

PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS EN EL
MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA
DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Fabiola Orquera
Universidad de Tucumán

El Museo de la Novela de la Eterna se distingue en el corpus literario de su época, porque se hace cargo del enfrentamiento generacional y estético de la vanguardia con el canon que la antecede¹. Desde esta perspectiva, la fuente productiva se concentra en un sujeto definido por su oposición a los “otros” (es decir a la tradición realista-naturalista), así como por su deseo de conseguir la adhesión de un lector idealizado según esta nueva estética (Borinski: 1972, 43-45).

El escritor en la vanguardia debió afrontar la radical contradicción entre el programa consciente (esbozado en los manifiestos en revistas y discursos), confiado en el reconocimiento del público y en su propia capacidad renovadora, y el resultado obtenido en las ficciones y poesías, que evidencian una ruptura del sujeto, que no puede llevar el programa fielmente a la práctica (Masiello: 1986, pp. 11-24 y 85-93). Macedonio Fernández se aparta de esta constante porque realiza una verdadera transformación ideológica a ambos niveles: *El Museo de la Novela de la Eterna* reúne la ficción y la teoría de la ficción, inaugura una estética y la ejercita por primera vez². Como expresión en prosa de la ruptura vanguardista³, asume el rechazo de la verosimilitud de lo enunciado y de su modo de enunciación realista⁴.

¹Las vinculaciones entre este autor y la generación más joven se comprueban por la lectura común de Gómez de la Serna y en el reconocimiento que le tributara Borges. (Díaz: 1990, 499 y 501; también Goloboff: 1985, 171).

Macedonio se distingue así de su propia generación, anquilosada, para ubicarse en la producción vigorosa de la vanguardia.

²En adelante las referencias a la obra se harán directamente indicando el número de página y, si es necesario nombrarla, se escribirán sus iniciales, MNE (ver en la bibliografía las referencias editoriales).

³También Sonia Mattalía en un curso dictado en abril de 1991: “Aproximación a la vanguardia narrativa en Hispanoamérica”. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

⁴El rechazo temático lleva a la práctica de tres técnicas: el uso de la metáfora en vez de la metonimia, del “chiste conceptual”, ligado a la importancia del absurdo y de lo inespera-

PRINCIPIOS CONSTRUCTIVOS:

Desde la fragmentación de la instancia de enunciación y su movimiento complementario, la discursivización de la historia, se introduce la puesta en escena de la "cocina" de la narrativa. El interés recae en la discusión sobre la estética, la historicidad del arte y su funcionalidad, para reconstruir una nueva práctica literaria de vivificar el presente. Bajo esta premisa se construye una subjetividad ambigua, que se debate entre el cambio y los valores vigentes.

En todo caso, el texto está a favor de una épica conjunta cuyos sujetos son el enunciador y el enunciatario, los cuales intercambian roles y desentrañan la problemática de la comunicación literaria: la del acto narrativo por siempre incompleto, tanto porque necesita de la colaboración del lector como por el olvido de su propia instancia de producción.

En respuesta a esta evidencia, MNE se construye sobre un "yo" que se detiene en un presente constante, durativo, que enlaza los distintos momentos de producción. La proliferación de prólogos es una prueba en este sentido, ya que multiplican el acto enunciatario sin dar ingreso al enunciado, siempre enviado hacia el futuro, como una promesa que a lo largo de la novela se desvanece. En cambio, hay breves relatos de episodios que no pueden ser admitidos, como sucede con "Entrada en prólogo de Federico"⁵ y con "Dos personajes desechados". Permanecen al margen, porque "La novela" los reemplaza por otros personajes que se lanzan a la "Conquista de Buenos Aires" (198-205), breve historia que ocupa un capítulo íntegro y se enmarca con una apertura y cierre propios de la narración omnisciente:

"El presidente seguía con atención desde tiempo atrás las noticias(...) Gracias a tales remedios y esperanzas (...) Buenos Aires quedó bendecida" (198-205).

Como éste, existen micro-relatos que alternan con diálogos puestos directamente en boca de los personajes (106, 207, 210), que permiten reconstruir una existencia discontinua que funciona como el material sobre el que se problematiza la narración, hasta tornarse imposible. De ahí que se la condense en esquemas, como "Novela en estados", esto es, en un presente que intenta mostrar los acontecimientos (pensamientos, diálogos y acciones frustradas) a medida que van sucediéndose.

do, y el personaje novelístico que no quiere parecer real, sino hacer personaje al lector (Echavarren: 1979, 93-94). Estas "técnicas" no entran en contradicción con nuestro análisis.

