

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS**

**La manifestación de una poética en
*Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena) (1967),
y Adriana Buenos Aires (última novela mala) (1974),*
de Macedonio Fernández**

Trabajo para optar al título de
Licenciada en Letras

**AUTORA:
Diana Patricia Tarazona Espinoza**

**TUTORA:
Camila Pulgar**

Caracas, 13 de septiembre del 2004

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

**La manifestación de una poética en
*Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena) (1967),
y Adriana Buenos Aires (última novela mala) (1974),*
de Macedonio Fernández.**

Por Diana Patricia Tarazona Espinoza

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica Andrés Bello por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los 13 días del mes de septiembre del 2004.

Lic. Alma Clara Nuñez

Lic. Clementina Pifano

Lic. Camila Pulgar

DEDICATORIAS

*“El Universo o Realidad y yo nacimos el 1° de junio de 1874”
Macedonio Fernández.*

A mis padres por brindarme el apoyo necesario para seguir con éxito las metas que me he plantado en la vida, por el amor y la sapiencia que siempre me han dedicado.

A mi hermana Eva por acompañarme en mi recorrer universitario y ofrecerme su sensatez cuando mi razón estaba dispersa; a mi hermano Héctor por estar presente y hacerme sonreír en momentos de agobio intelectual, a ellos por ser personas incondicionales en el trascurso de mi vida, a seres que son parte de mi existencia.

Al profesor Carlos Sandoval que me instruyó en el estudio de la investigación literaria, que sin su apoyo no hubiese tenido la disciplina y la madurez para enfrentar este escrito.

A todos los amigos y familiares –Jeannine– que de una u otra manera me atendieron en los momentos de caos, y me ofrecieron su tiempo para restaurar el desorden de mis ideas.

A mis compañeros los que estuvieron, están y estarán en mi vida erudita y sentimental, gracias por el apoyo o simplemente por observar en silencio mi desarrollo académico durante estos cinco años.

ÍNDICE GENERAL

Resumen analítico	6
Introducción	10
Marco teórico	20
Capítulo I	24
Estudio de la poética de Macedonio Fernández a través de la intertextualidad entre <i>Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)</i> y <i>Adriana Buenos Aires (última novela mala)</i> .	
1. Los personajes	27
2. La poética de las obras	33
3. El carnaval en las novelas	42
Capítulo II	48
Estudio carnavalesco bajtiniano de la poética de Macedonio Fernández en <i>Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)</i> y <i>Adriana Buenos Aires (última novela mala)</i> .	
Conclusiones	61
Bibliografía	73

RESUMEN ANALÍTICO DEL TRABAJO DE GRADO

Autora: Diana Patricia Tarazona Espinoza

Título: La manifestación de una poética en *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967), y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* (1974), de Macedonio Fernández.

Tutor o Profesor-Guía: Camila Pulgar.

Curso académico: 2003-2004

Número de páginas: 75

Nuestra investigación tiene por objeto el estudio de cómo Macedonio Fernández (Argentina, 1874-1952) realiza dentro del argumento de cada historia, *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967), y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* (1974), una crítica literaria en la que expone su teoría poética¹ de lo que es o debería ser una novela buena. Así, la hipótesis que se pretende evaluar a lo largo de este trabajo es analizar cómo la nueva poética que establece Fernández sobre el cómo se debe crear una novela, es parte de la temática conceptual de los textos a estudiar, o si por lo contrario, la teoría de la poética del autor se contrapone con la estética expresada en las novelas.

La escritura de Macedonio Fernández se señala más que como un simple acto creador, como un estudio que él mismo realiza para cada obra,

¹ Macedonio Fernández expone su ideología de la siguiente manera:

<<Belarte>> [es el] arte verdadero, [...] tendría tres géneros puros: la Metáfora o Poesía; la Humorística Conceptual; la Novela o prosa del personaje. [...] En los tres géneros se privilegia una poética de la invención y del procedimiento y supone, asimismo una crítica de la mimesis realista, ya como copia de un modelo exterior, ya como manifestación de una interioridad subjetiva (Cita Monteleone, 1995: 1746 –7).

Nota: Las citas utilizadas en este trabajo están documentadas bajo el sistema de referencia A.P.A.

Fernández declara: “Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión” (Lameiro, 2003: 3).

Para el escritor argentino, la novela y/o la literatura en general son un lugar donde se recrean y viven los seres de su imaginación, interactuando con el lector, ser real, el cual se ve afectado por las sentencias, digresiones e interpelaciones que el narrador realiza dentro del texto.

Maximino Lameiro con respecto a las obras de nuestro interés, establece el siguiente criterio:

Las dos novelas principales de Macedonio Fernández, fueron concebidas en forma correlativa –las escribió juntas y debían publicarse juntas y venderse ambas a un solo precio–. Las llamó “Adriana Buenos Aires” subtitulada como “última novela mala” y “Novela de la eterna” a la que subtuló “primera novela buena”, [...] esas novelas llenas de cortes transversales, en las que se rompe constantemente el desarrollo lineal y temporal de la acción, advertía: “será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al piso y otras tantas recogida con avidez” (Lameiro, 2003:5).

Esta última afirmación que establece el mismo Macedonio, sobre la reacción del lector ante su obra, permite guiar este estudio hacia esas digresiones y teorías que el autor inserta en los textos impregnándolos de reflexiones y críticas literarias, postulando finalmente su opinión y teoría de cómo se debe construir una novela buena.

Noé Jitrik en su ensayo *La “novela futura” de Macedonio Fernández*, (2002), desarrolla entre otros aspectos, la continuación temática que elabora Macedonio en sus obras póstumas. Así, el crítico formula:

Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas [*Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*] yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que aunque existe la idea de dos <<géneros>> nada los diferencia [...] (<<pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda>>) (Jitrik, 2002: 113-4).

De esta manera, Jitrik elabora su crítica partiendo fundamentalmente de la premisa que ambas novelas son una “realidad” única, que hace el autor con la pretensión de que el lector, por medio de las digresiones, teorías en la narración, estructure la poética de lo que es la novela.

Para nuestra investigación, las valoraciones que realiza Jitrik sobre la obra de Macedonio, nos permiten establecer, de manera general, las vinculaciones que tienen las obras en estudio, y esto nos lleva a obtener un desarrollo más completo de lo que es la poética de la novela para Macedonio Fernández, así el estudio de lo carnavalesco bajtiniano que se realizará a las obras permitirá afirmar y sustentar nuestra hipótesis.

Los elementos teóricos que fundamentan nuestra investigación, se basan en el estudio carnavalesco propuesto por Mijaíl Bajtín en su obra *Estética de la creación verbal* (1997), el cual permite analizar conceptos como el de la ironía, la parodia y el doble, entre otros; los cuales le darán al estudio bases teóricas en busca de establecer las funciones poéticas que describe y utiliza Macedonio Fernández en sus novelas *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*.

La carnavalización nos brinda una base analítica literaria en nuestro estudio, puesto que permite analizar los textos tanto en su concepción poética como en los diferentes matices ideológicos con que el autor pudo impregnar a las mismas.

El desarrollo de nuestra investigación partirá del estudio de la poética propuesto por Macedonio Fernández, para lo cual dividiremos el presente trabajo en los siguientes apartados: primero se expondrá la poética del autor por medio de la intertextualidad de las novelas, luego estableceremos el análisis carnavalesco a las mismas obras, y por último estudiaremos cómo esta nueva poética de Fernández ha repercutido en la creación literaria.

INTRODUCCIÓN

Para la literatura la conceptualización de los géneros es una rama sobre la que se ha discutido mucho a lo largo del tiempo. Antes de las vanguardias dicha clasificación se establecía de manera rigurosa, es decir, los géneros literarios² *a grosso modo* se dividían en novela, cuento³ y poesía⁴, entre otros.

²La noción que se establece en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, de Ducrot y Todorov, es la siguiente:

El problema de los géneros es uno de los más antiguos de la poética y desde la Antigüedad hasta nuestros días la definición de los géneros [...] no ha dejado de suscitar discusión. Hoy se considera que este problema debe plantearse, de manera general, en el ámbito de la tipología estructural de los discursos, de la cual el discurso literario no es sino un caso particular. Sin embargo, como esta tipología está relativamente poco elaborada en su generalidad, es preferible abordar su estudio desde el ángulo de los géneros *literarios*.

Ante todo es preciso eliminar un falso problema y no insistir en la identificación de los géneros con los nombres de los géneros [...]. El estudio de los géneros debe hacerse a partir de las características estructurales y no a partir de sus nombres. [...] // A partir de este punto ya no se buscan las categorías del discurso literario, sino un determinado ideal de la época, que puede encontrarse tanto en el autor –el cual siempre se refiere a cierto modelo de escritura, siquiera para trasgredirla– como en el lector; para este último, se trata de un “horizonte de expectativa”, es decir, de un conjunto de reglas preexistentes que orienta su comprensión y le permite una recepción apreciativa. Los *géneros* forman, en el interior de cada período, un sistema; no pueden definirse sino en sus relaciones mutuas. Ya no habrá [por ejemplo] un género “tragedia” único: la tragedia se redefinirá en cada momento de la historia literaria, en relación con los demás géneros coexistentes (Ducrot y Todorov, 1998: 178,179)

³ Cuento, narración breve, oral o escrita, de un suceso real o imaginario. Aparece en él un reducido número de personajes que participan en una sola acción con un sólo foco temático. Su finalidad es provocar en el lector una única respuesta emocional. [...] La evolución histórica del cuento es más difícil de fijar que la de la mayoría de los géneros literarios. Originariamente, el cuento es una de las formas más antiguas de literatura popular de transmisión oral. El término se emplea a menudo para designar diversos tipos de narraciones breves, como el relato fantástico, el cuento infantil o el cuento folclórico o tradicional. [...] El cuento tal como lo

Podemos conceptualizar la novela, materia básica para esta investigación, de acuerdo a la siguiente definición clásica enciclopédica:

Novela, narración extensa, por lo general en prosa, con personajes y situaciones reales o ficticios, que implica un conflicto y su desarrollo que se desenlaza de una manera positiva o negativa. [...] Ahora bien, como género es el resultado de la evolución que arranca en la epopeya y se continúa en el romance. [...] La perspectiva antropocéntrica que caracterizó al renacimiento tuvo una repercusión importante en el desarrollo de la novela. En efecto, el punto de vista del autor se desplaza y deja de observar a los héroes antiguos para fijar la mirada en los individuos de su época, fuesen éstos pastores, mendigos, hidalgos, clérigos, soldados, zagalas, alcahuetas o monjas. Además la narración se detenía en su forma de vida y en sus conflictos, generalmente amorosos, aunque también propios de los azares de la vida cotidiana: económicos, de aventuras o de supervivencia. Esto supuso un cambio transcendental que marcó el comienzo de la tendencia realista, con el nacimiento en España de la novela picaresca, autobiografía de un personaje de baja extracción social, vagabundo y servidor de una sucesión de amos: el pícaro. [...] Frente a esta tendencia realista se desarrolló otra idealista o de evasión representada por la novela pastoril, [...] o la sentimental, que trata el tema amoroso desarrollado de una manera poética. [...] A lo

conocemos hoy alcanza su madurez a lo largo del siglo XIX en las numerosas publicaciones aparecidas en las revistas literarias, que a menudo reflejan las principales modas de la época. [...] Otras influencias estilísticas dignas de mención en el relato del siglo XIX son el simbolismo y el regionalismo. [...] Hasta la llegada del siglo XIX el cuento tiene como elemento principal la narración de determinados acontecimientos. A partir de este momento, los escritores se interesan más por las motivaciones de los personajes que por los propios sucesos. Simultáneamente, su atención se dirige hacia una economía narrativa: estructuración elaborada de los hechos, exclusión de todo material secundario, control estricto del punto de vista y concisión. Edgar Allan Poe fue el primer escritor que definió de este modo el relato y demostró su teoría artística en algunos de sus propios cuentos, manipulando el escenario, los personajes y los diálogos para crear inexorablemente en el lector el estado de ánimo propicio para el crimen perfecto (Encarta, 2004).

