

El desencuentro de la novela argentina: Macedonio Fernández y la literatura nacional

Ariadna CASTELLARNAU
Universidad Pompeu Fabra

Una aproximación al *Museo*: el sustrato de la novela. Macedonio Fernández dedicó más de tres décadas a la escritura de una novela extraña, inclasificable y cuya terminación fue postergada a lo largo de sucesivos manuscritos. *Museo de la novela de la Eterna* se mantuvo inédito hasta su publicación póstuma en 1974, fruto del trabajo del hijo del escritor, Adolfo de Obieta. Acercarse a la figura de Macedonio desde esta novela es una operación previsible. Casi toda la bibliografía macedoniana coincide en el análisis de *Museo de la novela de la Eterna* como la obra fundamental del autor y, a la vez, como uno de los textos más renovadores de la literatura latinoamericana.

La crítica tiende a considerar a Macedonio como un adelantado, un visionario o un precursor. El carácter revolucionario de su prosa acapara todas las miradas y limita la capacidad para pensar en nuevas perspectivas. Hace falta una lectura que explique cómo Macedonio dialoga con la tradición de las novelas realistas que lo precede, que otorgue a *Museo de la novela de la Eterna* un sentido más centrado en las motivaciones de índole histórica que lo alentaron, y menos afanoso por buscar las trazas de un profeta literario entre las páginas de la novela. Explicar en qué consiste el proyecto novelístico de Macedonio y cómo está configurado es un paso previo a este propósito.

El deseo de Macedonio era que *Museo de la novela de la Eterna. Primera novela buena* fuera publicada junto con otra novela anterior, escrita en 1922 y titulada *Adriana Buenos Aires. Última novela mala*. En 1941, Macedonio enuncia por primera vez el proyecto de creación de dos “novelas gemelas” (una “buena”, la otra “mala”) que plantearan la dicotomía entre la novela realista —vieja y obsoleta— y la novela futura —vanguardista, provocadora y superadora de los principios estéticos convencionales.

Mi opinión, que quizás será compartida, es que la novela que se ha usado (y que no practicaré previamente, la “última novela mala”: *Adriana Buenos Aires*), la de alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas del personaje, es irremediamente pueril; que 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.¹

¹ Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido; continuación de la Nada*. Pról. de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Corregidor, 1966, pp. 91-92.

La dicotomía entre la novela realista tradicional y la novela vanguardista futura es el aspecto más sobresaliente del proyecto narrativo de Macedonio. La tensión entre *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna* alcanza un valor propedéutico. En la primera novela se muestran todos aquellos procedimientos erróneos que surgen de la creación literaria malentendida; en la segunda se exponen los principios estéticos correctos, los cuales deberán aplicarse de ahí en adelante. De todo esto se deduce que *Adriana Buenos Aires. Última novela mala* no es sólo una anticipación de *Museo de la novela de la Eterna*, sino que tal y como el autor la concibió, es inseparable de éste. Macedonio aspira a crear un díptico que ilustre de manera definitiva sobre la forma de escribir novelas.

La ruptura estética que propone Macedonio mediante la concomitancia de las dos novelas excede las cuestiones de índole meramente estética. El autor traduce a términos literarios una subversión de gran alcance. No propone un cambio superficial de los paradigmas narrativos consagrados, sino una honda transformación de los mecanismos de representación literaria que afecte, en última instancia, a las formas en que la literatura se relaciona con la realidad nacional.

Macedonio llama a esta fractura *Museo de la novela de la Eterna*. El Museo-Novela no es sólo una novela, ni tampoco un manifiesto estético, una provocación literaria o permutación que corrompe el género novelesco. Es algo mucho más complejo. Se trata de una demolición de la novela como monumento de cultura, como trasunto de la realidad en sí y de la historia. Es cierto que cuando Macedonio habla de la dicotomía entre la vieja/mala novela, se posiciona críticamente frente al realismo, pero no sólo en cuanto a escuela o periodo estético. El realismo le molesta por su poder de engaño y por su tendencia al efecto ilusionista. Según su criterio, el arte no está necesariamente obligado a responder a los imperativos de la verosimilitud y a la copia del mundo real, mejor aún, *no debe* hacerlo, pues el paralelismo entre arte y vida se fundamenta sobre presupuestos falsos. Lo que Macedonio aborrece del realismo no es el narrador omnisciente, lo real verosímil o las *tranches de vie*, sino la concepción de la novela como lugar de reconstrucción de la historia, como encarnación y sublimación de las realidades culturales y, por último, como suerte de documento fidedigno del entorno, de la gente, del paisaje.