⁵Se cuentan brevemente, en pretérito imperfecto, actividades de Federico: "Puso con todos los amigos y amigas una fábrica de ruidos. Se obtenían de metales, zinc (...) Con lo que queda Federico presentado y entrado en prólogos" (8112).

Desde una perspectiva que contemple la modalización discursiva, MNE puede leerse como la imposibilidad de la enunciación de completar su enunciado, como un "no poder ser real" (la existencia está negada por la modalidad deóntica). Los personajes se inscriben y viven desde el papel, desde la escritura que les otorga el narrador, que no puede darles libertad ni independencia. De este modo se resalta su carácter ficticio y, por ende, se desnuda el proceso de verosimilización como un intento de borrar esta radical diferencia entre la literatura (la letra) y la realidad.

Desde la lingüística, Simonin y Grumbach coincidirán con esta información, ya que consideran que los auténticos deícticos sólo se dan en situaciones reales, mientras que toda escritura supone una representación de la situación enunciativa, lo que la asimilaría a la historia (en oposición al discurso). Greimás y Courtés hablan en este caso de "enunciación enunciada", en la que se representa el tú que tensa la comunicación (Lozano-Peña Marín: 1989, pp. 106-107). Tal concepto ilustra exactamente el procedimiento inaugurado en MNE, en el que el enunciado encarna la problemática de la enunciación, en la que se incluyen pasajes aislados de relatos inconexos entre sí (con distintos sujetos, tiempos y lugares). Por lo tanto, respecto de los procedimientos de referencialidad debemos hablar de anafóricos y catafóricos, en cuanto siempre hacen referencia a una instancia cotextual, a algo que ya se dijo en el texto: el "Prólogo que entre prólogos se empina" hace referencia a los que lo anteceden y continúan, así como las constantes expresiones como "mi novela" o "mis personajes", que establecen una ligazón con el autor, quien también aparece como personaje.

Sin embargo, debido al interés que tiene el enunciador en desnudar la *pertenencia* de la obra al autor, esto es, su dependencia del proceso creativo, patente en el carácter *ficcional* de la escritura, también apela a referencias al espacio material que anula toda existencia real:

"Repudio todas las páginas blancas que se publiquen aquí (...) (132): Esta página es para que en ella se ande el lector antes de leer y en su muy digna indecisión y gravedad" (135)

Lo mismo ocurre con el tiempo: "En qué están en este instante los moradores de "La Novela" (226), (a lo que sigue un enunciado en presente): "Todavía" (229: título de un capítulo).

De este modo se imbrican el enunciado y la enunciación, inaugurando un relato metadiscursivizado, una metanarración que constituye en sí la narración. De ahí que el título sea "Novela" y que se insista en esta categorización, ya que no se trata de abolir la existencia de este género, sino de extender sus posibilidades.

La reflexibilidad se nota sobre todo en el desdoblamiento del enun-

ciador, que observa y es observado, presenta su actividad (en los prólogos y en el epílogo) y es él mismo presentado (aparece como personaje, dialoga con el lector y se somete a sus críticas). Por otro lado, la duda sobre los resultados del proceso se materializan en las preguntas que interrumpen el discurso:

“Quizagenio: ¿Cómo se le ocurrió al autor dar a mi nombre la modalidad extravagante de ser interrogativo (...) (105): Al autor (de La Novela) ¿No le sucede nada? (105)

En otros casos se apela a las declaraciones al pie de página, o a los paréntesis:

“Yo los hago querer a los personajes en los prólogos para ahorrarles el gesto agrio del lector incrédulo (105): Quizá alguno encuentre poco lucida la tan prometida Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio (...)” (205)

La *metadiscursividad* se refuerza mediante el uso de verbos en presente, a veces de gerundios que acentúan la duración del acto y de la forma del “impersonal con se” o en tercera del plural:

“Estoy habilitando comodidades y un nuevo capítulo para escenas y personas sobrevenidas (...) (75)⁶: Ahora no podré más tenerte contento. Te he adelantado ya todas las postergaciones que logré combinar: no tengo más prólogo hasta después de la novela. (30): Aparece el viajero y dice: (...)” (147).