⁴ La poesía según el concepto del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia española, dice: expresión artística por medio del verso, y en ocasiones a través de la prosa (Encarta, 2004).

largo del siglo XVIII, la novela se convierte en un género enormemente popular y los escritores comienzan a analizar la sociedad con mayor profundidad y amplitud de miras, pero es la novela sentimental la que triunfa plenamente en este siglo. Ofrecen un retrato revelador de personas sometidas a las presiones sociales o en lucha por escapar a ellas, y realizan una crítica implícita tanto de los personajes que intentan ignorar las convenciones sociales como de la sociedad incapaz de satisfacer las aspiraciones humanas. Los profundos cambios sociales experimentados en este periodo como resultado de la primera Revolución Industrial provocan la aparición de nuevos conflictos entre dos clases emergentes: la burguesía y el proletariado. Estas tensiones se reflejan claramente en la novela, que se propone ser un medio de intervención crítica y un instrumento de difusión de las ideas, al tiempo que analiza el nacimiento de una conciencia individual enfrentada a la realidad colectiva. [...] Las diversas categorías de novela aparecidas durante el siglo XVIII no son independientes ni se excluyen mutuamente. La novela didáctica expone teorías sobre la educación u opiniones políticas. [...] La novela gótica introduce el elemento del terror a través de apariciones, sucesos sobrenaturales, cadenas, mazmorras, tumbas y una naturaleza que muestra su rostro más sobrecogedor. A lo largo del siglo XVIII se observa [que] en Europa [...] la novela pasa a convertirse en vehículo de transmisión de ideas y conocimientos. [...] El siglo XIX ofrece un panorama más variado. Es el momento en el que surgen ambiciosos proyectos de ciclos novelescos que quieren ser espejo e interpretación de la realidad social (Encarta, 2004).

Entre otras definiciones, la expuesta anteriormente es la descripción más común de lo que es novela, concepto valorado hasta la aparición de la vanguardia⁵, que hace los géneros literarios tan amplios que es imposible

⁵ Las vanguardias se desarrollan a principio del Siglo XX, como lo señala Guillermo Torres:

[Las vanguardias se dan entre] (1918-1939), cabe ahora considerarla extendida hasta sus últimas prolongaciones en la década del 60; también con mayor precisión, podría estirarse hacia atrás, fijando el punto de partida en 1908-1910, años en que aparecen los primeros movimientos de vanguardia, particularmente el futurismo y el expresionismo. (De Torres, 1974: 78).

encasillar un género de manera rígida, ya que todos o la gran mayoría comparten elementos; no olvidemos el legado vanguardista de que los autores iban en contra de los cánones literarios establecidos.

Así, la razón que compete a esta investigación se desarrolla en un autor argentino, Macedonio Fernández: “considerado como el maestro o primer adelantado de aquellos vanguardistas bullangueros” (Lafforgue, 1972: 16) y adelantado en cierto aspecto al *boom*⁶ latinoamericano de la década de los

En Latinoamérica, las vanguardias se establecen a partir de los años 20:

... a lo largo del decenio de los años 20 es el momento y el contexto en que surgen y se desarrollan las propuestas del vanguardismo en América Latina. // en el plano literario, la actitud polémica en América Latina toma como objeto fundamental el modernismo hispanoamericano y el simbolismo en Brasil. El código literario modernista-simbolista, que tiene plena vigencia hegemónica en el último decenio del siglo XIX y el primero del XX, se va retorizando y se convierte cada vez más en un paradigma formal y vacío. Contra esto reacciona el vanguardismo, y uno de los aspectos menos observados pero más significativos de la nueva actitud es la desaparición, en todas sus declaraciones, de la idea de Belleza. // Este marco general en que se inserta el florecimiento de las tendencias vanguardistas en América Latina se prolonga aproximadamente en las mismas condiciones hasta 1930 (Monteleone, 1995: 4845, 4846, 4852).

⁶ [El *Boom* literario latinoamericano] Es núcleo de escritores hispanoamericanos que, en la década de 1960, adquirieron notoriedad o fueron lanzados como novedades por editoriales, sobre todo españolas de Barcelona. En torno a estos escritores, casi todos ellos narradores y, mayoritariamente novelistas, actuaron algunos críticos de España y América (Carlos Barral, José María Castellet, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama), premios literarios como los de Biblioteca Breve y Formentor, revistas como *Mundo Nuevo* y *Libre* (ambas de París) y la coincidencia inicial, luego muy cuestionada, en apoyar la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro y Ernesto Guevara. Otro rasgo interesante es que estos escritores, por razones de exilio político o de distanciamiento cultural, vivieron largas temporadas en Europa, sobre todo en París y Barcelona. En general, y sin tratarse de una generación ni de un movimiento literario, se observan en estos escritores algunas reformas técnicas provenientes del surrealismo y de la literatura estadounidense del siglo XX, así como del llamado realismo mágico y de la literatura fantástica. También cabe anotar que se deja atrás todo rastro de regionalismo y costumbrismo. Las obras que suelen considerarse señeras del "boom" son: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), *Rayuela* de Julio Cortázar (1963), *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1964), *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967), *Tres tristes*

60. Se propuso crear una nueva estética literaria, donde anticipaba una revolución conceptual y establecía su nueva poética de las artes y los géneros literarios; se reafirmaba en tópicos como el siguiente:

Por ello, el arte verdadero no es el que tiende al realismo, al reflejo, sino el que, mediante el recurso al absurdo y a la disolución del sujeto, contribuye a irrealizar al hombre y al Cosmos. Macedonio denomina <Belarte> al arte verdadero, que tendría tres géneros puros: la Metáfora o Poesía; la Humorística Conceptual; la Novela o prosa del personaje. La primera venera las diferencias antes que las semejanzas y no basa su eficiencia en el fácil comparar, sino en suscitar la emoción desnuda como complejo de sensaciones. La segunda produce un instante de creencia en la racionalidad del absurdo, al cual se arriba mediante el chiste verbal y el juego de los conceptos en una placentera fantasía de la inteligencia. La tercera procura hacer personaje al lector, para inducir un extrañamiento de su yo, eludiendo, al mismo tiempo, todos los recursos que crean en las ficciones la ilusión de la // vida. En los tres géneros se privilegia una poética de la invención y del procedimiento que supone, asimismo, una crítica de la mimesis realista, ya como manifestación de una interioridad subjetiva (Monteleone, 1995: 1746, 1747).

Esto son los preceptos de Fernández en cuanto a su crítica y poética sobre el arte y la literatura. Conceptos que como ya se ha mencionado, rompen con los cánones antes expuestos y se acercan mucho más a las definiciones vanguardistas que años después surgirían. Poética que es la

tigres de Guillermo Cabrera Infante (1967), *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy (1967), *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1968), *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso (1970) y *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (1974). Otros escritores, con obra anterior, se incorporaron a la notoriedad de la literatura hispanoamericana, gracias a la moda del llamado "boom": Juan Rulfo, Augusto Monterroso, José Lezama Lima, Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt y Felisberto Hernández (Bertona, E. y Cardozo, D., 2001).

base de este estudio, de la cual abarcaremos mucho más al transcurrir del análisis.

Respaldando un poco el contexto y la vida que mueve a nuestro escritor, desarrollaremos brevemente su existencia.

Macedonio Fernández, hombre circunspecto, serio humorista, alegre pensador de metafísica, filosofía y *Belarte*, abogado; oscurecido padre de la vanguardia argentina, se hace uno de los escritores más influyentes de la literatura argentina del siglo XX. Así, el mismo declara, en una carta que dirige a Natalicio González en 1951, una breve enunciación sobre su vida:

Nacido en Buenos Aires [el 1° de junio], en 1874, hijo de Macedonio Fernández y de Rosa de Mazo. 78 años de edad; // viudo tempranamente, abogado, con cuatro hijos y cuatro nietos; ascendencia española de muchas generaciones en América y quizá descendiente del pintor del Mazo. Me vendo por mate amargo y cigarros, y por la Música grande que siento cada vez más claramente con la edad (Ep 73) (Fernández, 1982: 438-440).

Macedonio se desenvuelve en una infancia que transcurre en una sociedad llena de conflictos políticos, donde la Argentina atraviesa por revueltas civiles, la rebelión de los indios en 1874, la agitación clerical en 1875, entre otras pequeñas revoluciones, bajo la presidencia de Avellaneda y sus conflictos políticos entre diputados, gobernadores y demás miembros del gobierno.

Para 1886 bajo la presidencia de Juárez Celman, la paz social se establece más en la nación. Así, entre gobiernos pacíficos y presidentes revolucionarios se crea el ambiente social donde transcurre la juventud del escritor.

En 1949 en carta a Juan Pinto cuenta lo que había vivido en 1894:

Hacia los 20 años me entusiasmé con Spencer y hasta hoy soy un discípulo en Crítica del Estado y Crítica de la Medicina, en cuanto interfieren como lo hacen constantemente en los gustos y espontaneidades del alma y el cuerpo del humano, única especie viva que soporta estas dos cargas máximas que hacen la mitad de sus sufrimientos y fatigas (Ep 189) (Fernández, 1982: 486).

En 1898 recibe su título de abogado, junto a sus compañeros que entre otros se encontraban: Enrique Larreta, Antonio Peyrou y Jorge Borges (padre de Jorge Luis Borges).

En 1901 se casa con Elena de Obieta, en matrimonio feliz con cuatro hijos, hasta que para 1921 su esposa muere. En 1951 Macedonio Fernández muere, luego de haber vivido bohémicamente durante casi toda su vida, muere dejando un legado de literatura y vanguardia adelantado a su tiempo.

Jorge Luis Borges y Enrique Fernández Latour lo despiden al día siguiente en el cementerio de la Recoleta [...] [entre otras proclamas, con unas palabras de Jorge Luis Borges] “Toda su vida, Macedonio,

por amor de la vida, fue temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad” (en Fernández, 1982: 626).

Fernández comienza su trayectoria literaria a partir de 1896 cuando publica en la revista *El Tiempo* un ensayo titulado *Psicología Atomista. Quasi Fantasía*, este recorrido intelectual se extiende hasta 1974, en obras póstumas.

En 1904 publica sus poemas *La tarde*, en la revista *Martín Fierro*; para 1922 edita junto a Jorge Luis Borges la revista *Proa*, y en ella lanza postulados vanguardistas; en 1928 publica su primer libro *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Posteriormente en Chile publica en 1941 *Una novela que comienza* (en la cual se anuncian las obras *Museo de la Novela de la Eterna* (primera novela buena) y en 1974 *Adriana Buenos Aires* (última novela mala)).

De la mano de Adolfo Fernández, hijo del autor argentino, se editan en 1967, como obra póstuma, *Museo de la Novela de la Eterna* (primera novela buena) y en 1974 *Adriana Buenos Aires* (última novela mala), textos que habían sido anunciados en su obra *Una novela que comienza*.

La presente investigación sobre Macedonio Fernández se fundamenta en el análisis literario de sus obras: *Museo de la Novela de la Eterna* (primera novela buena) (1967) y *Adriana Buenos Aires* (última novela mala) (1974); en las cuales se evaluará nuestra hipótesis: sobre sí la nueva poética que propone el autor en torno a cómo se debe crear una novela buena, es parte de la temática conceptual de los textos a estudiar, o si por lo contrario, la teoría de la

poética del autor, se contrapone con la estética implementada en las novelas. Poética que introduce el escritor, a partir de las digresiones y teorías que el narrador impone al lector sobre el argumento principal de cada obra.

Así, el estudio se estructura de la siguiente forma, dos capítulos teóricos donde se expone el análisis antes mencionado sobre el desarrollo de la poética de Fernández. El primer capítulo se titula: “Estudio de la poética de Macedonio Fernández a través de la intertextualidad entre *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)* y *Adriana Buenos Aires (última mala novela)*”, y se divide en tres apartados: Los personaje, La poética de las obras y El carnaval en las novelas, en esta sección el trabajo incorpora los elementos analíticos críticos, que le dan sustento a los planteamientos expresados a favor de la investigación planteada. Se da entonces el desarrollo de casi todos los conceptos teóricos que permiten el mejor entendimiento de los planteamientos poéticos que introduce Macedonio Fernández en sus obras. Dichos conceptos están enunciados bajo las afirmaciones de críticos como Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, Oscar Tacca, Noé Jitrik y Mijaíl Bajtín entre otros.

En el segundo capítulo: “Estudio carnavalesco bajtiniano de la poética de Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)* y *Adriana Buenos Aires (última mala novela)*”, se estudia la vinculación carnavalesca que Fernández le da a sus novelas en relación con su poética. En

este apartado se establecen los postulados bajtinianos sobre el carnaval, y estos se aplican a las novelas en análisis.

Finalmente, el trabajo se cierra con una breve aproximación de lo que fue y es la influencia de Macedonio Fernández para la literatura latinoamericana, en especial para escritores argentinos como Jorge Luis Borges, entre otros. Nos acercaremos a la literatura de la época de Fernández, apreciaremos como éste se adelanta a su generación y se anticipa con sus escritos, intelecto y proyecto estético a lo que será la vanguardia literaria de Latinoamérica.

Así, con este trabajo pretendemos hacer una aproximación a una pequeña muestra de la literatura de Macedonio Fernández, afirmando y analizando la hipótesis que nos mueve a investigar sobre la manifestación de una poética en las obras *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)* y *Adriana Buenos Aires (última mala novela)* del autor argentino.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico que fundamenta nuestra investigación, se basa en el estudio carnavalesco de Mijaíl Bajtín en su obra *Estética de la creación verbal* (1972), el cual permite analizar conceptos como el de la ironía, la parodia y el doble, entre otros, los cuales le darán al estudio bases teóricas en busca de establecer las funciones poéticas que describe y utiliza Macedonio Fernández en sus novelas *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*.

