtud de la palabra; por eso, Palabra Pura es igual a Palabra Escrita, igual a Aceptación.” (*idem*: 75-76)

Recuerdo: “Se recuerda lo que no está, lo ausente, amado y perdido. [...] Escribir sería una manera de recordar, y el recuerdo, una forma de negar la muerte, un modo de la eternidad. Así, el recuerdo otorga a lo ausente, perdido, muerto, una existencia paradójica: la existencia de lo que no existe.” (*idem*: 89)

Ser: “Según Macedonio, el Ser es el «estilo de ensueño», es un estado de subjetividad sin correlativos externos. El Ser es inintelectualizable, es sin imagen, puesto que no demanda externalidad. El Ser es místico porque es pleno en sus estados, no radica en un Yo, y no depende ni es sustancia, ni precisa contigüidad y, mucho menos, otro lugar. El Ser es un «Almismo Ayoico», sin apariencia ni representación, sin externalidad psíquica ni física, sin conciencia o materia. Sustancia inconcebida e inimaginada, plenitud inmediata, única, eterna, ayoica, esencial y plena. Es lo sentido, pero únicamente lo sentido actualmente.” (*idem*: 91)