En efecto, el gerundio, el “ahora” y el “aparece”, que encubre el espacio del “yo” que mira, delatan una instancia enunciativa que se opone al futuro, instancia del lector (p. 15 y 45), que se da como una predicción (en futuro perfecto) o una instrucción (al lector salteado) y establece la diferencia con el “tú” que lo representa.

En otros casos el sujeto se cancela tras el enunciado puramente teórico, mediante el uso de la forma impersonal⁷.

En MNE alternan las voces y los puntos de vista, en un juego de cajas chinas que complejiza el acto comunicativo; en primer lugar se ubica el enunciador, escondido detrás del título de la novela, de los capítulos, de las anotaciones al margen y de las notas; en segundo término encontramos al enunciador de cada fragmento, que puede ser el “Autor” (como personaje que se hace cargo de la escritura y de sus dificultades), el

⁶En donde se ve también la catáfora hacia el espacio material de la escritura.

⁷“Se calcula cien lectores de tapa por uno de libro” (84); “Se suprimió la belleza de la no-Historia; se suprimieron los homenajes (...) se deportaron todas las estatuas que enlutan las plazas (...) y muchas más pequeñas cosas se cumplieron (...)” (204).

"Presidente", que dirige las acciones esquemáticas de los personajes en la estancia "La Novela" y trata de escribir su propio relato (que a veces transcribe), algunos personajes (Quizagenio y Dulce Persona) y el Lector, que opina al respecto de algunos temas.

En nuestra clasificación: se ha considerado un doble nivel del "enunciador": uno más amplio, que rige el orden a nivel de la superestructura textual, y otros, que se fragmentan en las diversas macroestructuras (correspondientes a los capítulos) que se suceden sin una solución de continuidad semántica. Por la naturaleza de la escritura no se puede hablar estrictamente de narradores, ya que no siempre se hacen cargo de "historias", sino que, justamente, problematizan su existencia⁸.

Desde el otro extremo la instancia de la lectura también se multiplica: por un lado está el enunciatario, definido por los implícitos que seleccionan el "público lector" y también por las exclusiones explícitas: el lector de desenlaces y el lector continuo, que se ve obligado a "saltar" la lectura si quiere seguir en el juego. La selección 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. Por otro lado, existe el lector ideal o lector modelo, deseado y reconocido como el lector del futuro, "fantástico", que sólo podría existir a partir del éxito del aspecto instruccionalista del texto.

Se trata de una teoría que se va conformando junto a su público lector, basándose en el pacto inicial que supone el rechazo de la narrativa tradicional y la búsqueda de una escritura alternativa. Sin embargo, existe otra instancia, en la que el texto recibe intromisiones de lectores no previstos que entran en conflicto con los espacios textuales y se constituyen en pruebas del cambio:

"(Estoy molesto de una sensación desconocida, ¿no será que me está leyendo algún crítico amargo con burla de que uso a veces "tú" y otras "vos" en mi floja gramática?)". (166)

En relación simétrica, a cada sujeto de las enunciaciones señaladas le corresponde un enunciatario, también fragmentario, que puede ser un personaje del mundo novelesco o la representación misma del lector como personaje⁹.

A partir de la consideración de la enunciación como una instancia

⁸Lozano-Peña Marín sugieren la distinción entre el enunciador y el enunciatario, vértice de un discurso que en muchos casos se despersonaliza, y el narrador y el narratario, para el caso del "/yo/" del texto personalizado (...) y del /tú/ simétrico al /yo/" (pp. 112 y 113).

⁹"Lector: Soy tan interesado en vuestras vidas como discreto en ellas; (...) y ahora os atendía, cómo no, y aprobaba vuestro plan" (167).

dialógica se establecen las técnicas comunicativas con el tú lector, mediante un contrato en el que el *yo* lo convence para que complete la lectura (y el texto) y éste acepta el juego¹⁰. De ahí que el vacío (la nada) que postulan los prólogos como sustancia de los enunciados sea el mayor don de esta escritura a su destinatario, a saber, los *blancos* que materializan su función co-autorial en el texto. La multiplicidad de receptores posibles cifra el grado de indeterminación textual, cuya contrapartida se ve en la amplitud de significaciones que se le pueden asignar a la novela, a partir del marco-esquema que simboliza lo determinado, aquello que indefectiblemente debe ser reconstruido en el proceso de comprensión.