El análisis carnavalesco y sus diferentes ramas de estudio, se complementarán con algunos argumentos de la obras de Oscar Tacca *Las voces de la novela* y de Noé Jitrik *“La novela futura” de Macedonio Fernández*, principalmente.

Así, se analizarán las obras: *Museo de la Novela de Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*, de Macedonio Fernández, y se evaluará nuestra hipótesis, sobre sí la nueva poética que propone el autor entorno a cómo se debe crear una novela buena, es parte de la temática conceptual de los textos a estudiar, o si por lo contrario, la teoría de la poética del autor, se contrapone con la estética implementada en las novelas.

Bajtín propone varios argumentos que sostienen una nueva forma de evaluar la literatura, a través de nociones que no pertenecen al criterio clásico

de las bellas artes. Su teoría nos brinda distintas maneras de abordar las obras en estudio. Primero, el crítico enfatiza la relación autor – personaje:

[El autor] expresa su actitud hacia ellos [personajes] como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc.; sus personajes ya se han independizado de él, y él mismo, en tanto que su creador, se ha vuelto independiente de sí mismo como hombre, crítico, psicólogo o moralista (Bajtín, 1997: 15).

Relación que en los textos a analizar es directamente expresada por el autor, tanto en teorías como en el argumento de cada novela.

En segundo lugar, tenemos las nociones que Bajtín desarrolla sobre la carnavalización, análisis que abre varias vertientes para nuestra investigación, así como los temas de la ironía y la parodia, de los cuales hablaremos más adelante. La carnavalización se entiende como la unión de la literatura y la cultura en una totalidad un tanto caótica o cuyos valores se perciben al revés. Unión que permite estudiar en los textos todas las manifestaciones del pensamiento sociocultural del hombre: desde las visiones y actuaciones de los personajes dentro del argumento, pasando por las vivencias literarias, fantásticas y reales del autor, hasta las repercusiones que el texto, los personajes y el escritor tienen sobre el lector; lector-espectador real y/o ficticio:

[Se comienzan a analizar en la novela] los profundos orígenes folklóricos de la imagen literaria (el estudio del carnaval y la idea de la carnavalización de la literatura) // La literatura es una parte inseparable de la totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura. [...] Estos factores [socioeconómicos] influyen en la cultura en su totalidad y sólo a través de ella y junto influyen en la literatura. El proceso literario es inseparable del proceso cultural (Bajtín, 1997: 10- 362).

La carnavalización nos da una base analítica literaria en nuestro estudio, puesto que permite analizar los textos tanto en su concepción poética como en los diferentes matices ideológicos con que el autor pudo impregnar a las mismas.

Los conceptos de ironía y parodia son evaluados por el crítico como herramientas literarias que el autor utiliza para darle a la narración diferentes tonos “cínicos”: “La risa no amarra al hombre: lo libera” (Bajtín, 1997: 356), con los cuales de manera discreta, o en algunos casos como en Macedonio de expresión directa para con el lector, el escritor introduce en la “linealidad” de la novela, diversos conceptos que dan forma a una crítica social, literaria, entre otros temas, donde queda manifiesta la posición ideológica del escritor.

La ironía vino a formar parte de todas las lenguas modernas [...]. La ironía existe en todas partes [...]. Los sujetos discursivos de los géneros elevados y declamantes –sacerdotes, profetas, [...], patriarcas, etc. – ya no existen en la vida real. A todos ellos los sustituyó el escritor, simplemente un escritor [que] [...] estiliza (es decir, toma postura de un profeta, de un predicador, etc.), o bien hace de ellos [los textos] una parodia [o ironía] (Bajtín, 1997: 354).

Con lo cual, por medio de dichos recursos literarios, analizaremos las obras: *Museo de la Novela de Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*, de Macedonio Fernández, y evaluaremos nuestra hipótesis.

CAPÍTULO I

Estudio de la poética de Macedonio Fernández a través de la intertextualidad entre *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena) y Adriana Buenos Aires (última mala novela)*

Tal como lo señala Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber*, toda obra literaria se fundamenta sobre la base de dos vertientes: la ideológica que el autor tiene en el momento de la concepción del texto, y el desarrollo previo y paralelo que impulsa al escritor para con su creación. Es decir, una obra literaria nace, en principio, como respuesta concreta de un ideal artístico, pero a medida que ésta se va desarrollando, todas las percepciones del autor en su proceso creativo, en los diferentes ambientes de su cotidianidad, van nutriendo de una forma u otra al libro en cuestión; por lo que dicha creación no se puede considerar una unidad estricta y exclusiva de una sola idea, sino como un conjunto de elementos y nociones que se unen y desarrollan un texto en respuesta al primer sentimiento que inspiró al escritor para su composición. El propio Foucault señala: “La obra no puede ser considerada ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea” (Foucault, 1999: 39).

Según nuestro interés, la concepción que aplica Foucault sobre el hecho de que un texto no puede ser apreciado como unidad inmediata, nos es prioritaria ya que el presente estudio de las obras: *Adriana Buenos Aires* (*última mala novela*) y *Museo de la novela de la Eterna* (*primera novela buena*), de Macedonio Fernández, evidencia que ambas obras, aunque publicadas en formatos separados, gozan de un diálogo recíproco e íntimo una sobre la otra. Intertextualidad⁷ que nos lleva a interpretar cómo la poética⁸ de Macedonio Fernández se desenvuelve en su propio estudio

⁷ Julia Kristeva desarrolla el concepto de intertextualidad con la siguiente afirmación:

Así ocurre con el discurso mismo, que lejos de ser una unidad cerrada, siquiera sea sobre su propio trabajo, es trabajado por otros textos –“todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos”–, atravesando por el suplemento sin reserva y la oposición superada de la **intertextualidad** (en Ducrot & Todorov, 1998: 400).

⁸ El término “poética”, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) *toda teoría interna de la literatura* [...]

La **poética** así entendida se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último. Por ejemplo: la poética procurará elaborar una teoría de la descripción que pondrá en evidencia lo que tienen en común todas las descripciones y lo que les permite ser diferente, pero no se preocuparía por dar cuenta de la descripción de un texto particular. Por consiguiente, la poética podrá definir un encuentro de categorías aunque por *el momento* no se conozca ninguna manifestación de tal encuentro. En este sentido, el objeto de la poética está constituido tanto por las obras virtuales como por las obras reales. //

[...] la poética no se propone la interpretación “correcta” de las obras del pasado, sino la elaboración de instrumentos que permitan analizar esas obras. Su objeto no es el conjunto de las obras literarias existentes, sino el discurso literario como *principio generativo* de una infinidad de textos. La poética es, pues una disciplina teórica alimentada y fecundada por las investigaciones empíricas, pero no constituidas por ellas.

Ante todo, la poética debe responder a esta pregunta: ¿qué es la literatura? En otros términos, la poética procurará hacer de ese fenómeno sociológico que ha sido llamado “literatura” una entidad interna y teórica (o demostrará la ausencia de tal entidad). O bien intentará definir el discurso literario con relación a los otros tipos de discurso, proponiéndose así un *objeto de conocimiento* resultante de un trabajo teórico y apartado, pues, de los hechos de observación. La respuesta a esta primera pregunta será a la vez punto de partida y de llegada: en la actividad

estilístico, en las exigencias del argumento de lo que para el autor es una novela⁹. Cabe destacar que ambos textos de hecho fueron elaborados al mismo tiempo, y que, aunque los une su proximidad ideológica, también se interrelacionan a través de su agente ficcional¹⁰, nos referimos al trato que el autor da a los personajes, a los narradores, entre otros órganos que integran las novelas. Como lo señala Noé Jitrik al afirmar: “Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que aunque existe la idea de dos “géneros” nada los diferencia” (en Lafforgue, 1972: 35).

Por lo cual, nuestro primer acercamiento a esta intertextualidad implícita en ambas obras, se desarrollará a partir del estudio de tres grandes grupos: los personajes, la poética y el carnaval, aspectos que puntualizaremos a

de quien se consagre a la poética todo debe contribuir a su elucidación mediante definiciones nunca concluidas.

En segundo término, la poética debe suministrar instrumentos para describir un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan esas unidades (en Ducrot & Todorov, 1998: 98-99).

⁹ Partiendo de la definición de Bajtín

La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética* (Bajtín, 1989:25).

¹⁰ Discurso llamado ficcional [...] está explícitamente indicando que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real. // [...] la ficción se caracteriza a menudo por el predominio del estilo referencial. Debe agregarse que la literatura contemporánea tiende a ignorar esta oposición y que la “novela” contemporánea exige una lectura “poética”, no como representación de un universo distinto, sino como construcción semántica (en Ducrot & Todorov, 1998: 301-182).

favor del desenvolvimiento de nuestra hipótesis: la manifestación de una poética a través de *Adriana Buenos Aires (última mala novela)* y *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*.

1.- Los Personajes

Según apreciamos, el primer rasgo de importancia con respecto a la vinculación de las dos novelas, *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* y *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*, es el tratamiento que Macedonio Fernández realiza en la caracterización de los personajes de las mismas.

Oscar Tacca en su libro *Las voces de la novela*, señala que los personajes dentro de una obra son utilizados por el autor desde dos enfoques diferentes: “el personaje como *tema*, es decir, como sustancia, como interés central del mundo [...] y el personaje como medio, como *técnica*, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo” (Tacca, 1985: 131). Para nuestro análisis es resaltante la segunda figuración que el crítico les da a los personajes. Pues Macedonio Fernández utiliza a los mismos como medio para expresar sus ideas y poética. Tanto en el relato ficcional, como en las pequeñas pero decisivas apariciones del autor y el

lector en las tramas, el escritor sobreentiende que dichos actores son instrumentos que él mismo utiliza a su conveniencia, juego intertextual (dentro de cada obra y entre ambas novelas) que se manifiesta en el desenvolvimiento de la nueva estética de Fernández.

Así, tenemos que algunos de los personajes principales de *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*: Eduardo de Alto, Adriana Buenos Aires, el Lector y el Autor, se presentan también en el *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*. Los dos primeros aparecen en esta novela casi como invitados; invitados de la realidad de la **novela mala** a la ficción de la **novela buena**, lo que nos permite apreciar la vinculación estructural y semántica que contienen ambas obras. Con el siguiente ejemplo, se puede apreciar como los personajes de la mala novela, se sumergen en la buena siendo actores de la misma, más que como simples signos de la ficcionalidad de la buena novela, como ejemplo fiel de la intertextualidad que esta nueva poética de Fernández pretende imponer.

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

- [Quiza-Genio]Pero ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama *Adriana Buenos Aires* ¿Te gusta?
- [...] //
- 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 ofreceremos el vuestro: 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, u os amáis (Fernández, 1982: 317, 320).

Con esta relación entre personajes y reelaboración de una novela en la otra, se va entretrejiendo la intertextualidad de las obras, y la posterior poética que esto implica. Así, esta vinculación de personajes en la realización de una obra en otra, también lo podemos observar con el siguiente ejemplo, en el cual podemos apreciar el juego intertextual entre los personajes y el autor:

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

- Quizagenio: Es cuento de “personajes de novela”, no de personas que vivieron, y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos personas: pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de novela narrada: quiéralo o no el lector (Fernández, 1982: 299).¹¹

¹¹ Este juego de intertextualidad nos puede recordar en cierta medida al desarrollo que se presenta en *Don Quijote de la Mancha*, tal como lo señala Vladimir Nabokov, Cervantes mezcla elementos de las partes de la obra, para proporcionar una unidad secuencial, y darle a los personajes un paralelismo entre las fantasías de ambos textos:

La primera parte de la obra se divide en cuatro secciones: ocho capítulos, luego trece y veinticinco. // La segunda parte no se divide en secciones [...]. Para dar a la obra una apariencia de unidad, se hace que Sancho recuerde de vez en cuando incidentes

En cuanto a los personajes del Autor y el Lector, la relación es distinta ya que dichos personajes se mantienen en ambas obras como reflejo ficcionalizado del autor y el lector real¹²; por lo cual, podemos afirmar que estos personaje desarrollan uno de los vínculos, quizás más resaltante, para el estudio de la nueva poética de Macedonio Fernández.

Esta relación, la podemos apreciar con el siguiente ejemplo, en el cual se pone en manifiesto la representación del autor real a través de las “notas del Autor” a pie de página que se hacen dentro de la estructuración de la novela. Así, por medio de estas notas Macedonio imprime las críticas y teorías literarias que le permiten establecer su nueva poética en favor de sus comentarios sobre las obras. Por otro lado, en relación a los personajes ficcionalizados del autor y lector, apreciamos que son instrumentos que utiliza

pasados [así, como aparecen personajes de la primera parte en la segunda, pero no como recuerdos, sino como extraviados de la parte a la otra] (Nabokov, 1997:59-60).

