



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

1 | 2006
Figuras de autor

Museo de la novela de la Eterna: una trama de doble novela

Christian Estrade



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/803>

DOI: 10.4000/lirico.803

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2006

Paginación: 123-138

ISBN: 2-9525448-0-8

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Christian Estrade, « *Museo de la novela de la Eterna: una trama de doble novela* », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 1 | 2006, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/803> ; DOI : 10.4000/lirico.803



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA: UNA TRAMA DE DOBLE NOVELA

CHRISTIAN ESTRADE
Université Stendhal - Grenoble III

L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre.

M. Blanchot, *L'espace littéraire*.

“**N**o leí simplemente a Macedonio, entré en sus libros.” Evoco una exclamación propia para dar inicio a mi trabajo, como disparador de mi reflexión sobre *Museo de la novela de la Eterna*. Pero antes me gustaría inmediatamente agregar: es preciso entrar y estar en ellos. *Museo de la novela de la Eterna* es el resultado de las operaciones de escritura que Macedonio fue rescatando durante treinta años para armar un libro, ¿cómo pensar este entrar y estar en una obra como *Museo de la novela de la Eterna* que es un proyecto de Libro, una teoría de la novela, un tratado sobre la escritura, un novela inasible que construye un espacio múltiple?

Consciente de estas dificultades, me gustaría analizar el concepto de novela en esta obra que despliega una teoría novelística y propone a su vez una formalización de la novela a partir de los dos espacios enunciados desde el título. Me interesaré en la relación que se establece dentro del libro entre ambos espacios –el del museo y el de la novela– y el concepto de novela, puntuando el texto y haciendo de los espacios los protagonistas de mi lectura.

Pensar los espacios anunciados desde el título no es tarea fácil. En primer lugar porque el museo dispone de un referente espacial que

convoca múltiples lecturas mientras que la novela es el espacio de la escritura, es una figuración del espacio. Por eso, antes de recorrerlos, quisiera detenerme sobre la espacialidad escindida que delinea la obra, el espacio del museo y el espacio de la novela, pensando a su vez en el espacio literario tal como lo construye Maurice Blanchot en el epígrafe.

La doble espacialidad y sus efectos de lectura.

Comencemos por la distinción de dos espacios-novela que coexisten y se superponen, aunque sería preferible distinguir aquí entre un espacio novela y un lugar novela. Este último, es la estancia-novela donde acontece la mayor parte de la acción, se trata del lugar llamado “La Novela”, residencia del Presidente y de los complotistas que traman un plan de beldad para Buenos Aires. Este escenario, que equivale al plano de la ficción, se distingue del otro nivel de diégesis, la realidad, que corresponde al afuera de la estancia, el afuera de la ficción. Tenemos luego otro espacio-novela que se corresponde a la novela dividida en capítulos que narra los hechos del Presidente y de los habitantes de “La Novela”, su plan de invasión. Sin duda la inclusión de un plano diegético llamado “La Novela” en el espacio textual de la novela provoca cierto desasosiego en el lector aunque es a su vez pieza central del dispositivo de Macedonio.

En otros términos, los personajes que habitan “La Novela” van a Buenos Aires, salen de la “ficción” para ir a la “realidad” sin por ello abandonar el espacio de la novela. Este procedimiento de inclusión del plano de la ficción dentro del plano de la realidad crea un escenario propicio para la aparición de la figura narrativa de la metalepsis sobre la que volveremos un poco más adelante. Señalemos por último que la denominación del escenario de la ficción “La Novela” viene a crear a su modo un referente que la novela no tiene en relación al museo, aunque éste sea puramente ficcional.

Respecto del espacio-museo la reflexión pasa por otros derroteros, en parte por esto que acabamos de anotar, el museo está cargado de significaciones y remite a un referente espacial. Apresurados en definir el espacio-museo dentro de *Museo de la novela de la Eterna*, podríamos decir que es el espacio de la no-novela, el espacio previo constituido de prólogos. Podemos resolverlo también pensando el modelo que propone un museo en su primera acepción, en tanto *Museo de la novela de la*

Eterna es un espacio dedicado por completo a una musa llamada la Eterna. También podemos pensar la utilización del museo en otra de sus acepciones, aunque caída en desuso, puesto que un museo refiere también a un lugar destinado al estudio de las bellas artes y la lectura de *Museo de la novela de la Eterna* constituye una reflexión sobre la novela como género artístico.