Paradójicamente, esta apertura reduce considerablemente los lectores, ya que se constituye como un modelo lanzado hacia el futuro (marcado en los verbos), que debe enfrentarse con las condiciones de recepción contemporáneas, ajenas a las innovaciones de la narrativa. Esto denuncia una clara conciencia de la exclusión con la que se condena esta conducta anticipatoria:

“Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco el lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos lectores, este lector mío” (18).

UNA COHERENCIA LÚDICA: RECURSOS CONSTRUCTIVOS

Si bien la estética surrealista ya había construido este lector activo, Macedonio recupera la idea de “efecto de shock” o “mareo del yo” (214) como técnicas desestructurantes de la percepción en la narrativa¹¹.

Esto se logra mediante lo absurdo o lo imprevisto, con lo cual se aspira a “dotar a Buenos Aires de misterio” (202), para lo cual ejercita asociaciones insólitas a fin de explorar las posibilidades del lenguaje:

“Explotar las palabras en sus elementos aceptivos desdibujados, en sus asociaciones irregulares (...) / Explotar los grandes desgarros y dulzuras del vivir familiar. / me levanto hoy y pienso ayer. / Dentro del asunto genérico concienencial, decir por ejemplo: “Dulzura fue que dijo sí” (...) Escenas: Con risa de la rosa” (223-224).

¹⁰Para Greimas, existe un pacto entre destinador y destinatario, según el cual el “efecto” de verdad se torna como cierto (Lozano, p. 79). En este caso, el “pacto” se ciñe al deseo contrario, de desenmascarar este efecto.

¹¹“Tenemos pues que lo único efectivo del Espacio es el efecto: distancia, o sea que dada la percepción de un objeto, de un sonido o perfume, podemos aumentar tamaño, detalle o intensidad según el caso mediante un trabajo nuestro que denominamos acercarnos” (69). Lo mismo sucede con el tiempo. Un adecuado manejo de ambos permitiría lograr el ansiado efecto de “choque de inexistencia” (41).

El sujeto de la escritura despliega su afán rupturista en la constante burla a la coherencia frástrica y en la evasión de toda previsibilidad. La coherencia, perdida aparentemente, se recupera a un nivel global, que hace de las ambigüedades y contradicciones un vehículo expresivo de los principios de la nueva estética.

El *asalto* a la realidad adquiere en MNE una implicación fundamental, ya que acentúa el carácter de *escritura en proceso*. Los prólogos que se hacen novela, o los capítulos que se hacen prólogos, que se independizan, delatan la preocupación por el modo de escribir y de narrar y exponen la problemática de la producción y de la recepción.

La gran metáfora, entonces, radica en lograr el *efecto de shock*, a saber, el de demostrar que la escritura no es la realidad, pero que sí se agrega a ella, y condiciona modos de percibirla. El sentido que deriva de la verosimilitud es un "querer decir" del lenguaje que olvida su condición previa, un "poder escribir" (Kristeva 1981a, 10). Esto significa un ocultamiento del poder que lo rige, que impide observar el proceso de producción semiótica en el texto narrativo (sólo lo analiza como enunciado ya producido).

La oposición a la estética realista, en MNE, lleva a la *destrucción* de la verosimilitud, a la delimitación del espacio ficcional y a la figurativización de la tarea escritural, en una lúcida anticipación a la crítica post-estructuralista.

A. *La verosimilitud*

1. En primer lugar, se pone en evidencia la *falacia de la coherencia semántica*, es decir, de la semejanza del lenguaje literario con su referente y de su "efecto de parecido", ya que encubre la relatividad de toda percepción¹². Ésta se canaliza mediante la inclusión de la ficción en la ficción, único modo de demostrar la "irrealidad" de la literatura.

Los personajes ejemplifican este postulado, ya que su tragedia se reduce a una nostalgia de existencia, que a su vez expone la distancia de lo que se lee respecto de lo que se vive. El "efecto de shock" intenta

¹²La siguiente afirmación se comprende a la luz de la nota anterior y la completa: "Todo realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, y se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en copias. (...) La obra de arte se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia" (126).