Construyamos una espiral tan retorcida que cansé al viento andar en su interior y de ella salga mareado olvidando rumbo; construyamos una novela así que por una vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está además o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real así como los elementos de la realidad no son copias unos de otros.²

De este modo, Macedonio niega la novela como espacio de identificación y de tipicismo (y por ende, de diferenciación) y como fábrica de la memoria histórica. A

² Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. de Ana María Camblog y Adolfo de Objeta. Madrid, FCE, 1993, p. 103.

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

Museo de la novela de la Eterna se levanta sobre el entramado de las viejas ficciones fundacionales del siglo XIX, de las novelas patrióticas creadoras de una mítica latinoamericana, y también sobre el presupuesto de la relación especular entre literatura e identidad. Alude de manera indirecta, pero aun así bastante explícita, al carácter redundante de cierta lógica que se venía desarrollando desde la Independencia, relacionada con la participación de la literatura en los asuntos patrióticos del Estado.

El sustrato decimonónico que existe en el texto de Macedonio es un hecho crucial, pues explica gran parte del sentido de la novela. Por mucho que se insista en el carácter renovador de sus novelas no debe llegarse a la falsa conclusión de que Macedonio busca (y lo que es peor, logra) una ruptura absoluta con el pasado literario. Su obra parte de las novelas históricas y folletinescas del siglo pasado. Ellas son una de las fuentes más cercanas a *Museo de la novela de la Eterna*, aunque sólo estén presentes para ser subvertidas. Como expone Noé Jitrik en el ensayo “La novela futura de Macedonio Fernández”³ Macedonio trabaja con muchos de los elementos del realismo, aunque les imprime un carácter inédito y unas nuevas funciones. Descubrir de qué modo el autor dialoga con la tradición, equivale a acceder a la novela desde otra dimensión distinta a aquella que incide únicamente en el cambio y la ruptura.

El Museo y los romances del siglo XIX

En Latinoamérica, la novela y la república a “fundar” estuvieron con frecuencia unidas. Después de tres siglos de imperialismo y monopolio económico y cultural, la literatura asumió el papel de poblar, mediante la imaginación, “los espacios vacíos” de la nación. Los constructores de naciones —estadistas, literatos y políticos— proyectan una historia inédita sobre el continente vasto y prometedor. El entramado de historia y territorio como romances constituye una estrategia de moldeamiento de la nación, a la vez que dota de un imaginario común a los habitantes de un mismo territorio.

En América Latina, como en Europa, la novela se configura como el género hegemónico durante la segunda mitad del siglo XIX. La burguesía criolla, según la línea

³ Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández”, en Jorge Lafforge, coord., *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 30-64.

trazada por Lukács, tomó a la novela realista como forma de expresión de su proyecto político. Los romances históricos se conciben, por lo tanto, como un modo de “imaginar naciones”, parafraseando a Benedict Anderson.⁴ Los intelectuales tenían una fe enorme en el poder de la palabra; sabían que las novelas constituían modos de influir en el lector, en los modos en que éste se veía a sí mismo y en su relación con el mundo y que, por lo tanto, eran instrumentos imprescindibles para definir el carácter cívico de las personas y la fisonomía de la nación. De este modo, los romances nacionales eran producto de consumo, pero también de aprendizaje.

A la luz de esta perspectiva, las novelas decimonónicas actúan como muestrarios de conductas ejemplares (eminentemente patrióticas) uniendo destinos individuales y familiares a los de la patria y aportando simbologías que sostengan la unidad de la nación. Una de las mayores preocupaciones que puede desentrañarse de la lectura de las novelas realistas del XIX es la solidificación del modelo familiar de carácter paternalista. Casarse y reproducirse eran formas de asentarse y poseer la tierra. No en vano Alberdi decía que “gobernar es poblar”. Con desorden familiar, no hay posibilidad de construir una nación. Como sugiere Doris Sommer,⁵ el romance familiar (de contenido sentimental, erótico) provee el fundamento espiritual para la construcción de la nación.