Un museo es un espacio dedicado a la colección y en este sentido quizás nos acercamos también a la apropiación del museo que realiza Macedonio Fernández dado que este espacio puede ser leído como una colección de prólogos que no obstante, pensemos en relación a un museo, no se vuelca necesariamente hacia el pasado como suelen hacerlo las colecciones museificadas que reposan sobre un eje temporal lineal que va de pasado a presente. La acumulación de prólogos es aquí un encadenamiento inorgánico que no realiza otra progresión que la de acercarnos a la novela por la imperiosa linealidad del texto, que no hilvana en la continuidad aunque sí le da espesor al espacio-museo, fragmentado aunque conexo y que finge una totalidad. A su vez estos textos no se dedican necesariamente a lo que sería la proto-historia de la *Novela de la Eterna*, a primera vista pieza central del museo, sino que funcionan por su contenido como posteriores a la novela. Más aún, el museo, espacio por excelencia de las obras pasadas que reposa sobre un eje lineal volcado hacia el presente se ve en este uso invertido puesto que *Museo de la novela de la Eterna* está volcado hacia el futuro en la discontinuidad.

Dedicado a una musa, lugar de estudio, acumulación de prólogos, lugar de exposición que ‘hace visible’, el espacio-museo se apropia de estas acepciones a su manera pero es también el espacio donde el lector encuentra substanciosos “restos” de la novela. En el espacio del museo encontramos por ejemplo a los personajes excluidos del espacio-novela, sea por decisión propia como es el caso de Nicolasa sea porque se caracteriza por su ausencia como el *Hombre que fingía vivir*. Algunos prólogos recuerdan la pre-producción de una película como las conversaciones entre narrador y “actores” referidas a la novela futura, mientras que otros la post-producción como las páginas que no han ingresado en la novela. El museo es así un espacio heterogéneo que no es ni pre-novela, ni paranovela, ni protonovela, ni prologoteca, aceptemos ante-novela por la disposición que impone la letra.

Me gustaría convocar aquí a la anunciada figura de la metalepsis, a la metalepsis narrativa en la apropiación que realiza la narratología,

entendida como la trasgresión de un marco. Si la retórica clásica llama metalepsis a la designación figurada de un efecto por su causa y entiende la metalepsis del autor como la “entrada” de éste en su ficción, la narratología moderna expande esta figura, la generaliza, concibiéndola como el franqueo de un marco entre dos niveles diegéticos como ocurre, y es para nosotros el caso más cercano y recordado, en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar. En este cuento el lector de una novela es asesinado por el protagonista de esta última que pasa de la novela al cuento para cometer su crimen. Se produce una metalepsis de personaje entre dos planos narrativos, el asesino trasgrede un límite e interviene en otro plano. Como nos recuerda Gérard Genette, en la metalepsis “la relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel” (Genette: 2004, p. 26). La coexistencia de estos dos niveles de diégesis, uno presentado como ficcional y el otro como real, hacen posible la transgresión metaléptica por uno de los personajes dentro del texto. De ahí, podemos extrapolar esta figura para establecer una serie de metalepsis distintas como lo hace Gérard Genette en su libro titulado *Métalepse*.

Volviendo a *Museo de la novela de la Eterna*, en el capítulo primero tenemos la descripción de la estancia situada sobre el Río de la Plata que habitan el Presidente y sus amigos, precisamente a veinte cuadras y tres minutos de Constitución, que se constituye como el plano de la ficción desde donde los personajes van a embestir la realidad. Macedonio construye dentro del espacio-novela un dispositivo metadieгético entre “La Novela” y su afuera, la realidad, propicio para el surgimiento de la figura. El engaste del plano de la ficción llamado “La Novela” dentro de la realidad arma un escenario ficcional donde los personajes pasan incesantemente de un nivel a otro, cruza sin cesar la frontera con un observador privilegiado que es el Vigilante de la novela que parece un “postecillo inanimado” y que ve entrar y salir a los personajes de “La Novela”. Notemos, sin embargo, que este dispositivo está invertido puesto que el nivel dieгético es el plano de la ficción y el de la realidad es el plano metadieгético.