¹² Ana María Barrenechea, formula el siguiente argumento en relación a los personajes de Autor y Lector:

Las relaciones de autor, lector y obra alcanzan en él al praroxismo. Se inicia el cuento [la novela *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)*] con el diálogo directo de dos personajes de nombres extraños *Quizza-genio* y *Dulce-persona*, los cuales declaran por boca del primero querer aparecer bajo las fórmulas de autor y lector “... has de tener paciencia con la debilidad que me conoces por aparecer no como personaje sino bajo fórmulas de autor. Así te pido me conscientas que presente ante ti el cuento que te prometí, y que ahora viene, como si me dirigiera al lector...”. según este deseo, abandonan sus nombres y figuran como autor y lector. El autor narra, pues, y corta constantemente el relato para exponer en largas digresiones sus teorías artísticas o metafísicas, su opinión sobre los personajes y acontecimientos, o para dialogar con el lector (en Lafforgue, 1972: 86).

el escritor para dar de manera paródica¹³ un punto de vista sobre la organización interna y externa de las novelas, desde su propia concepción creadora y fantástica. Estos personajes se desprenden de la trama histórica del texto y se relacionan con la teoría literaria que pretende establecer el autor real, Macedonio Fernández.

[en *Adriana Buenos Aires*]

Nota del autor: Apréciase la esforzada perfección de modelos de frase de novela mala, sin los cuales quedaría incumplido el compromiso de prestar la mejor y última novela del género mala. Agradézcense las profundidades y sutilezas psicológicas que en ellas se envuelven; la frase grandilocuente y lacrimosa y el desenfado de hondura psicológica dan completo cumplimiento al desiderátum [aspiración, deseo que aún no se ha cumplido] del género. Estas dificultades de la novela mala la hacen más ardua de escribir, creo, que la buena (Fernández, 1982: 174).

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

(Autor: 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) //

- Autor: No debo decirle al lector: “Entrese a mi novela”, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela [...]
- Lector: ¿No soy yo?
- Autor: Tal vez. Siento pasos leves y una traviesa sombra en esta página. También tú estás, Bienvenido.
- [...]

¹³ Bajtín en su libro: *Teoría y estética de la novela*, afirma: “la parodia literaria aleja todavía más al autor del lenguaje, complica aún más su actitud ante el lenguaje literario de su tiempo, incluso en el propio campo de la novela. La palabra novelesca que predomina en la época respectiva, se objetiviza y se convierte en medio de refracción de las nuevas intenciones del autor” (Bajtín, 1989:126).

- Nuevo Lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya? (Fernández, 1982: 286, 297).

Así, cada obra aunque “independiente” en sus corpus, se sustenta una de la otra como lo hacen notar directamente los 59 Prólogos del *Museo de la novela de la Eterna*.

Los personajes se van desarrollando a lo largo de las dos novelas, unos haciéndose referencia de los otros, siendo los mismos y encarnando tanto el ser literario como el ser real. Los personajes se caracterizan así por representar el papel que desarrollan en cada novela, papel que expresa los sentimientos del autor en cuanto son manifestación literaria de sus ideas: “Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los “actores”, que les baste el encanto de ser “personajes” (Fernández, 1982: 260). De tal forma lo plantea el crítico y pensador Mijaíl Bajtín al decir:

El personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente, está representado cierto papel; ese personaje, a diferencia del infinito héroe del romanticismo y del héroe no expiado de Dostoievski, es autosuficiente y concluido de una manera total. [...] lo cual remite a una sátira, una ironía, etc. (Bajtín, 1997: 27).

Cada personaje es un ente individual, un pensamiento único y delimitado, pero cuando se comunica, obligatoriamente, con otros

personajes y hasta con el lector real, ya deja de ser una exclusividad sobre una idea, y pasa entonces a conformar parte de la poética de la novela, en donde los actores, las voces, intercambian nociones entre ellos y entre los personajes de la otra novela. Así, la comunicación intertextual entre ambas novelas se puede establecer desde un punto de vista partiendo de que los personajes son manifestación de ideas, y estas ideas son proclamas de la nueva poética de Fernández; al fin de cuentas, los personajes son la vía principal de comunicación para el reconocimiento de la nueva estética literaria de Macedonio Fernández, sobre el cómo se debe construir una novela, la primera novela buena.

2.- La poética de las obras

Otro aspecto importante a destacar en cuanto el juego intertextual entre ambas obras es el desarrollo de una teoría literaria en cada novela, y cómo en los Prólogos del *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* se hace evidente la intertextualidad y la poética de Macedonio Fernández.

Tal como lo advierte Noé Jitrik al señalar:

El *Museo de la novela de la Eterna* es en gran medida el objeto en el que la “Estética de la Novela” se hace al mismo tiempo forma de una novela. En ese sentido es un texto privilegiado que podemos abordar de dos maneras: ya sea desde adentro, considerando sus elementos como elementos constitutivos de esa novela y mostrando cómo son resultado de la aplicación de determinadas concepciones; ya sea desde el afuera, por capas sucesivas, hasta hallar los puntos en los que las ideas acerca de la novela llegan a ser propuestas concretas, formas definitivas, avances en el proceso de integración y profundización de la palabra literaria (en Lafforgue, 1972: 34)¹⁴.

Siguiendo la división que formula Jitrik, podemos ver la poética de Macedonio desde dos perceptivas que aunque no parezca, por la antítesis de ambas obras: la mala novela (la novela que lleva una carga “realista” en su concepción) y la buena novela (la novela que se funde en la fantasía e irrealidad de cualquier argumento)¹⁵, se unen en el mismo concepto, es decir, ambas vías nos llevan al entendimiento de esta nueva estética del autor, esta nueva novela buena. Poética que define muy bien Ana María Barrenechea al reflexionar sobre las palabras de Fernández. Esta crítico establece

¹⁴ Cita que podemos relacionar con el carácter fragmentario de la obra, y con el sentir romántico de dicho carácter, tal cual afirma Blanchot al hacer referencia al romanticismo clásico:

Escribir fragmentariamente, entonces simplemente es acoger su propio desorden, encerrarse en su ego dentro de un aislamiento satisfecho y así rechazar la apertura que representa la exigencia fragmentaria, la cual no excluye sino que rebasa la totalidad (Blanchot, 1974: 553).

¹⁵ Schlegel dice: “Una obra lo es cuando está fuertemente limitada por todas partes y es ilimitada e inagotable dentro de los límites, cuando es completamente fiel a sí misma, igual en todas sus partes, y además sublime por encima de sí misma” (en Arnaldo, 2002: 141).

que el canon estético de Macedonio Fernández se proclama partiendo de que el arte se basa en la reflexión fantasmática y no en la recreación de la realidad, es decir, su arte se crea en principio desde el imaginario, y nunca desde la mimesis naturalista:

Si quisiéramos resumir la Poética de Macedonio Fernández con sus mismas palabras, diríamos que rechaza “el realismo en el arte que no prueba facultad, porque vive de copias” y lo condena cualquiera que sea el género que se practique. “El Realismo tiene valor extra-artístico, de autenticidad de la adoración; el Arte tiene horror a la Autenticidad” [...], y en otra parte dice: “En mi ansiedad antigua por un arte puro, por una perfección de no realismo, me he encontrado con esta definición de no realismo, me he encontrado con esta definición última: Sólo es belarte [*bel-arte*, creación suya para sustituir las Bellas Artes] aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción de la certeza del ser de la conciencia en un todo, y que para ello no se vale nunca de raciocinios” (en Lafforgue, 1972: 87).

Primero podemos señalar que desde el afuera, la impresión más evidente del juego intertextual a favor de la poética del autor se hace presente en el tratamiento de lo que es una buena y una mala novela, con sus representaciones pertinentes en *El Museo de la novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires*.

Este juego se hace plenamente perceptible en *El Museo de la novela de la Eterna* en donde aparte de crear la teoría de su praxis, Fernández interpreta lo malo de *Adriana Buenos Aires* en algunos apartados de los 59 Prólogos y

hasta dentro de la misma narración, al traer a esta novela personajes de la mala.

Podemos apreciar cómo Fernández establece en cada obra su manifestación de esta nueva poética; así mismo, también apreciamos que en los 59 Prólogos ya señalados, demuestra su forma de escribir una novela, una nueva novela. Jitrik señala este argumento diciendo: “Es como si la novela vieja, que es toda Novela, hubiera tapado una verdad que está en su propio origen y que hay que rescatar” (en Lafforgue, 1972: 38).

En cuanto a la poética que Macedonio expresa en *Adriana Buenos Aires* (que luego reincorpora en los Prólogos de *El Museo de la novela de la Eterna*), se puede señalar que su argumentación es la siguiente: toda novela mala se relaciona con una obra en la cual la imitación de la realidad sea el punto principal y referencial de su concepción: “Macedonio [...] autoriza a suponer que la verosimilitud como creencia, como ideología, [...] engendra lo que él mismo llama “novela mala”, o sea “Obra” en el sentido tradicional” (en Lafforgue, 1972: 44). Esta novela no creará su propio mundo de fantasía o imaginación, sino que será espejo de la realidad; no servirá e irá contra la noción primaria de la novela y de la literatura, la imaginación. Por lo cual, *Adriana Buenos Aires*, al ser representación de la realidad del hombre, cae dentro de la categoría de mala novela, es una obra que carece de

imaginación, fantasía e inverosimilitud, rompiendo así con el canon poético de Fernández al afirmar que el arte se base en la representación de lo intangible, de lo irreal.

Con relación a esta propuesta sobre lo que es una mala novela, el autor declara dentro del mismo texto argumentos como los siguientes:

[en *Adriana Buenos Aires*]

De los dos géneros de la novela, ésta es 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 sabio” [que luego simplemente la titularía: *Museo de la novela de la Eterna*] 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 [...] compréndase que para el autor al cual le es tan fácil hacer genial una novela, ello fue verdadera proeza de disciplina (Fernández, 1982: 150).

En *El Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*, se hace presente toda la poética de Fernández; y su intertextualidad con respecto a *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* es más por contraposición y por

suplementar la idea¹⁶ de una en la concepción de la otra, que por sólo presentar dos propuestas alejadas y sin vinculación.

En esta primera novela buena, se pone de manifiesto lo que Jitrik declara como obra no tradicional: “El “texto” tiene una naturaleza específica, no puede ser confundido con lo “real” ni lo reproduce: su esencia más definida es la ficción, su condición fundamental” (en Lafforgue, 1972: 41). Macedonio establece que la fantasía es el verdadero sentir de la novela, en ella crea un nuevo mundo donde personajes, autor y lector son parte del mismo proyecto literario y donde convergen varios géneros.

Macedonio también establece que para que una novela sea buena, más que expresarse dentro de una fantasía absoluta, donde lo “real” se vuelve sublime y lo maravilloso es palpable, también es necesario que dicha novela demuestre, en la praxis de su narración, el proceso mismo de su creación, es decir, que dé cuenta de las estrategias y constitución de su desarrollo. Es por ello que la primera novela buena tiene un retraso de 59 Prólogos iniciales antes de entrar en la obra en sí, en estos Prólogos se explica cada paso de creación de la novela, su relación de oposición con *Adriana Buenos Aires*, la caracterización de sus personajes, las apelaciones al lector real e irreal,

¹⁶ Idea que como afirma Schlegel se define: “Una idea es un concepto perfeccionado hasta la ironía, una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio que se auto-genera de dos pensamientos en conflicto. Un ideal es a la vez idea y hecho” (en Arnaldo, 2002: 138).

entre otros aspectos que pudieron conformar la creación de esta novela. De acuerdo a esto Jitrik señala:

Los Prólogos a que se reduce esta “Novela que comienza” indican ciertamente una voluntad de describir desde afuera lo que debería ocurrir adentro de la “novela” que no se concreta nunca; no se concreta por lo que ya sabemos: sólo hay novela “mala”, conocida, y la novela “buena” es hipotética, no existe; por eso el trabajo de preparación de los prólogos se reduce a ser todo el trabajo de la escritura y la escritura se reduce a los prólogos y los prólogos son el texto. La lección que se extrae es que está existiendo y que aparece, en la culminación de su forma, sólo como elaborándose, como haciéndose (en Lafforgue, 1972: 48).¹⁷

La posición asumida aquí por Jitrik nos resulta atractiva aunque un poco contradictoria, ya que si en un principio, el mismo crítico advierte que la novela buena, para Macedonio, es pura ficción desde su creación hasta su resultado final, la manifestación de los Prólogos es entonces la recreación maravillosa del proceso reproductor del autor en el momento de hacer la historia, creación llena de extrapolaciones, intertextualidad y todo un mundo fantástico de personajes y argumentos, que alimentan la pequeña anécdota de la novela. Pero el hecho de

¹⁷ Así, esta afirmación de Jitrik nos recuerda el sentir romántico de la narrativa del S. XX que Blanchot señala de la siguiente manera:

Libros inacabados, obras incumplidas. Tal vez. A menos que, precisamente, una de las tareas del romanticismo hubiese sido la de introducir un nuevo modo de cumplimiento e incluso una verdadera conversación de la escritura: el poder, para la obra, de ser y ya no de representar, de serlo todo, pero sin contenidos casi indiferentes y así de afirmar juntos lo absoluto y lo fragmentario, la totalidad, pero en una forma que, al abarcar todas las formas – es decir, al final ninguna – no realiza el todo, sino que lo significa suspendiéndolo, y hasta rompiéndolo (Blanchot, 1974: 545).

que la narración en sí misma no se desenvuelva a través de una anécdota larga, por medio de un tiempo narrativo específico¹⁸, no nos permite ignorar su no-historia, su anti-novela en contraposición con *Adriana Buenos Aires*, la cual se desarrolla por medio de la anécdota clara y precisa de varios personajes plenamente tangibles; dando como resultado que la obra completa –*El Museo de la novela de la Eterna*– con sus Prólogos incluidos es la verdadera manifestación de la buena literatura, y que por ser la primera, tiene que desarrollar más su proceso de elaboración. De lo contrario, entraría en contradicción consigo misma y con la teoría-praxis que pretende imponer, puesto que resultaría una simple novela fantasiosa que no rinde cuentas de su propia creación, y no establecería el canon poético de elaboración que Fernández establece en la novela. También el juego intertextual hace que la novela se torne más irreal, más auténtica, más arte, en el sentido de *Belarte* para Fernández¹⁹.