El carácter “interesado” de este tipo de novelas es su rasgo más notorio. Significa que las novelas tratan de provocar un impacto sobre los lectores, orientándolos e instruyéndolos. Éstas nacen bajo una voluntad propedéutica y obedecen a un criterio, a una lógica y pensamiento extra-literario. De manera un tanto esquemática, puede resumirse que en los romances del siglo XIX destacan los siguientes principios: 1) un marcado didactismo, 2) un fuerte contenido extra-literario (de tipo histórico, político o social), 3) un carácter comercial. Estos tres factores se entrelazan para convertir a la novela en un producto de masas y en un instrumento de poder valiosísimo.

¿Cómo se logra esto? ¿Cómo se logra convertir a la novela en un mecanismo de manipulación social? La principal baza de los romances nacionales del siglo XIX es el poder de identificación que se fundamenta sobre un tratamiento minucioso de lo doméstico (lo próximo, lo reconocible). En la construcción de las comunidades imaginadas, el poder ilusionista de la literatura es fundamental. Por lo general, la magia del ilusionismo (la ilusión surge de la sensación de “estar contemplando un vivir”, como diría Macedonio) se consigue con la presentación verosímil de los protagonistas y de los entornos naturales y urbanos. Este tipo de romances nacionales muestra a los miembros lectores de una comunidad, sus costumbres, sus historias y pasados incrustados en los lugares donde viven. El paralelismo entre literatura y vida, el detallismo realista y el respeto a lo fidedigno fomentan la construcción y reconocimiento de la comunidad nacional. Las novelas nacionales, en suma, apelan a la “sensibilidad” del lector y a sus emociones

⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread on Nationalism*. Londres, Verso, 1983.

⁵ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*. Bogotá, FCE, 2004, pp. 27-44.

para seducirlo, motivarlo e inducir en él sentimientos de identidad colectiva, lo que según los próceres de la independencia era el requisito imprescindible para lograr la fundación de una patria sólida, legítima y cohesionada.

Museo de la novela de la Eterna se plantea como una crítica al carácter manipulador e interesado de las novelas realistas del siglo XIX. En la novela de Macedonio no se propone la identificación; al contrario, se ahuyenta. La teoría del Belarte,⁶ que éste elabora a lo largo de toda su obra, consiste, precisamente, en un abandono de cualquier aspecto sensorial, visceral o epidérmico en el arte. Macedonio traza una oposición entre el arte malentendido (que se ampara en los principios de lo real verosímil) y el arte auténtico (que significa el alejamiento de las falsas promesas del realismo). “Culinaria” y “Belarte” son, respectivamente, los dos conceptos que definen dicha polaridad.

Llamo culinaria a todo arte del placer-sensación, y en belarte por eso llamo despectivamente culinaria a todas las obras de pretendido arte que recurren a la sensación. Yo niego el compás en música, cuando más en literatura. Esta no debe tener ritmo [...] el socorrido “compás en el andas”, simetría en las cosas, compás del latido del corazón, son hechos insignificantes en el universal espectáculo del descompás y asimetría de la realidad.⁷

El arte debe obedecer a una depuración extrema de elementos efectistas o burdamente sensoriales. Esto no significa la ausencia absoluta de emoción, sólo que ésta modifica su fuente de origen. El *Belarte-Prosa* contiene una emoción estética que no nace de estímulos epidérmicos que guardan relación mimética con el mundo real, sino de un proceso interior consciente y racional. La emoción artística sin motivación externa se vale sólo del sistema de signos neutro y asensorial que es la palabra escrita. La literatura que surge de esta concepción de la emoción estética propone un “arte consciente”, es decir, un arte que se apoya en mecanismos capaces de suscitar estados emocionales que no provengan ni de la experiencia del lector ni de la del autor. Macedonio excluye lo sensorial porque piensa que esto interfiere en la percepción estética formal y con esto borra la magia de la identificación. También al eludir lo verosímil y el efecto alucinatorio de la literatura incurre en un abandono de la relación especular entre obra y lector. Este último jamás puede pensar que “está contemplando un vivir”, por lo que tampoco puede sentirse cercano a la novela desde un punto de vista sentimental, aunque sí intelectual. *Museo de la novela de la Eterna* busca un choque de la conciencia que no ilustre ni adoctrine, sino que remueva la totalidad de las convicciones del individuo. Éste no es llamado a reconocerse a sí mismo en el trayecto de lectura, sino a *desencontrarse*.