Con la invasión de Buenos Aires por los personajes se opera una metalepsis inversa o antimetalepsis si consideramos, siguiendo a Genette, que la metalepsis clásica funciona de modo ascendente es decir que el autor es quien puede intervenir en el texto, en la ficción, su ficción, y no lo contrario. También encontramos un curioso proyecto en el capítulo VII –“(La vida quiere entrarse a la novela)”– considerando que *La*

Novela de la Eterna narra justamente la intervención desde la ficción hacia la realidad. Este capítulo narra el efecto de lectura que hace que los lectores proyecten entrar en la ficción, ocupar “La Novela”, es decir operar una metalepsis de corte netamente bovarista.

Se producen también otros casos más clásicos dentro de la novela como lo son las intervenciones del autor pero con su cuota de originalidad pues no se limita con intervenir en la acción sino que dialoga repetidas veces con sus personajes y también con un lector de la novela que desea ingresar en ella:

- Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas, pues que tienes tanto valor para quedarte real o creerte real, tú, si eres como yo y como la mitad de la humanidad (...).
- Lector: Es cierto. ¡Oh si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje! Vida de “La Novela” ¿quién no la suspira? (Fernández: 1975, p. 180)

En este pasaje, vemos una doble metalepsis original y simultánea del autor y del lector. El lector cuya voz ha entrado en la novela quiere entrar de cuerpo y alma, quiere ser personaje y vivir en “La Novela”. También es original el proyecto (abortado) de evasión que planean Quizagenio y Dulce-Persona de “La Novela” hacia la Vida con un sentimiento claramente antibovarista, contrariamente a lo deseado por el lector recién evocado, y que preocupado por esta posible huida se exclama: “¡Qué trastorno, dónde los leeré si salen a la vida! Que dejen su dirección” (p. 208). Con esto vemos que en el dispositivo macedoniano de incluir un lugar de la ficción dentro de la realidad se producen repetidas metalepsis de los personajes donde también intervienen el autor y el lector multiplicando las figuras metalépticas dentro de este cuadro invertido.

Esta figura que estamos rastreando en la novela también está presente en los prólogos donde encontramos el ejemplo peculiar de una metalepsis extranovelística y hasta extralibresca. En el prólogo “Un personaje, antes de enterarse”, leemos un diálogo entre el narrador y un personaje preocupado por saber quiénes van a compartir la novela con él, pues ha tenido papeles importantes en otras novelas como el de Mignon en el *Wilhelm Meister* de Goethe. La réplica no se queda corta cuando nos enteramos que la Eterna ya ha “actuado” en otras obras celebres pues se ha llamado Leonora en la obra de Edgar Allan Poe y Rebecca en *Ivanhoe*. Los personajes de la *Novela de la Eterna* se acercan en este pasaje a esencias que materializan su existencia en distintas novelas.

Tenemos entonces circunscriptos dos espacios, el del museo y el de la novela, que coexisten en el libro. En el segundo, el espacio novela, podríamos decir se impone la figura de la metalepsis que por su proliferación desarzona la frontera entre la ficción y la realidad. Pero esta figura de ficción no se detiene ahí, sino que embiste también el espacio del museo, produciendo como efecto un acercamiento de los dos espacios que traza el libro. Al dialogar los personajes, el autor y el lector en el espacio del museo, tenemos en rigor una metalepsis extranovelística que traza un puente entre estos dos espacios. Podemos decir que en *Museo de la novela de la Eterna* la figura de la metalepsis es ubicua y enlaza planos y espacios.

Los bordes y las orillas

Motivado por un análisis de los espacios del museo-novela (y de sus efectos de lectura) este trabajo tiene un especial interés por repasar aquello que se impone sobre el museo-novela que se despliega en el libro, a saber un comienzo y un final, bordes privilegiados del análisis de un texto.

El último texto del libro “Al que quiera escribir esta novela. (Prólogo final.)”, es bastante perturbador en este juego de espacios que estamos analizando. Ahí se efectúa una doble operación que queda condensada en el título y en el subtítulo:

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. (p. 265)

Este texto de cierre realiza un movimiento doble respecto de los espacios de la novela y del museo que estamos leyendo. El primero es un gesto de apertura que excede la destrucción de los cimientos de la novela mala anunciada por Macedonio puesto que la priva no solamente de desenlace sino de cierre. El segundo lo efectúa el subtítulo, entre paréntesis, que viene a cerrar el Museo, espacio privilegiado de los prólogos.