Kristeva le daría la razón: "lo verosímil es un efecto, un resultado, un producto que olvida el artificio de la producción" (1981b, 13).

iluminar esta radical separación por medio de un movimiento doble: el lector que siente el “choque de inexistencia” al introducirse (y contemplarse) en la ficción regresa más consciente de su ser:

“No hay más que un no-ser, el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no ser” (266).

La técnica del reconocimiento por contraste se repite a distintos niveles (en el lenguaje, en el chiste, en los planos ficcionales, en la oposición realidad/ficción). Así, los personajes se vuelven consistentes porque se habla de ellos, o bien ellos hablan del autor, de personajes de otras novelas o del lector, y viceversa:

“Quizagenio: Dile al señor-autor, Dulce-Persona, que quedemos sólo escritos cuando nos tenga sufriendo (174): Autor: ¿Qué les pica a estos personajes míos que hace rato busco y los encuentro en diálogos dándose un aparte en sus funciones? (186)

2. También *se cuestiona la coherencia sintáctica*, en cuanto es un soporte de la falacia del referente. En MNE la discontinuidad enunciativa, en apariencia caótica, contrasta con la prolijidad del entramado secuencial realista. Se rompe la congruencia del discurso, para dejar al descubierto la naturaleza modelizante del lenguaje, que, al instituir sus propias reglas de veridicción, legitima el realismo: “La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, (...) es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico” (106).

La ficción tradicional hace aparecer la realidad en relaciones de continuidad, falseándola. En cambio, en MNE se da lugar a otro concepto de coherencia semántico-sintáctica, que supera la continuidad lineal para establecer lazos a lo largo de la novela, a “saltos”, de un modo intermitente y escalonado, piramidal. Una advertencia del comienzo puede ser recuperada mucho después, o bien (como lo demuestra el “prólogo final”), una aclaración posterior puede iluminar afirmaciones previas.

Los parlamentos de los personajes, así como las enumeraciones de estados o de lectores adquieren significación en las afirmaciones que se han ido postulando a lo largo del relato. Teoría y práctica se imbrican, dando lugar a un discurso híbrido, que es a la vez metadiscurso: no podría elegirse un solo término entre estos dos para clasificar la obra: ambos se intersectan, mediante constantes embragues y desembragues que autorizan a ver en esta novela tanto una “estética” como una “novela”.

B. *Delimitación del espacio ficcional:*

1. La *materialidad de la escritura*: el sujeto de la enunciación, que abre y cierra el texto, se diferencia del sujeto del enunciado, que se reduce a la narración, cuyo final se carga de un contenido ideológico que resignifica

la historia (Kristeva, 1981b y Barthes, 1987, pp. 73-82). La producción semiótica debe ser entendida en el primer sentido, que comprende el verdadero principio y fin, marcados por la aparición y la desaparición de la instancia de escritura.

En MNE esto se reitera con insistencia, en las revalorizaciones del discurso previo y epilodal:

“Terminados los prólogos la novela súbitamente principia, comenzando sorpresivamente por “Una novela ejecutiva, salida a la calle” (...) sin decirse, empero, nada que no esté en el libro, (...) ni impide a ésta que tenga la formalidad de un Fin, en el mismo punto en que lo tienen todas, en el punto de quedarse en el volumen sin decir nada, lo que hace dudar de que todo se haya dicho”. (51).

El Capítulo xx corresponde a un epílogo que se cierra con la palabra “Fin”, pero a continuación se incluye el “Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta”, la “Novela en estados” y el “A quien quiera escribir esta novela (Prólogo final)”, con los cuales se incorpora a la escritura la etapa posterior, de recepción.

2. La *especificación de los blancos* condensa la indeterminación del significado y especializa el carácter inconcluso del texto: “Y tampoco mire el lector, ésta y cada vez que me desvisto” (160), así como los ejemplos en los que se ha indicado la referencia al espacio textual (el prólogo entre dos salidas de Federico, el espacio para que el lector esté antes de ingresar a “La Novela”).

3. La *autonomización de algunas zonas de la escritura*, como prólogos, diálogos o algunos episodios breves, que adquieren su propio relieve sobre el resto.

“Espacio que ocupa aquí un diálogo sin autor o prosa no autorística, en que se concede a Quizagenio y Dulce-Persona intenten un emerger vivencial (159): el Capítulo IX, (“En el tiempo entre dos expulsiones de Federico que se acerca veinte veces cada día a “La Novela” desierta”). (199).