⁶ El tema del *Belarte-Prosa* opuesto a la “culinaria” es uno de los temas más densos y complejos de la prosa macedoniana. Para mayor profundización véanse los estudios de Alicia Borinsky (*Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Buenos Aires, Corregidor, 1987); Nérida Salvador, *Macedonio Fernández precursor de la antinovela*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, y Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista*. Madrid, Pliegos, 1986.

⁷ Macedonio Fernández, *Epistolario*. Ed. de Alicia Borinsky. Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 131.

La novela no aúna almas bajo un imaginario común, sino que las separa y disuelve mediante el acto radicalmente individual e intransferible de la lectura.

Macedonio propone un arte consciente de signo profundamente reflexivo. Flora Schiminovich⁸ señala la conexión que existe entre esta actitud y la literatura que nace como rechazo a la conciencia burguesa. Schiminovich, siguiendo la reflexión de Roland Barthes en el *Degré zéro de l'écriture*, explica cómo puede leerse a Macedonio a la luz del desgarramiento de la ideología burguesa. La unidad ideológica de la burguesía —según Barthes— produce una escritura única, monolítica. Durante el siglo XIX, la finalidad de la novela y de la historia narrada consiste en alinear los hechos e instituir un continuo creíble. Mediante la novela, la burguesía consigue imponer sus propios valores como universales y homogeneizar a la sociedad. Ahora bien, en el momento en que el escritor deja de ser testigo universal y juez de los demás hombres para transformarse en una conciencia infeliz, surge la duda y el cuestionamiento del lenguaje. Como dice Barthes: “Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question”.⁹ Tras el desmoronamiento de la conciencia burguesa, la escritura alcanza el último avatar: su propia destrucción, la escritura de la ausencia o el grado cero de la escritura. Para Barthes, la escritura blanca de Camus, Blanchot o Cayrol, por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau conforman el último episodio de este tipo de literatura. Macedonio es el representante trasatlántico de la escritura del silencio. Éste intenta una escritura de transcripción de la nada o del silencio; una suerte de trasunto de la página en blanco. En *Papeles de Recienvenido*, dice el autor:

El esfuerzo feriado de las páginas en blanco que hemos leído tantas veces dispersas en la foliación de libros, ocasionándonos la única perplejidad posible y privativa de la especie lectora, esas ocho o diez páginas de heroísmo de autor y que el lector, en ellas tergiversado, sostendrá siempre que no las compró, que no injuriaban su pensamiento de compra; ese esfuerzo, señores, de transcripción del silencio, banal aunque de buen anhelo y presentimiento, era capitulación del poder de la palabra.¹⁰

En efecto, la escritura de Macedonio adquiere una cierta labor antilibresca. La novela que éste des-escribe es el “museo” donde se exponen los restos de una especie en proceso de extinción: la antigua o vieja novela. La no-novela macedoniana colinda con la nada y con el silencio absoluto. *Museo de la novela de la Eterna* nada dice, nada cuenta y se mantiene en un estado hipotético, futuro, no concretado. El desdén de su autor por el contenido de la obra se hace plausible en la sucesión de prólogos que prometen una novela que nunca llega a escribirse. Macedonio especula con la posibilidad de una novela que eluda las funciones sociales, históricas y representativas e, incluso, sus propias obligaciones como texto literario. Por eso, el proyecto más conspicuo del

⁸ F. Schiminovich, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁹ Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*. París, Éditions du Seuil, 1972, p. 88.