¹⁸ Relación que nos puede recordar a cierta narrativa del S. XX, sobre todo a la vanguardia y al *boom* latinoamericano del S. XX, en cuanto a su no referencialidad con el tiempo y secuencia cronológica:

Proust [...] no solamente lo desliga [al texto] del tiempo ordinario sino que lo liga a un tiempo *distinto*, ese tiempo “puro” en que la duración nunca puede ser lineal y no se reduce a los acontecimientos. Por eso el relato excluye el mero desarrollo de una historia, así como se concilia difícilmente con “escenas” demasiado delimitadas y figuradas (Blanchot, 1969: 14).

¹⁹ El arte se para Fernández se desarrolla bajo el siguiente esquema:

1.- AUTORÍSTICA

1.1.- *Belarte*: técnica para producir en otra persona una emoción, sin sensorialidad ni instructividad.

1.1.1.- *Belarte concienzal*: literatura, belarte-palabra o prosa: arte indirecta, por valerse de la palabra, órgano intrínsecamente sin sensorialidad:

En relación a la configuración interna de las obras, como ya se ha mencionado, en *El Museo de la novela de la Eterna* es donde podemos apreciar con más facilidad el juego intertextual, así podemos ver menciones como la siguiente:

[en *El Museo de la novela de la Eterna*]

Así que esta novela se parece más a la vida que la “novela mala” o realista [*Adriana Buenos Aires*], es decir la novela correcta. La congruencia (ideal) de los caracteres hace encantadores a los novelistas de la novela mala o correcta: esta congruencia nunca se mostró en una novela y no la hay en la vida; son poco realistas en esto los escritores realistas; ni siquiera saben decir qué es congruencia (Fernández, 1982: 238).

-
- a) Conmueve la certeza del ser de la conciencia en un todo: *Novelística, literatura seria o de pasión artística a personajes*. Creación en el lector de la nada del ser concienical, usando de los personajes para hacerlo por un instante creerse él mismo personaje arrebatado a la vida.
 - b) Conmueve una faz de la certeza del ser de la conciencia: *Humorística conceptual o ilógica del arte*: provocación en el lector de la vivencia de un imposible mental (comicidad conceptual), o sea de la nada intelectual, mediante lo inesperado y con referencia a la dicha.
Poemática del pensar: trascripción de lo que pasa en la conciencia en los momentos en que acepta emocionalmente un modo doloroso del darse real.

1.1.2.- *Artes de inflexión o directas*: Música: sin emoción.

Danza: (emoción de concordancia, de colaboración humana.

Pintura: sin agrado sensorial.

Cine mudo y sin membrete.

¿Humor representado?

Palabra hablada sin gestos, inflexión ni lujos de bella voz (Fernández, 1982: LIX)

De esta manera se van interrelacionando las dos novelas y sus respectivas teorías, sobre el cómo se escribe una buena novela. Teorías que, como ya se ha mencionado, establecen que la novela buena es aquella que sostiene sus ideas sobre la fantasía en mayor relevancia que la realidad, las que exponen en la narrativa su propio proceso de creación.

3.- El carnaval en las novelas

Mijaíl Bajtín define la carnavalización como:

La lógica original de las cosas <al revés> y <contradictorias>, de las permutaciones constantes de la alto y lo bajo (la <rueda>) del frente y el revés. Y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos [...] el segundo mundo de la cultura popular [que] se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un <mundo al revés>. Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular (Bajtín, 1971:16).

Con lo cual para el crítico, la carnavalización se establece desde el discurso de la cultura popular, desde las masas y las voces periféricas que construyen en la cultura. La carnavalización es la representación grotesca de la realidad, la cual en el ambiente literario se transforma en la realización más

palpable de la novela, de la novela polifónica; que desarrolla dentro de su dialogismo la nivelación de todas las voces, de los personajes; por medio del humor, de la fiesta del revés que es el carnaval; por medio de la unión entre lo popular y la literatura, la realidad y la fantasía.

Unión que permite estudiar en los textos las manifestaciones del pensamiento sociocultural del hombre: desde las visiones y actuaciones de los personajes dentro del argumento, pasando por las vivencias literarias, fantásticas y reales del autor, hasta las repercusiones que el texto, los personajes y el escritor tienen sobre el lector; Lector-espectador real y/o ficticio. Manifestaciones que se logran entre otros aspectos por el uso de la parodia y el juego de máscaras que forma parte de la carnavalización.

Con respecto al juego intertextual, materia de este capítulo, el carnaval y sus aportes nos interesan ya que en las novelas en estudio, una de las razones de su interrelación es el uso de la parodia para expresar y desarrollar la poética de cómo es una buena novela con respecto a la mala novela. Así, los personajes, el autor y los temas tratados en *Museo de la novela de la eterna*, nos permiten apreciar la intertextualidad, primero con la intercalación de personajes de una obra a otra, y segundo con la ejemplificación directa de lo que es una mala novela, *Adriana Buenos Aires*, con respecto a la buena, comentarios que están presentes en el *Museo* desde sus prólogos, con lo cual se va declarando el

carácter poético que Fernández pretende establecer con esta nueva y primera buena novela.

En *Adriana Buenos Aires* podemos percibir el juego carnavalesco desde la misma óptica del autor. Él mismo durante toda la elaboración del texto, crea una atmósfera de parodia de lo que es la mala novela, la novela tradicional; juega a ser el autor de la mala novela, pero de la última mala novela ya que tiene plena conciencia que dicha creación sólo va ser un ejemplo para con la novela buena.

[en *Adriana Buenos Aires*]

Nota del autor: Apréciense la esforzada perfección de modelos de frase de novela mala, sin los cuales quedaría incumplido el compromiso de prestar la mejor y última novela del género de mala. Agradézcanse las profundidades y sutilezas psicológicas que en ellas envuelven; la frase grandilocuente y lacrimosa y el desenfado de hondura psicológica dan completo cumplimiento al desiderátum del género. Estas dificultades de la novela mala la hacen más ardua de escribir, creo, que la buena (Fernández, 1982: 174).

Así vemos que la novela mala o sea, *Adriana Buenos Aires*, se regodea de su “pésima calidad literaria”, y que el autor en un juego de máscaras, se hace representar a sí mismo en la narración, donde expresa su crítica a la novela tradicional; críticas que servirán de base para elaborar la novela buena, *Museo de la novela de la eterna*.

Con respecto a el *Museo de la novela de la Eterna* (primera novela buena), Macedonio Fernández pone toda la carga paródica en demostrar cómo se crea la buena novela, así la estructuración de la novela se hace simplemente por medio de un carnaval, en donde el preámbulo –los Prólogos– es mucho más extenso que la historia o la anécdota en sí; este juego estructural se desarrolla para ejemplificar el proceso de creación y para ir contraponiendo la mala novela tradicional con esta nueva forma de narrar.

En dicha novela buena, el carnaval también se hace presente y evidente en el manejo de los personajes; estos personajes a parte de tener relación con los personajes de *Adriana Buenos Aires* como colegas, son personajes fantásticos que juegan con el autor y el lector real, de la misma forma que se mezclan dentro de la historia como personas, más que como personajes literarios. El simple juego de nombres que se da en la novela, es la parodia que indica la irrealidad de la narración. Estos nombres se presentan como designios de sus características y no como representación de un hombre. Así tenemos a El Presidente, el Viajero, La Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, El No-Existente-Caballero, entre otros personajes que muchas veces enfrentan al autor por su representación dentro del texto:

[en *El Museo de la novela de la Eterna*]
Capítulo VII
(La vida quiere entrarse a la novela)

[...]

- Quizagenio: [...] pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector. Hay otro resorte que da “vida” a “personajes” y pediré al novelista que nos está escribiendo que lo emplee con nosotros [...] (ojalá nuestro autor nos este escuchando, lo aprenda y use apiadado con nosotros).
- [...] //
- El Autor: ¿Qué les pica a estos personajes míos que hace rato busco y los encuentro en diálogo dándose un aparte en sus funciones?
- [...]
- El Autor: ¡Qué escalofrío! Quisiera darles todas las palabras que pidan y pidieran (Fernández, 1982: 298-300).

El carnaval se presenta en ambas obras como parte de la poética, pero no desde el carnaval popular, sino, desde la perspectiva del carnaval irónico, desde el juego de máscaras e identidades. Es un carnaval moderno y sofisticado que se presenta desde la parodia puramente negativa y formal.

Se expresa la teoría del cómo elaborar una buena novela no por referencias directas, por sentencias o declamaciones. Se presenta dicha estética por medio de comparaciones, de contrastes peyorativos para con *Adriana Buenos Aires*, o simplemente con la parodia, con el carnaval de las obras. Este apartado se podrá entender mejor con el aporte que se hace sobre el mismo asunto en el Capítulo II de este trabajo.

Finalmente, se puede establecer que un punto de partida para el estudio de la poética de Macedonio Fernández, es la intertextualidad que se plantea entre las obras en análisis, intertextualidad ficcional y teórica que permite al lector ir tejiendo las diferentes digresiones, citas o interpretaciones de diálogos entre los personajes, que den las pautas del cómo se debe escribir una buena novela; y cómo, según hemos apreciado, dicha intertextualidad se pone en manifiesto desde la presentación de los personajes hasta el desarrollo teórico de la poética del autor.

CAPÍTULO II

Estudio carnavalesco bajtiniano de la poética de Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*

Retomando el esbozo que se realizó en el apartado anterior sobre la carnavalización, en este capítulo nos detendremos con mayor atención y reflexión en el análisis bajtiniano de la novela y el carnaval. Así, la exposición que se presenta a continuación se basará primero en la explicación teórica de la postura del crítico frente a determinadas novelas, para luego entrar con dicha información en el análisis de las obras en estudio; y comprender de ésta manera sí la hipótesis que se presentó sobre la poética de Macedonio Fernández se cumple o no, partiendo del razonamiento bajtiniano sobre la estética²⁰ de la novela y el carnaval.

14 Para la estética como ciencia, la obra de arte es sin duda su objeto de conocimiento; pero esta actitud cognitiva frente a la obra tiene un carácter secundario; la actitud primera debe ser puramente artística. El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra, no en su realidad sensible y sólo mediatizada por el conocimiento, sino hacia lo que representa esa obra cuando el artista, y el que la contempla, orienta hacia ella su actividad estética. Por lo tanto, *el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético.*//

La estética debe definir en su pureza estética la composición inmanente al contenido de la contemplación artística, es decir, el objeto estético, para poder resolver el problema tomando en consideración la importancia que tiene éste para el material y su organización en obra externa; por eso, inevitablemente, la estética debe dejar establecido, en lo que respecta a la poesía, que el lenguaje, en su determinación lingüística, no forma parte del objeto estético, se queda fuera

Lo primero que hay que definir o terminar de aclarar es el término de carnaval, su situación artística y popular, y cómo la carnavalización se presta para el análisis paródico de un determinado discurso.