En otros casos aparecen fragmentos que se ubican en un lugar desafiando las intenciones enunciativas, lo cual da la impresión de “autodeterminación”.

“Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está originando entre todos un prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página(...)”. (88)

FIGURATIVIZACIÓN DE LA TAREA ESCRITURAL

1. *Metadiscursividad ficcionalizada*: el juego de inclusiones (señalado en A.1) muestra la reflexión sobre la lectura y la escritura, sobre todo el

diálogo de Quizagenio y Dulce-Persona (cuando se angustian por no poder ser “reales”). Esto se incluye dentro de una ficcionalización mayor, metáfora de la tarea literaria: los personajes viven en la estancia “La Novela”, que concentra el espacio intemporal (sin sucesos) en el que únicamente se extiende la escritura.

2. La *figurativización del lector y del autor* se detienen en las dificultades de ambos en sus tareas: el autor lucha con su materia (la escritura) y con el deseo que lo impulsa a comunicarse con un lector que desconoce el modo de llegar a su texto:

“Autor: ¡Qué poder tengo de crear apariencia y muerte, de regir todo esto y sin embargo hay alguien en la tierra en cuya alma quisiera ser soñado y no lo logro!” (206)

3. Como emblema del esfuerzo productivo, aparece la *autocorrección*, que implica la constante relectura¹³, mientras que el juicio sobre la escritura inacabada del Presidente metaforiza irónicamente el límite de la actividad productora:

“El autor. He aquí una carta que ningún gran autor de gran novela, parecida a ésta, habría redactado tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensiblera (...)”. (178).

MNE Y LA HISTORIA LITERARIA

Esta “obra de creación” concibe algunos planteos teóricos que después ahondará la Semiótica francesa y los lleva a la práctica: por un lado explora la naturaleza ambigua del lenguaje, liberado de la “docilidad” y de la “transparencia”, propios de la “ideología totalitaria del referente”, la escritura “puede ser definida cada vez más como una crítica del lenguaje”, como sujeto y objeto de su propio estudio (Barthes, 1987, 17). La Literatura, en esta dirección, busca

“la sustitución de la instancia de la realidad (o instancia del referente) (...) por la instancia del mismo discurso: el dominio del escritor no es sino la escritura en sí, no como forma pura, como la ha podido concebir una estética del arte por el arte, sino de una manera mucho más radical, como el único espacio posible del que escribe” (Barthes: 1987, p. 24)

Por su parte, Kristeva denuncia la falacia del referente y de la “obra” cerrada (1981a, 7-17), lo cual puede leerse en la insistencia de la escritura

¹³(El autor, corrigiendo: ¡con mayúsculas también, “Aire”! (...) y bien doloroso que me cae, ver cómo ansía vivir (Dulce-Persona) y nada hay en mi poder de una vida que darle)” (206).

sobre la enunciación de MNE, en el lugar del ocultamiento del proceso productivo detrás del enunciado (propio del realismo).

Macedonio Fernández era consciente acerca de que el valor de su producción radicaba, justamente, en la ruptura respecto de la tradición literaria. Esta cualidad favoreció su ejercicio persuasivo, así como la autorreflexión de su escritura, a fin de indicar los modos de lecturas posibles y los excluidos de su estética.

Mediante la ironía invierte el proceso de canonización literaria y de esa forma demuestra que los autores consagrados deben su fama a una cabal adaptación a la tradición, mientras que los vanguardistas deben "esperar" a los lectores. Si bien MNE rescata en su propio olimpo literario obras que concibieron su propia ficcionalización (*Don Quijote*, *Madame Bovary*, *Macbeth*), también problematiza la existencia del arte como perennidad del valor estético.

Personificado en "La Eterna", el arte narrativo vive en el "Museo", hogar de lo inmutable, de lo añejo, de lo imperecedero: los lectores que lo visitan deben experimentar un "sofocón" en la "certidumbre de continuidad personal" (36). Tal es la consigna de la novela, que debe instruir su propio público para efectivizar el cambio en los criterios estéticos de la comunidad literaria de su momento.