¹⁰ M. Fernández, *Papeles de Recienvenido; continuación de la Nada*, p. 54.

autor consiste en la crítica a la obra de arte como transacción y como instrumento del Estado. La semilla de esta idea se halla en *Papeles de Recienvenido*, cuando el bobo extrae de la máquina expendedora de billetes de tranvía un “trocito de literatura” como “forma de instrucción pública obligatoria”:

He aquí que en un tranvía acudí en socorro del culto viajero en momentos en que el guardia le quería obligar a comprarle ese trocito de literatura que sacan de una maquinita e imponen a cambio de 10 centavos. El guardia hizo lo que no se les ocurre a nuestros autores que se quejan de poca venta; consiguió un vigilante y sin convidarlo con nada obtuvo que opinara a favor de esta instrucción pública obligatoria.¹¹

Bajo el influjo de la ironía, la literatura como producto del Estado se transforma en “instrucción pública obligatoria”. ¿Qué significa esto? Los libros se compran y venden y son leídos en función de la dinámica hegemónica de la institución literaria. El campo de lo legible es predeterminado por las pautas que marca el poder y es invadido por principios y normas “instructoras” de conducta y de moral. El lector se asemeja al viajante sin boleto que es obligado a comprar y a consumir el ticket.

Al combatir el realismo en la novela, Macedonio combate a su vez el poder de identificación y, con ello, su dimensión pedagógica e instructora. *Museo de la novela de la Eterna* vierte un efecto corrosivo sobre el poder transformador de la literatura en un ámbito social o educativo. El complot que fraguan los personajes es un trasunto ficcional del espíritu anarquista que se insufla a la acción literaria: ésta debe invadir y socavar. Los personajes macedonianos se proponen destruir las formas aprendidas de la cultura y cuestionar los códigos de la institución literaria. Cuando el personaje del Presidente decide, en el capítulo nueve, cambiar los nombres de las calles de Buenos Aires (que refieren en su mayoría a fechas y héroes patrios) demuestra la innecesaria sujeción al pasado; la inutilidad de la experiencia acumulada y el nulo carácter didáctico (civilizador) de la historia y la literatura.

El complot es urdido desde la Estancia, aunque de ésta se ha mantenido sólo el nombre. Macedonio es ajeno al poder del campo como archivo de mitos culturales o como lugar de lo “exótico nacional”.¹² Para demostrar esto, levanta una arquitectura insólita justamente en el marco paisajístico de la Estancia, en el centro de lo más arquétipicamente argentino, en la tierra de las haciendas ganaderas y de las novelas costumbristas. Justo ahí, Macedonio construye un hogar que es un despropósito: un hogar para la no-existencia donde se reúnen los personajes de la novela *Museo de la novela de la Eterna*. Esta suerte de *no-lugar* o espacio metafísico inventado por Macedonio es el rasgo que Piglia rescata para introducirlo en su novela *La ciudad ausente*. Lo que Piglia comparte con Macedonio es el vaciamiento de la estructura de la novela y de los

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, pp. 11-17.

espacios geográficos. Las referencias literarias y topográficas están, pero ausentadas de sí mismas, como si se tratara de esqueletos abandonados.

Museo de la novela de la Eterna se postula como sucesora de la historia nacional. Dice Macedonio en un pasaje del cuaderno 1926-28: “Terminada la novela he pensado proponerla para la Historia Nacional a los parlamentos [...] por considerar que en el mejor de los casos mi libro es mejor novela que la Historia”.¹³ ¿Qué diferencia hay entre la historia y su narración? Macedonio lleva hasta el extremo de lo ridículo la relación especular entre arte y vida, entre literatura y nación.¹⁴ Si como creían los intelectuales del siglo XIX, la novela fragua y representa a la patria y su historia, y además nutre la autoconciencia nacional de los individuos, puede ser tranquilamente propuesta como alternativa a la Historia Nacional. La diferencia entre lo que pretendían los escritores decimonónicos y lo que pretende Macedonio está en la importancia que dan unos, y que niega el otro, al papel de la verosimilitud. *Museo de la novela de la Eterna* se presenta como “un libro de eminente frangollo”¹⁵ en el que no hay noción de trama, ni tiempo narrativo, ni lugar, ni historia.¹⁶ ¿Qué tipo de acción puede desempeñar esta novela irreverente puesta en el lugar de la historia nacional? Sin duda, no la de la identificación en un pasado común, ni la representación de unos valores patrióticos ni aleccionamiento que procede de la experiencia, sino una fuerza subversora, casi carnavalizadora de todos los principios, costumbres y códigos sociales e históricos. Macedonio demuestra que mientras la política tiende hacia la univocidad nacionalista, en la literatura es posible tejer los referentes locales con los extranjeros, lo que significa abrir las compuertas a lo heterodoxo, babélico y enriquecedor que hay implícito en la mezcla. Evitar, en suma, lo hegemónico.