Para Bajtín la esencia del carnaval consiste en

El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria [...], los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente (Bajtín, 1971: 12,13).

de él; pero que el objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido) [...]. La estética de la creación literaria no debe prescindir del lenguaje lingüístico, sino utilizar todo el trabajo de la lingüística para entender la *técnica* de la creación poética, partiendo por una parte, de una comprensión justa del lugar del material en la creación artística; por otra, de lo específico del objeto estético.//

La principal tarea de la estética consiste en el estudio del objeto estético en su especificidad, pero sin sustituirlo por ninguna otra etapa inmediata del proceso de realización del mismo; y, antes que nada, es necesario entender el objeto estético de manera sintética, en su conjunto; entender la forma y el contenido en su esencia y necesaria correlación (la forma: la forma del contenido; el contenido: el contenido de la forma); entender la especificidad y la ley de esa correlación. Sólo mediante tal composición se puede esbozar la orientación correcta a seguir por el análisis estético concreto de ciertas obra (Bajtín, 1989: 23, 53, 74).

Es así por lo cual el crítico no considera al carnaval como una estructura formal artística, sino como una forma de vida que en las fiestas²¹ se vuelve ley del revés, del humor²² y de la parodia, de la máscara²³.

La carnavalización puede ser percibida como una entidad, que responde a la formación cultural²⁴ e ideológica de la polifonía de una novela. Para Bajtín las obras que pueden presentar un discurso carnavalesco son las novelas que

²¹ El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa [...] Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una *forma primordial* determinante de la civilización humana [...] // Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. [...] La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adaptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín, 1971: 14,15).

²² Humor carnavalesco. Es ante todo humor festivo. [...] La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo*. [...] *Todos* ríen, la risa es <general>; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido en un aspecto jocosos, en su alegría y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez [...] El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa [categoría que utiliza Macedonio Fernández] se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtín, 1971: 17).

²³ La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos [...]. // Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. (Bajtín, 1971: 41,42).

²⁴ Cada fenómeno de la cultura es concreto, sistemático, es decir, ocupa una cierta posición esencial frente a la realidad preexistente de otros objetivos culturales, y participa a través de ello en la unidad dada de la cultura. Pero estas relaciones del conocimiento, de la acción y creación artísticas, con la realidad preexistente, son profundamente diferentes. // Atribuyendo a la palabra todo lo que es propio a la cultura, es decir, todos los significados culturales –cognitivos, éticos y estéticos–, se llega muy fácilmente a la conclusión de que en la cultura, en general, no existe nada excepto la palabra; que la cultura entera no es otra cosa que un fenómeno lingüístico, que el especialista y el poeta, en igual medida, sólo tienen que ver con la palabra (Bajtín, 1989: 33, 48).

presentan un juego dialógico entre sus personajes y sus voces. Así, en relación a las obras de Macedonio Fernández que estamos analizando, podemos afirmar que la polifonía se presenta, primero desde la intertextualidad de ambas novelas, siendo las voces periféricas las que le dan el orden “caótico” que el texto presenta, y segundo porque en cada obra las voces representan una configuración importante de la estructura general de la novela, por lo cual, podríamos señalar que dichos relatos, según Bajtín, se desarrollan dentro de la categoría de novela humorística:

En la novela humorística, la introducción del plurilingüismo y su utilización estilística se caracterizan por dos particularidades:

- 1) Se introduce la diversidad de <lenguas> y de horizontes ideológicos-verbales [...] si bien, es verdad, preferentemente, en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; además, estos lenguajes no se fijan, en la mayoría de los casos, a ciertas personas (héroes, narradores), sino que se introducen bajo forma impersonal <de parte del autor>, alternándose (sin tomar en consideración las fronteras formales precisas) con la palabra directa del autor.
- 2) Los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos [...] son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados e inadecuados a la realidad [...] de esta variante de la novela [...] se aproxima al rechazo a toda seriedad sincera y directa (la auténtica seriedad consiste en la destrucción de toda seriedad falsa, no sólo de la patética, sino también de la sentimental), se acerca a la crítica fundamental de la palabra como tal (Bajtín, 1989: 129).

La novela humorística también destaca la disposición del autor²⁵, quien se presenta ya no como un autor convencional, sino que adquiere un estatus más elevado de composición, es decir, se transforma en un autor organizador y transcriptor de su horizonte-ideológico:

El juego con el autor convencional es también característico de la novela humorística [...] y viene ya de Don Quijote [...] // El autor y el narrador convencional adquieren una significación completamente distinta cuando se introducen como exponentes de un horizonte lingüístico, ideológico-verbal, especial de un punto de vista especial acerca del mundo y los acontecimientos, de valores y entonaciones especiales; especiales, tanto con respecto al autor, a su palabra directa, real, como a la narración literaria “normal”, del lenguaje literario “normal” [para nuestro interés, este desarrollo “normal” de la literatura, se ve afectado por la propuesta poética que Fernández desarrolla en su obra: *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*] (Bajtín, 1989: 129,130)²⁶.

Esta aproximación de la novela humorística y el desarrollo de un cierto tipo de carnaval, los podemos observar en *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)*, en la cual se puede apreciar como el autor, utiliza el discurso

²⁵ “El autor, como elemento constitutivo de la forma, es la actividad organizadora que surge del interior del hombre total, que realiza su tarea plenamente, que no presupone nada exterior a sí mismo para llegar a la finalización [...] en él se auto-encuentran el creador y percibe intensamente su actividad creadora; o, de otra manera: es la creación” (Bajtín, 1989:74).

²⁶ Así, esta postura la podemos reiterar, con el comentario que hace Jitrik sobre la concepción ideológica de Macedonio:

Para Macedonio [...] el texto emerge claramente de una voluntad y se dirige a alguien; más aún, Macedonio no sólo no pretende abolir ni excluir una y otro sino que, afirmaba su idea del “texto” como recinto [...] el autor y el lector deben formar parte de él, // deben estar dentro y esa inclusión ha de ser esencial para romper la vieja idea de la Literatura descrita como un circuito de sectores separados y convergentes en la Obra simplemente por razones de una funcionalidad no discernida, no examinada en sus fundamentos (en Lafforgue, 1972: 63-64).

para representar, por medio de la máscara de la creación, una novela, una cultura, la esencia de su poética literaria. Así, podemos apreciar el humor que establece Fernández, humor que se enmascara en la ironía y el doble sentido, ya que sólo busca dar configuración a su estética, al respecto Ana María Barrenechea escribe:

[...] se puede reconocer que el humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente. Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones, como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente a sus últimas consecuencias, y lo humaniza con la ironía indulgente que desinfla retóricas y falsos valores. [...] // Para decirlo con palabras que pueden ser tuyas, su absurdo humor afecta las tres categorías de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad. El mismo Macedonio Fernández ha indicado[...] “Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad” (en Lafforgue, 1972: 72-76).

Su utopía consiste en realizar la primera buena novela de la historia. Así la novela se desenvuelve de la siguiente manera: en la estancia “La Novela” ubicada en la localidad de la Amistad, se reúnen Deunamor, Quizagenio, Dulce-Persona, Padre, Simple, Andaluz y La Eterna, personajes que bajo la disposición de El Presidente, se organizan para: “sofocar la lid obstinada y larga en que se destroza Buenos Aires entre el Bando Hilarante y el Bando

Enterneciente” (Fernández, 1982: 352)²⁷; y buscar “la conquista de Buenos Aires para la belleza” (Fernández, 1982: 306)²⁸, fin que cumplen satisfactoriamente, aunque con tristeza, pues luego de realizada la misión, los personajes se tienen que separar. Este es el argumento básico de la obra, pero dentro de la disposición fantástica e irreal de dicha anti-historia, Fernández destaca su teoría literaria, su poética que va desarrollando a lo largo del texto con intervenciones como la siguiente: “Diré así, antes, que se trata de uno de los veintinueve²⁹ prólogos de una novela imprologable según ahora me lo previno un crítico” (Fernández, 1982: 214), o haciendo referencia más palpable a su papel de autor no convencional, expondrá comentarios como el siguiente, donde expone su concepción de que la novela buena es la fantástica e irreal:

²⁷ Como una simple referencia podemos recordar que para 1941 cuando es publicada *Una novela que comienza*, donde se hace anuncio de la creación de *Museo de la novela de la Eterna*, Argentina está atravesando por una crisis política donde se reciente la salud del Presidente S. Ortiz. En Buenos Aires es vencido el radicalismo y la Cámara de Diputados designa una Comisión de Actividades Antiargentinas. Todo esto bajo la presión mundial de la Segunda Guerra Mundial y el aire de inestabilidad política y social en Argentina, con la sucesión de dos Presidentes en menos de dos años, y el perfilamiento del régimen peronista en la nación. (Referencia: cronología sobre Macedonio Fernández. *Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna* (1982) tomo 91, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.)

²⁸ En una entrevista que mantuvo Jorge Luis Borges con Oswaldo Ferrari, se debatió el asunto de la sociabilidad entendida para Macedonio, discusión que nos parece interesante señalar en relación al argumento básico del *Museo de la novela de la Eterna* y su relación con la argentina y la cultura porteña:

[Ferrari] –sí, pero fíjese es muy curiosa.- yo podría decir que si uno comprende, o ha registrado a Macedonio, se hace más fácil comprender particularidades de miembros de nuestra sociedad, de nuestra familia, de nuestro tipo de hombre. Lo veo de alguna manera...

[Borges] – Y, puede ser, a él le hubiera gustado mucho esa idea, él la habría aprobado. (“Conversación Jorge Luis Borges-Oswaldo Ferrari, 1992: 41).

²⁹ En realidad el *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967), se estructura de la siguiente forma: 59 Prólogos introductorios, 20 capítulos argumentativos del “desarrollo” de la anti-historia y 3 Epílogos finales.

No puedo jactarme de haber descubierto para esta novela la comarca ["La Novela"] donde no sucede nada, por otro nombre "Tierra de Leones". Mas todo lo imposible sucede en la mía; para lo posible hay la vida y para ésta e igual a ella ¿para qué, el realismo? Y sólo comprendo que el lector se queje si algo de lo Imposible no lo consigue en ella, y sabe él que en alguna parte, en el Arte, al cual acude, ha de hallarse y suceder corriente de lo que revolviéndose en su lecho o asomándose a la ventana no halla: la Imposible, que no es lo que falta, pues todo lo hay en el mundo, sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o exista antes o después de desearlo (Fernández, 1982: 257).

Otra configuración del carnaval y la novela humorística que podemos señalar en los textos estudiados, es la importancia de la voces en ambas novelas, es decir, todos los personajes actúan con igual nivel de relevancia, así se cumple la polifonía que expone Bajtín. Este tratamiento se aprecia desde la intertextualidad entre los personajes de una y otra obra, pasando por el autor con la crítica y poética implícita en ambos textos, hasta la referencia que el propio Fernández realiza para con el lector, personaje ficticio y real dentro de la propuesta estética que el mismo desarrolla; y personaje al cual Bajtín introduce en el análisis literario como un elemento importante de la novela, como un elemento de la fiesta sin el cual no existiría la comunicación entre la narración y el entendimiento.

Una de las voces periféricas que podemos rastrear a lo largo de las dos novelas, es el personaje del autor, el cual interactúa con los personajes y con el

lector a la vez, con este actor Macedonio Fernández establece dentro de toda la máscara de su ficción la estética que pretende imponer:

[en *Adriana Buenos Aires*]

... lo único que falta a *Adriana Buenos Aires* para ser del todo una novela "mala", es continuar en otra. Volviendo, pues, y espero que para siempre, a la dulce existencia de prometer novela, prometo continuar la presente (Fernández, 1982: 187).

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

La Novela Mala merece un homenaje; ahí va el mío. No se dirá así que no sé hacer cosas mal; que limitado de talento, no me alcanzó para uno de los dos géneros de la novela, el de mala; el mismo día muestro el pleno de mis capacidades. Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que pudo ocurrírseme para *Novela de la Eterna*; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda (Fernández, 1982: 190).

Así, otros personajes que se manifiestan como parte de la carnavalización, como parte del juego donde las voces se nivelan son, El lector, *Adriana Buenos Aires*, *La Eterna*, entre todos los demás actores de las novelas.

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad //

Todos los hechos y personas de la novela son gratamente imposibles, fantásticos para la realidad; Hgfg, en su grata inexistencia, con la que se ganará la opinión del público, es fantástico para la novela: no sólo no ocurre en la vida, no ocurre en el libro //

- El lector: ¿Qué trastorna, dónde los leeré si salen a la vida real? Que dejen su dirección. Además ¿qué más quieren ser que ser agradables a la vida? ¿Y, en fin, el título del capítulo no avisaba: “Aquí se trataría de la más espantosa desesperación que nadie imaginó”?
- [...]
- El lector: Me apenan los personajes. Pero yo existo. ¿Hay algún otro capítulo de ganas de vivir? Si es así no leo más; no hay otro espectáculo tan incómodo (Fernández, 1892: 228-229, 315).