La tardía edición de la obra de Macedonio, así como su reticencia a publicarla, evidencian una vez más la ambigüedad entre su fe en el cambio y las posibilidades reales para promoverlo. En efecto, resulta asombroso el juicio profético sobre su propia actividad:

"Yo, el más profundo y mejor identificado de los desconocidos, me veo en apuros de Obras Completas, (...) de modo que (...) toda mi carrera literaria será posterior, en mi caso, a dichas Obras; sólo porque el público no se ha parado a esperarme para darme nombre de un gran desconocido y ahora tengo que merecerlo, componiéndome de golpe un pasado de autor y poder luego comenzar a escribir." (48)

Se conjugan así tanto los postulados básicos de la escuela de Constanza (Jauss: 1980 y 1982) como los de la teoría del "lector modelo" (Eco: 1981)¹⁴, ya que se percibe el corte que puede existir entre las condiciones de recepción y las posibilidades de producción (que en este caso superan a las primeras). Así, MNE se recorta entre el pasado, el presente y el lector deseado, que representan una comunidad receptora ausente, a la vez que promueve la innovación de la narrativa latinoamericana.

¹⁴Además, en los procedimientos que usó Cortázar, la co-autoría del lector y la indeterminación semántica, lo mismo que en algunos recursos borgianos (humorísticos o paradójicos), considerados por Todorov, Genette y Macherey, no se ha advertido que provenían originalmente de Macedonio (Borinski, 1972, p. 46).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, RONALD, 1987. "¿Escribir un verbo intransitivo?" (1966), "Sobre la lectura" (1975), "La muerte del autor" (1968) y "De la obra al texto" (1971), en *El susurro del lenguaje*. España: Paidós.
- BORINSKI, ALICIA, 1972. "Macedonio: su proyecto novelístico", en *Hispanamérica. Revista de Literatura*. Año 1, N° 1, pp. 31-43.
- DÍAZ, LIDIA, 1990. "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina", *Revista Iberoamericana* N° 151, pp. 497-511.
- ENCHAVAREN, ROBERTO, 1979. "La estética de Macedonio Fernández". *Revista Iberoamericana*, N° 106-107, 93-100
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO, 1975. *Museo de la Novela de la Eterna*, en *Obras completas*, T.VI. Buenos Aires: Corregidor.
- GOLOBOFF, LEONARDO, 1985. "El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández", *Revista Iberoamericana* N° 130-131, Vol. LI, 167-177.
- KRISTEVA, JULIA, 1981a. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- 1981b. "La literatura verosímil". *Semiótica I*. Madrid: Espiral, 7-17.
- LOZANO-PEÑA, MARÍN, 1989. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.
- JAUSS, HANS ROBERT, 1982. "Poiesis. La experiencia estética como actividad de producción", en Eco, *Revista de la Cultura de Occidente*, N° 249.
- 1980. "Pequeña apología de la experiencia estética", *Idem*, N° triple 1960-1980.
- MASIELLO, FRANCINE, 1986. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- MATTALÍA, SONIA, 1991. "Aproximación a la vanguardia narrativa en Hispanoamérica", curso dictado en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- UMBERTO, ECO, 1981. *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen.

ABSTRACT

La idea de este trabajo es que el rechazo a la poética realista, premisa que funda Museo de la Novela de la Eterna, rige su escritura a nivel de su enunciación y su enunciado, de las instancias del autor y del lector y del espacio que ocupa en el corpus literario.

Para comprobar tal afirmación se considerarán los principios constructivos de este texto, impregnados de la estética surrealista, pero novedosos en cuanto se expresan en prosa narrativa. A partir de ellos se intentará identificar los recursos alternativos que organizan la escritura, inspirados en el deseo de mostrar el trabajo productivo de toda "obra" literaria, mediante la deconstrucción (en el sentido literal) de lo verosímil.

En base a estas consideraciones, se establecerán relaciones entre esta novela y líneas teóricas (literarias) actuales.

The idea of this work is that the rejection of realistic poetic, which is the premise of Museo de la Novela de la Eterna, guides its writing at the level of the narrative voice and the narration, of the author's and reader's degrees and of its place in literature.

The text's constructive principles are studied, which are steeped in the surrealistic aesthetic, but they are new since they are expressed in narrative prose. The alternative resources that organize the writing are identified, inspired by the desire to show the "productive work" of all literary "work", through the deconstruction (in the literal sense) of the probable.

Based on these considerations, relationships are established between this novel and current theoretical (literary) lines.