En la novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* hay una máquina prodigiosa que se exhibe en un museo. La máquina la inventó un tal Macedonio y fue todo un hallazgo, pues el aparato estafalario es capaz de producir historias. Los poderes estatales conspiran para destruirla porque saben que quien controla la lengua y la representación

¹³ M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, pp. 320.

¹⁴ Respecto a esto señala Ricardo Piglia: “La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las produce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez como narrador de la tribu en el lugar de poder”. (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1990, pp. 204-205.) Ana María Camblog añade: “se trata, entonces, del sentido político más profundo del discurso novelesco macedoniano, esto es: las ficciones literarias, aunque no hablen de política, hacen política y configuran posibilidades para las construcciones de poder, entre ellas el Estado”. (Ana Camblog, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 121.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶ Debe tomarse con bastante precaución la apariencia de desorden que acompaña la novela de Macedonio. Muchos críticos han hecho notar que existe un equilibrio dentro de *Museo de la novela de la Eterna* aunque, por supuesto, éste no está sostenido sobre los principios ordenadores clásicos. La concatenación supuestamente arbitraria de prólogos y capítulos obedece a una lógica interna del libro que no está sometida ni a la sucesión temporal ni a la espacial, sino solamente a razones de orden estrictamente literario.

controla la realidad, y mientras la máquina siga dando a luz historias, el dominio sobre el poder estará dividido. La lucha entre los gobernantes corruptos y la resistencia que defiende a la máquina debe leerse inserta en un plano político. Lo que Piglia descubre leyendo y parafraseando a Macedonio es la tensión que existe entre la versión oficial de la historia que trata de imponerse en el mercado de la cultura (tal y como aspiraba a hacerlo la burguesía criolla del siglo XIX) y las versiones subversivas, contradictorias e inverosímiles que es capaz de producir la literatura.

El matrimonio de la nación con la novela fundacional significa la catapultación de ésta a texto canónico, obligatorio, inexcusable; la inserción legítima e incontestable en el mercado cultural. Cuando Ricardo Güiraldes escribe el *Don Segundo Sombra* no pretende escribir sólo una novela, sino que busca crear un clásico. El texto fue casi pensado para ser canonizado e ingresado en la institución escolar como texto fundamental para la tradición nacional.¹⁷ Contrariamente a lo que sucede con el texto de Güiraldes, *Museo de la novela de la Eterna* —novela / máquina de producir cuentos— amenaza mediante esta estrategia de combate a la estabilidad del canon literario nacional y a la integridad de los tópicos territoriales. Macedonio bromea afirmando que los gauchos fueron inventados para entretener a los caballos, quizás a esos mismos caballos que fueron una marca local de la literatura argentina. La ausencia de camellos, razona Borges en “El escritor argentino y la tradición”, es suficiente para demostrar la arabidad del Corán. Del mismo modo, hay demasiados caballos en la literatura gauchesca como para que ésta pueda alcanzar el estadio de texto nacional. En la literatura de Macedonio, la candidatura de texto clásico, matricial o nacional permanece vacía. *Museo de la novela de la Eterna* se postula como un texto pretendidamente no clásico, descortés, irritante. “Novela de lectura de irritación —dice Macedonio— la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades”.¹⁸ Macedonio planea una escritura huraña y salvaje, imposible de glosar. Una escritura, y esto es lo importante, que se niega a inscribirse en la cultura. *Museo de la novela de la Eterna* está pensada como estrategia para defraudar al ámbito de la cultura, el aparato institucional que todo lo engulle. Por eso Macedonio niega la obra concluida y lista para ser publicada. Porque sabe cuán fácilmente ésta se convierte en un producto de consumo y en un objeto de reclamo para las editoriales y librerías ansiosas por engrosar su clientela.