En cuanto a *La Eterna* observamos:

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

- Eterna: no eres perfecta –tiene que decirle aquí su novelista, que es también un amigo.
- Hazme perfecta, pues, si lo puedes, como Dios a los hombres.
- Es que no puedo [...] (Fernández, 1982: 278).

Así, los personajes no tienen jerarquía, ya que se manejan bajo el mismo nivel estructural de importancia dentro de las novelas:

[en *Adriana Buenos Aires*]

El que ama es amado. El asunto de mi relato es Adriana, es decir el amor, y no soy inoportuno, por esta vez, con la precedente digresión, pues 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, porque ya he acometido la temeridad de intentar una pintura del destino y persona de este criatura tan genialmente inspirada en su corazón y tan

sufriente, me es insoportable imaginar que no he preparado el alma del lector para que guarde de ella una imagen amable (Fernández, 1982: 166).

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

- - Pero ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama *Adriana Buenos Aires* ¿Te gusta?
- [...] //
- 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 ofreceremos el vuestro: Dulce-Persona y yo somos dos personajes de la “Novela de la Eterna”, dos buenísimos amigos.
- Eduardo de Alto: Nuestro amor no tiene por que callarse. Aprended vosotros, por si alguna vez la vida os hace personas como a nosotros, u os amáis (Fernández, 1982: 317, 320).

Partiendo del ejemplo antes señalado, y advirtiendo que las voces de una novela se presentan en otra, sin ningún reparo, podemos señalar la intertextualidad expresada por el autor, en la cual se hace referencia a su poética, en la que la teoría literaria prevalece sobre la “lógica” del relato.

Ahora bien, otro aspecto importante a desarrollar, partiendo de la intertextualidad aquí observada, es la noción de cronotopo³⁰ de Bajtín, la cual

³⁰ Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa <tiempo-espacio>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la

podemos conceptualizar desde la visión del cronopoto del encuentro, el cual encaja en el juego carnavalesco de las novelas y marca el nexa o punto de unión de ambas obras:

Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el “camino”. El “camino” es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino [...] en el mismo punto temporal y espacial, se interceptan los caminos de gente de todo tipo [...] Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superada [...] El camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad (Bajtín, 1989: 394).

Así, tomando en cuenta la concepción de Bajtín sobre el cronotopo del encuentro, podemos decir que en las novelas de Macedonio Fernández ésta noción literaria se manifiesta, ya que en el momento de la intertextualidad observamos el encuentro de dos mundos opuestos, la buena y la mala novela; encuentro que se realiza en el camino de la teoría literaria. Hay que recordar que para Bajtín las estructuras literarias son las metáforas de la novela y de la cultura, por lo cual no hay que confundir las

teoría literaria, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. //

en la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma es siempre esencialmente cronotópica (Bajtín, 1989: 237, 238).

concepciones de cronotopo exclusivamente para los personajes desarrollados en una ficción, sino como en nuestro caso se puede acercar a la ideología de la obra, a su nivel temático y estructural.

Este encuentro lo apreciamos fácilmente en los ejemplos antes citados de la intertextualidad de personajes de una novela en la otra; o en la simple pero destacada mención del autor, crítico, al insertar dentro de las narrativas de las obras, su teoría literaria, su poética:

[en *Museo de la novela de la Eterna*]

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu [lector] fantasía, en tu capacidad y necesidad completar y sustituir finales. Exceptuando yo, ningún novelista existió que creyera en tú fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquella toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomaos libre resarcimiento en la mía (Fernández, 1989: 351).

Finalmente, podemos afirmar que la poética de Macedonio Fernández, según el análisis bajtiniano del carnaval, se aplica ya que el autor establece por medio del juego de voces y de la intertextualidad, su estética literaria; desarrollando por medio de la máscara de la narrativa de las novelas, su estudio poético sobre la concepción de la primera buena novela.

CONCLUSIÓN

Apegándonos a la importancia y trascendencia que ha tenido Macedonio Fernández para con las letras argentinas e hispanas, Ana María Barrenechea postula la siguiente afirmación:

Pocos conocen su nombre en su patria. Casi ninguno fuera de ella. Y sin embargo, los contados lectores de sus escritos coinciden en una admiración que va desde el placer de gustar las ingeniosas y alocadas construcciones, hasta el mito del filósofo o del poeta trascendental. Nacido en 1874, pertenece por la edad a la generación de Lugones; pero por el carácter de su obra, por las amistades y por la publicación tardía, tiene que situársele en la generación de Borges (en Lafforgue, 1972: 71).

Tal como lo señala Barrenechea, Fernández se hace escritor de varias generaciones, en su época se recrea como un adelanto vanguardista en comparación con sus contemporáneos; y en las generaciones inmediatas se establece como maestro y modelo.

En relación a la tesis planteada para este estudio, podemos respaldar la aseveración de que el autor se conforma como un escritor transgeneracional, ya que su poética como se ha desarrollado cumple con la premisa de los autores vanguardistas de la Hispanoamérica del siglo XX.

Para Macedonio Fernández la literatura y el arte se fundamentan bajo su poética de que la fantasía y la ficción alimentan el corazón del genio artístico de cada hombre, es decir, su estética establece la irrealidad del argumento sobre todas las variante de la literatura, así como lo describe César Fernández Moreno al conceptualizar el término de Poemática según Macedonio:

Poemática no se propone la conmoción de la certeza del ser de la conciencia en un todo, sino un tópico o faz de dicha conciencia: lo que pasa en ella cuando acepta emocionalmente un modo doloroso del darse real (doloroso debe ser entendido, genéricamente, como patético). Vivimos muy seguros de que somos: en su conjunto, la Belarte-palabra o Literatura tiene por misión hacernos poner en duda si somos o no, producir un momento de nada (parcial o total) en la conciencia, a partir del cual se puede intentar reconstruir una visión más profunda y más detallada del mundo (Fernández, 1982: LVIII).

Así, teniendo en consideración el análisis antes expuesto sobre la poética de Fernández y su aplicación a las novelas, *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)* y *Adriana Buenos Aires (última mala novela)*, donde establecimos nuestra hipótesis: analizar cómo la nueva poética que establece Fernández sobre el cómo se debe crear una novela, es parte de la temática conceptual de los textos a estudiar, o si por el contrario, la teoría de la poética del autor se contrapone con la estética expresada en las novelas; podemos apreciar que la poética de Fernández sí es parte de la temática

conceptual de sus obras; tesis que se argumentó en base al estudio carnavalesco de Bajtín, ya que esta aplicación nos brindó el marco teórico para sustentar nuestro análisis y establecer las referencias intertextuales, los tonos humorísticos, y la estética expuesta por el autor en ambas obras para demostrar lo que según su concepción literaria sería la buena novela, para así crear el *Museo de la novela de la Eterna (primera buena novela)*.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, podemos hacer una breve referencia a autores, y en especial a Jorge Luis Borges, que siguiendo el proyecto estético de Fernández, lo toman como modelo literario.

Ramón Gómez de la Serna³¹ (1888-1963), escritor español nacido en Madrid pero con grandes vínculos y círculos de amistades en Latinoamérica, es uno de los claros ejemplos que podemos citar, en relación al desarrollo literario que tuvo Fernández para con sus seguidores y amigos.

Como lo reseña Carlos García en su artículo: *Ramón y Macedonio Fernández: afinidades electas*, la relación de dichos escritores comienza de la siguiente manera:

³¹ Ramón Gómez de la Serna, escritor español, influyó decisivamente en el rumbo de la literatura española de la década de 1920. [...] Escritor precoz, cultivó casi todos los géneros literarios, con una característica común en toda su obra y peculiar en él, la *greguería*, que es la fusión de humorismo y la metáfora. [...] Pero aparte de las *greguerías* [...] su producción más característica reside en sus críticas de arte y en obras de carácter libre, donde se funden lo autobiográfico y el ingenio: *El circo* (1916), [...], *Explicación de Buenos Aires* (1951) y *Nuevas páginas de mi vida* (1957). Desde 1936 residió en Argentina. Realizó sólo una breve visita a Madrid en 1949 y a su muerte, sus restos fueron trasladados a España. (Gran Enciclopedia Salvat, 2000: 1888).

Al parecer, fue Ramón quien inició el contacto, por correspondencia, hacia 1925, tras la lectura de textos de Macedonio aparecidos en la revista *Proa* (en la cual ambos colaboraban), tal como dice su prólogo a la reedición aumentada de *Papeles de Recienvenido* (1944: 11):

Cuando en la lejana España leí sus primeros párrafos indagué en seguida su dirección y le escribí cartas admirativas y estimuladoras. (García, 2001: 2).

Así, la amistad que nace entre ambos escritores se desarrolla de forma armoniosa y recíproca, en cuanto a la admiración que generaba uno en el otro. Gómez de la Serna al establecerse como un escritor de la metáfora, de las *greguerías*, observa con gran interés el desarrollo estético que plantea el autor argentino; la metáfora y el humor son la base de la irrealidad del arte, así como ya sabemos, para Macedonio la fantasía se establece como la columna de la literatura, y apoya dicha estructura por medio de un juego dialógico entre el humor y las máscaras de la imagen.

No podríamos citar plenamente las obras bases donde se establece la estrecha reproducción de la poética de Fernández, en la gama literaria de Ramón Gómez de la Serna, sin embargo sí podemos argumentar que la influencia del autor argentino sobre él mismo es amplia y conceptual, Ramón aunque no lo exprese de forma plenamente abierta, considera la poética de Fernández como una revelación, lo ve como un maestro y lo emula en muchos de sus escritos, aunque claro con el tono subjetivo de su pluma. Apoya y admira el juego poético, metafórico y metafísico de la estética,

conceptualizando así el proyecto estético de sus *greguerías* con las formulaciones de Fernández en cuanto a la imaginación que debe tener y desarrollar una obra de arte.

En 1948 Gómez de la Serna en su libro *Explicación de Buenos Aires*, escribe el siguiente elogio para con su amigo:

Pero entre esa mezcla que tiene todos los matices, hay un literato singular, el que más admiro yo, por que ha reunido la arquitectura del pensamiento y la lengua española a la arquitectura criolla, Macedonio Fernández, que lleva sesenta años sin ser visto, haciéndose el viejo para justificar su jubilación, que comenzó a los diecisiete años, cuando es el precursor de todos. //

Yo tengo, por excepción, el teléfono de Macedonio, y alguna vez hablo con él, sin saber desde qué campichuelo me habla, y soy de los pocos que le ven una vez cada dos años, ya que siempre he tenido la suerte de merecer visitar a esos hombres puros que vivieron el aparte de su monólogo de cabellos blancos en casillas, a cuyo aldabón de hierro nadie llamaba (Gómez de la Serna, 1998: 603-604).

De la misma suerte Fernández aprecia y admira a su amigo, hecho que se nos hace notable con el sólo comentario de Carlos García, en el cual afirma que “Macedonio, a su vez, dedicó todos sus libros a Ramón; ignoro sin embargo, su paradero actual” (García, 2001: 4). En carta escrita para 1931, el porteño dice:

Han pasado más años, lo conozco mucho más, y mi capacidad para el juicio del Arte se ha despabilado, se ha restregado los ojos día a día.

Encuentro hoy que esos juicios se quedaron cortos: no había sospechado el genio de la delicadeza y excepción total de influencias a que puede alcanzarse. RAMÓN es el maestro único de la metáfora sin contexto, desiderátum de la literatura que creo tomará todo el lugar de la puerilidad biográfica-efusiva del poema construido, tentado de novelismo y del peor: el autonovelismo. Nadie es hoy comparable en nuestro idioma, y nadie antes los hizo presentir, a RAMÓN, en la Versión a Delicadeza del cosmos estante y del acontecer concienial; Ramón Gómez de la Serna, la mayor facultad poética que se ha dado (Fernández, 1982: 414).

Siguiendo el patrón de Macedonio Fernández nos topamos con un escritor argentino de suma importancia y trascendencia generacional, nos encontramos con uno de los autores más resaltantes de las letras argentinas e hispanoamericanas, Jorge Luis Borges.