Para Macedonio, el ejercicio de la escritura hace posible el olvido de sí mismo y de su lugar de adscripción (sea Latinoamérica, Argentina o el barrio). De manera contraria a

¹⁷ Dice Graciela Montaldo sobre esta novela: “*Don Segundo Sombra* encarnó, en ese momento, los valores de los sectores culturales tradicionales de la sociedad argentina y por ello fue un clásico: nadie podía levantarse ante un texto que hablaba por la voz de todos, en la lengua materna y uniendo las tradiciones del pasado argentino. Pero eso sólo no hubiese bastado; ese texto tocaba además un punto sensible de la tradición cultural popular: el relato gaucho autobiográfico (político, sentimental o subjetivo) en el cual el público argentino se reconocía desde hacía décadas”. (Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999, p. 157.)

¹⁸ M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, p. 9.

lo que se venía haciendo hasta ese momento, el novelista argentino no busca determinar un origen al cual suscribirse, sino que trata de desvincular a la institución de la novela de un proceso histórico concreto y disolver la tradición específica. Macedonio sugiere que ninguna lengua y tampoco ninguna literatura son un todo orgánico. No importa la tradición a la que pertenezca el escritor, lo importante es el des-uso que pueda hacer de ella. Macedonio insinúa a lo largo de todo *Museo de la novela de la Eterna* aquello que Borges declarará en el *Pierre Menard autor del Quijote*. Las filiaciones ideológicas entre ambos escritores son más que notables, pero en este caso resultan evidentes. Por ello afirma que el ejercicio literario consiste en repetir el asunto descubierto por otro y con esta frase consigue desestabilizar la idea de identidad fija de un texto. Ningún texto procede de otro lado que no sea de la realidad del lenguaje. El texto recompone las palabras conocidas y en cada recomposición se halla un destello del origen.¹⁹ En tanto refundaciones y traducciones de otros textos, los textos literarios suponen una errancia hacia lo extranjero y ajeno que existe en una tradición y en uno mismo. Cada fundación articulada en un texto literario supone un desvío, un descarrilamiento del propósito de hallar un origen. Para Macedonio, el lugar no puede ser fundado y la escritura nunca llega a su destino. De manera casi idéntica, Borges —a través del proyecto delirante emprendido por Pierre Menard, que consistía en reescribir el *Quijote*— descubre que no existen escrituras originales ni principio de propiedad sobre una obra. No sólo desde el punto de vista de la autoría, es decir, considerando que el autor no posee el monopolio sobre su obra, sino también desde el punto de vista de la tradición nacional al cual supuestamente una obra está adscrita. En suma, un escritor francés, algo extravagante, puede escribir de vuelta una novela del siglo XVII español sin que esto constituya una copia ni una apropiación indebida de un texto canónico de una tradición extranjera, es más, todavía haciéndola menos previsible, más original y más sorprendente.

Macedonio sabe (del mismo modo que lo sabe Borges) que la literatura consiste en manejar de manera irreverente todas las fuentes posibles sin atenerse a obligaciones de tipo patriótico. A través de esta idea, provoca un movimiento anti-hegemónico que des-territorializa la escritura y amplía sus límites más allá de los cánones literarios establecidos. Dentro de las relaciones entre poder y literatura, su escritura propone un discurso que —como la máquina de la novela de Piglia, *La ciudad ausente*— no es verdadero ni falso, sólo ficción. A través de *Museo de la novela de la Eterna* se percibe un ataque y una parodia contra los modos burgueses de representación de la comunidad nacional y de la memoria colectiva. La incongruencia textual que Macedonio busca incrustar en sus textos —a través de la sucesión de prólogos que postergan el comienzo de la trama o bien de las escenas deshilvanadas— son modos de destruir el racionalismo burgués y el saber preconcebido acerca de la historia o las realidades locales.