Jorge Luis Borges³² (Buenos Aires 1899 - Ginebra 1986), entrañable amigo y discípulo de Macedonio Fernández, es uno de los autores latinoamericanos más reconocidos a nivel internacional, tanto por sus

³² Jorge Luis Borges, escritor argentino. Marchó muy joven a Europa y residió en España de 1919 a 1921, año en que regresó a su país para convertirse en figura representativa de la cultura europea y del ultraísmo poético. Inició su carrera literaria en la poesía (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente* 1926; *Cuaderno de San Martín*, 1929), género que luego ha cultivado esporádicamente [...], al dedicarse preferentemente al ensayo y la narrativa. En estos dos campos ha destacado por su excepcional inteligencia, fina intuición y vasta cultura, que se alían a un pesimismo corrosivo, y el gusto por la mixtificación, y una precisión estilística que, aplicada a la recreación de la realidad inmediata y de medios bien tipificados, como el de los bajos fondos bonaerenses, dan lugar a logros extraordinariamente originales. Entre sus libros de ensayos destacan: *Inquisiciones* (1925), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952), *Leopoldo Lugones* (1957), *Macedonio Fernández* (1962), [...], etc. Como narrador destaca en sus colecciones de cuentos [...] *Ficciones* (1943-1944), *El Aleph* (1949), [...]. en 1961 publicó una *Antología personal*, a la que siguió *Nueva antología personal* (1968) [...]. Fue nombrado director de la Biblioteca Nacional. Premio Nacional de Literatura en 1957, premio Internacional de Editores en 1961, premio Cervantes en 1979 y premio Balzac en 1980, entre otros. (Gran Enciclopedia Salvat, 2000: 608).

excelentes obras como por sus traducciones. En principio, es decir al iniciarse en el arte de la literatura, se entusiasma con la corriente vanguardista del ultraísmo, trayendo a la Argentina todo el conocimiento que había adquirido en Europa. Ya en su país natal y en pleno desarrollo literario se sumerge en las palabras de Macedonio Fernández, amigo de su padre y futuro maestro del joven Borges.

Así, el mismo Borges en una entrevista que cedió a Oswaldo Ferrari dice cómo se inició su relación con Fernández:

Yo heredé la amistad de Macedonio Fernández de mi padre. Hicieron la carrera de abogacía, y recuerdo, de chico, cuando volvimos de Europa –esto fue el año 1921–, ahí estaba Macedonio Fernández esperándonos en la dársena. De modo que, bueno, ahí estaba la patria (“Conversación Jorge Luis Borges-Oswaldo Ferrari”, 1992: 37).

Desde ese momento y ya con la confianza que su padre había depositado en Macedonio, Jorge Luis Borges se hace adepto a la literatura del escritor, y comienzan a converger en él mismo una especie de mezcla armoniosa entre la vanguardia de su generación y los preceptos estéticos de Macedonio:

... la escritura borgeana puede verse como una puesta en acto de las teorías macedonianas del *belarte*.[...] El joven vanguardista, junto con su generación, comete parricidio ritual respecto a Lugones³³, el poeta nacional, el que ocupaba el centro de la escena consagratoria en el momento en que los jóvenes del veinte deciden, como toda vanguardia, interrumpir con el gesto de la ruptura y la pretensión de iniciar el arte desde cero. Simultáneamente Borges reconoce como maestro a Macedonio y escribe su *Macedonio Fernández*, donde inventa la ficción biográfica macedoniana. [...] la invención del personaje Macedonio representa el desafío de una biografía imposible, porque no solamente su obra es una anti-obra [...], sino que el propio Macedonio inventa mucho antes que Borges, las biografías imposibles, empezando por la suya propia (Calabrese, 1995).

Así, Borges comienza a jugar con la metáfora, el humor y la poética que imponían las obras de Fernández, desarrollando de esta manera una escritura, en principio, plenamente conceptual, en donde el poema nacional se vuelve obsoleto en contraposición a la vanguardia que comienza a desenvolver toda una estética donde el lenguaje y la imaginación literaria tienen un papel fundamental en las letras, postulación que ya Macedonio había establecido al crear su *Belarte*.

Podemos apreciar cómo la influencia de Macedonio abordó a Borges tanto que éste en ocasiones lo imitaba y lo recreaba, es decir, creaba un Macedonio Fernández ficticio que se enredaba entre los poemas y artículos –reseñados en revistas como *Proa*, *Martín Fierro*, entre otras– de Borges y la

³³ Leopoldo Lugones, escritor argentino (1874-1938), principal representante del modernismo en su país. Sus composiciones poéticas, de ritmo musical, revelan gran dominio del lenguaje y contienen metáforas delicadas (*Himno a la luna*, *Odas seculares*, *Las montañas de oro*, [...]) etc. Escribió también libros en prosa: *La guerra gaucha*, *Las fuerzas extrañas* y *El ángel de la sombra* (Encarta, 2004).

realidad de la existencia física de Fernández. Tal énfasis hacia Borges para con su maestro, que Macedonio citaba: “Yo vivo, y es casi un regalo que me hizo Borges, pues me cita con tanta insistencia que corro el riesgo de convertirme en el autor de sus mejores escritos” (en Wagneur, 1992:1).

Al igual que Gómez de la Serna, Macedonio Fernández fue para Borges un modelo a seguir, una expresión de arte que era nueva para la época y revolucionaria para las letras argentinas, Borges toma así más que el modelo literario de su maestro, la idea de la vida filosófica del mismo, es decir, acoge dentro de su esencia la individualidad de Macedonio, ese don de ser escritor para sí mismo, ese placer de escribir para pensar, para ayudarse a pensar, como bien lo decía el mismo Fernández.

De esta forma, Borges recrea dentro de su obra, una gama metafórica parecida o esbozada bajo la doctrina macedoniana, utiliza la filosofía, el sentir épico y mítico de las acciones del hombre para desarrollar a través de una metáfora, una alegoría o con el humor inteligente, la recreación de las emociones del hombre; toma así de Macedonio la fantasía literaria de la oposición entre realidad e imaginación, y desarrolla una estética que, en cierta medida, corresponde a la vanguardia iniciada por Fernández, la revolución del lenguaje y de la literatura partiendo de la ficción, de la irrealidad tangible de la obra de arte.

Jean-Didier Wagneur, cita la siguiente afirmación de César Fernández

Moreno:

“Yo creo –explica César Fernández Moreno en 1979– que Borges hizo una especie de adaptación de la obra de Macedonio en el contexto histórico y social; lo que toma no es de ningún modo incompatible con su propio genio, al contrario, es el hijo digno y, como tal, se parece mucho (en Wagneur, 1992: 1).

Jorge Luis Borges valorará toda su vida la influencia que Macedonio depositó en él, y apreciará que aunque en el desarrollo de su literatura, el aporte de Fernández no estuvo tangible durante toda su carrera, su concepción de vida sí, Borges se hace Macedonio en el pensar y en el existir, así, el mismo Borges dirá: “Con los amigos decíamos: ¡Qué suerte la nuestra!, haber nacido en la misma ciudad, en la misma época, en el mismo ambiente que Macedonio” (“Conversación Jorge Luis Borges-Oswaldo Ferrari”, 1992: 43).

De esta forma, y con ésta breve reseña se puede entender el valor que tiene Macedonio Fernández en las letras de Hispanoamérica, su aporte a la literatura y a la esencia de autores que más que seguir su patrón de escritura, valoran su modelo de vida y respetan su proyecto estético, acogiéndolo como el iniciador de las vanguardias argentinas, por su revolución conceptual acerca

de lo que son las artes, y su relación con la realidad y la fantasía –la esencia– del hombre.

Finalmente hay que agregar que la influencia de Macedonio Fernández se hace palpable en escritores de gran calidad y trascendencia en Latinoamérica, tal como lo señala Jorge Monteleone, al aseverar con la siguiente cita, la trascendencia de Fernández:

Debe situarse en el inicio de las vanguardias de este siglo y de los nuevos modos de narrar. Sin duda, la literatura de Jorge Luis Borges, el humorismo de Juan José Arroela o de Augusto Monterroso, las novelas como *Rayuela* o *Modelo para armar* de Julio Cortazár, la narrativa de Juan José Saer o de Ricardo Piglia, para citar sólo algunos ejemplos, son tributarios, de modo consciente o no, de la experiencia literaria de Macedonio Fernández (Monteleone, 1995: 1748).

Con lo cual se puede entrever que la literatura del metafísico porteño traspasa generaciones y géneros, autores y modelos, es decir, Macedonio Fernández discretamente se ha convertido en uno de los pilares de la literatura hispana, en modelo de muchos y en esencia para otros, en consciente influencia o en inconsciente patrón; y este carácter casi fundacional de su revolución, de su poética y proyecto estético en cuanto a su mirada del arte y la literatura, se debe en esencia a su vivir y desarrollo literario, a su metafísica y a la manera como expuso sutilmente en papeles que fueron publicados por sus amigos y familiares, el “dogma” de su

Belarte, de su vida y de su fantásica existencia, que a fin de cuentas es para el autor la realización digna de la vida literaria del hombre, la irrealidad de su vivir.

“... el realismo en el arte no prueba facultad, porque vive de copias [...]. El Realismo tiene valor extra-literario, de autenticante de la adoración; el Arte tiene horror a la Autenticidad” [Macedonio Fernández] (en Lafforgue, 1972: 87).

BIBLIOGRAFÍA

- Arnaldo, J. (Comp.). (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte (Novalis, F.; Schiller, F. y A. W. Schelegel; H. von Kleist; F. Holderlin...)*. Madrid: Tecnos.
- Bajtín, M. M. (1971). *La cultura popular en el Renacimiento y Barroco*. (Forca, J. y Conroy, C. Trad.). (Trabajo original publicado en 1965). Barcelona: Barral Editores.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. (Kriúkova, H. y Cazcarra V. Trad.). (Trabajo original publicado en 1975). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Bajtín, M. M. (1997). *Estética de la creación verbal*. (Bubnova, T. Trad.). (Trabajo original publicado en 1979). México: Siglo Veintiuno.
- Bertona, E. y Cardozo, D. (2001). *Boom de la literatura latinoamericana*. [Documento WWW]. Recuperado: http://www.oni.escuelas.edu.ar/2001/cordoba/literatura_latina/boom_de_literatura_hispanoamericana.htm. (01/09/2004).
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. (Trabajo original publicado en 1959). Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, M. (1974). *El diálogo inconcluso*. (Trabajo original publicado en 1956). Caracas: Monte Ávila.
- Calabrese, E. T. *Borges y Argentina, Macedonio y Borges o la figura del padre*. [Documento WWW]. Recuperado: <http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/esparage/0a2.htm> (07/06/2003).
- “Conversación Jorge Luis Borges-Oswaldo Ferrari”: *Diálogos*. Seix Barral. [Documento WWW]. Recuperado: <http://usuarios.iponet.es/casinada/27maced2.htm> (07/06/2003).
- De Torres, G. (1974). *Historia de las vanguardias*. Tomo I. (3º edición). Madrid: Guadarrama.

- Ducrot, O. y Todorov, T. (1998). *Diccionario enciclopédico del lenguaje*. (Pezzoni, E. Trad.). (Trabajo original publicado en 1974). México: Siglo Veintiuno.
- Enciclopedia Encarta. [Documento WWW]. Recuperado: <http://es.encarta.msm.com>. (31/08/2004).
- Fernández, M. (1982). *Museo de la novela de la eterna*. (Fernández Moreno, C. Selección, prólogo y cronología). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. (Trad. Garzón, A.). (Trabajo original publicado en 1969). México: Siglo Veintiuno.
- García, C. (2001). *Ramón y Macedonio Fernández: afinidades electivas*. [Documento WWW]. Recuperado: <http://www.carlos.garcia-hamburg@t-online.de>. (07/06/2003).
- Gómez de la Serna, R. (1998). *Explicación de Buenos aires*. (Trabajo original publicado en 1948). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gran Enciclopedia Salvat. (2000). Tomo 5. Barcelona: Salvat Editores.
- Gran Enciclopedia Salvat. (2000). Tomo 14. Barcelona: Salvat Editores.
- Iñigo Madrigal, L. (1999). *Historia de la literatura hispanoamericana. (Del Neoclasicismo al Modernismo)*. Tomo II. Madrid: Cátedra.
- Jitrik, N. (2002). *Línea de flotación*. (Ferro, R. Comp.). Mérida-Venezuela: El otro, el mismo.
- Lafforgue, J. Comp. (1972). *Nueva novela Latinoamericana*. Tomo II. Buenos Aires: Letras Mayúsculas Paidós.
- Lameiro, M. *La no-literatura de Macedonio Fernández*. [Documento WWW]. Recuperado: <http://usuarios.iponet.es/casinada/27maced1htm>. (07/06/2003).
- Monteleone, J. (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. (vol. F-N). (Osorio, N. comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Monteleone, J. (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. (vol. O-Z). (Osorio, N. comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Nabokov, V. (1997). *Curso sobre el Quijote*. (Balseiro, M. Trad.). (Trabajo original publicado en 1983). Barcelona: Vib.
- Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. (3° ed.). Madrid: Gredos.
- Valverde, J. M. (1977). *Historia de la literatura universal* (La literatura de Hispanoamérica). Tomo II. Barcelona: Planeta.
- Wagneur, J. (1992). *Los franceses leen a Macedonio Fernández*. (Battista, M. V. Trad.). [Documento WWW]. Recuperado: http://www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_notas.asp?id_notas=4825 (07/06/2003).