¹⁹ Respecto a este punto deben citarse las siguientes palabras de Noé Jitrik: “El origen es lo que el trabajo textual recupera en cada momento. De este modo, el texto, que repite lo conocido, se valida, pues por un lado lo varía y por el otro aproxima gracias justamente a esta variante al momento interesante de la palabra, al vacío fundamental del que emerge todo y al que necesitamos asomarnos para escapar a la repetición y alcanzar, si es posible, un sentido”. (J. Lafforgue, *op.cit.*, p. 50.)

Macedonio demuestra que el destino último de los textos literarios en Latinoamérica no es la cuestión de la representación de la patria, la suscripción a una búsqueda de la identidad o la construcción de una especificidad cultural. Descubre que la independencia cultural latinoamericana sólo puede alcanzarse a través de la práctica de la literatura, pero una literatura volcada hacia sí misma y superadora de las propias limitaciones del entorno en que nació. La novela de Macedonio hace posible una literatura libre, dislocada, ex-céntrica (siguiendo la terminología de Julio Prieto). A lo largo de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*, se propone una hermenéutica de la singularidad de los textos literarios amparada en su propio valor como *textos literarios en sí*, esto es, sin importar el tenor local. Esto no supone un rechazo de la inscripción de la novela en un entorno o contexto geográfico y cultural, sino la aceptación de su carácter constitutivamente incompleto y excesivo y, por consiguiente, la negación de la dimensión pedagógica y ejemplar. La borradura, en suma, de la escritura institucionalizada, clasificada, museística.

Conclusión

Hacia 1920, Macedonio planeó postularse a la candidatura para presidente de la República. Se sabe, gracias a varios testimonios, que comenzó una campaña de propaganda gestionada por algunos amigos y que llegó a fundar una colonia anarquista en Paraguay que resultó un fiasco al cabo de poco tiempo. Mucho se ha cavilado sobre este suceso, si eran serias o no las aspiraciones políticas de Macedonio, sin embargo, lo más importante sería comprender la atracción que Macedonio tuvo por la figura presidencial.

Un presidente es siempre un fabulador. De más está decir que en el caso preciso de Argentina, es muy larga la tradición de escritores-políticos: Sarmiento, Bartolomé Mitre o Juárez son algunos ejemplos. La vinculación entre política y ficción representada por estos próceres se hace manifiesta de manera descabellada y graciosa en la figura del soñoliento y melancólico presidente de *Museo de la novela de la Eterna*. También se hace presente en la propia (y supuesta) candidatura de Macedonio al puesto de presidente del Estado argentino. ¿Qué clase de país hubiera surgido de las manos del escritor? ¿Hubiera cambiado el nombre de las calles y derribado las estatuas? Quizás todo este asunto de la campaña electoral fue más bien un modo de socavar mediante el humor —mediante una acción corrosiva y dadaísta— la seriedad de los empeños patrióticos y demostrar la cualidad artificiosa del Estado. Para Macedonio, no existen diferencias entre un fabulador y un presidente: ambos generan ficciones (que casi es lo mismo que decir mentiras). El descubrimiento y la aceptación de la construcción literaria del Estado y de los ideogramas nacionalistas constituyen una de las bases más firmes de su pensamiento.

Macedonio sabe que se inserta a contrapelo en un debate muy tenso sobre la conciencia de la diferencia argentina respecto Europa pero también respecto al resto de América Latina. Ante las prerrogativas de hallar una lengua, un modelo literario y una

escritura que definan la esencia de la nación, responde con una obra que defiende la praxis de lo heterogéneo, de la mezcla, del *pastiche* literario. La literatura se compone, entonces —y como diría Borges—, de versiones; ésta se presenta como un acto disidente capaz de transgredir los sistemas de pensamiento institucionalizados, los cánones aceptados y los saberes preconcebidos. En manos de Macedonio, la literatura defiende su derecho a la irreverencia y se subleva contra aquellos que pretenden utilizarla como portadora de discursos hegemónicos.