Esta apertura en el borde extremo del libro, cuestiona inmediatamente la primera lectura de la macroestructura de los espacios del *Museo de la*

novela de la Eterna como texto partido. Si a primera vista esbozamos *Museo...* como una novela precedida de un imponente aparato prologal, el “prólogo final” viene a proponernos dos correcciones a esta lectura. La clausura del libro por un prólogo le da precisión a nuestra primera impresión, ubicando de manera casi definitiva el espacio de la novela dentro del espacio del museo. A pesar de que la gran mayoría de prólogos anteceda la novela, el cierre por un prólogo pone de manifiesto que el espacio del museo es inclusivo del espacio de la novela y que impone como relación entre éstos la inclusión en detrimento de la disposición consecutiva. A su vez, este último prólogo viene a reafirmar que *Museo de la novela de la Eterna* es en su conjunto la antesala de la novela futura como lo anuncia el título de este último texto.

Observemos ahora el texto umbral que “separa” los espacios museo y novela:

Éstos ¿fueron prólogos? Y ésta ¿será novela?

Esta página es para que en ella se ande el lector antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad. (p. 135)

Este texto ubicado en el ecuador del libro se propone como un espacio de reflexión para el lector y desde el título adelanta una doble interrogación que desarzona la estructura significativa que estamos analizando en *Museo de la novela de la Eterna*. Si lo hemos llamado texto umbral es por su posición pero también porque le propone al lector salir por vía de indecisión hacia otra convicción del texto. Quizás llegados a este punto no hemos leído prólogos sino una novela e inversamente lo que viene no es la novela sino museo por mucho que estemos abandonando el espacio prologal y entrando en el encadenamiento de capítulos. Este texto umbral viene así a desarmar la primera lectura de *Museo de la novela de la Eterna* como un texto bimembre de prólogos y de capítulos, de Museo y de Novela, pero también nuestra segunda lectura de un texto que engasta dos espacios. Se disuelve el separador y desestabiliza el estatuto del museo y de la novela, cede la frontera interna de la forma. Esta pieza central propone la indecisión y la inversión, seguir leyendo el museo o dar por terminada la novela. Interpelando al lector crea la posibilidad de que museo y novela sean una misma materia dividida por la presencia de uno de sus avatares que produce un agenciamiento dual.

A su vez, no es necesario derrumbar esta frontera para fusionar los dos espacios puesto que a menudo en la lectura estamos ubicados fuera

de la novela y al mismo tiempo leyéndola. Resulta así desconcertante para el lector leer un texto que pertenece a uno de los espacios y estar en su efecto en el otro. En algunos casos esto sucede desde el título de algún prólogo como por ejemplo el “Prólogo que se siente novela” que anuncia las coordenadas espaciales y a su vez su contenido: el texto está del lado museo pero ubica al lector en la novela. Otro ejemplo lo encontramos en “Esta es la novela que principió perdiendo a su “personaje cocinero” Nicolasa renunciante por motivos elevados” donde también se produce este cruce. Aunque el texto se sitúe en el espacio del museo, estamos leyendo la novela. El texto empieza así: “Nicolasa se va, y en este prólogo se despide la novela de ella”(p. 99); y podríamos pensar que en el instante en que se va Nicolasa la novela fluye y al mismo tiempo se escribe el prólogo de manera simultánea. Señalemos también en este punto la presencia de otro caso de metalepsis original. Nicolasa, que ha abandonado “La Novela”, luego de probadora de sillas desafiadas por sus 140 kilos, invadida por la nostalgia, decide abrir una empanadería cerca de “La Novela”. Se produce una metalepsis olfativa que bien podría interesar a Gérard Genette:

El aroma de las deliciosas empanadas era tan poderoso encanto que no sólo estuvo a punto de dejar sin lectores a la novela, porque todos los que acudían eran desviados del camino hacia la Empanadería, sino que en la estación se detenían las locomotoras, como hechizadas. (p. 100)

En este caso de metalepsis, nosotros, los lectores que merodeamos cerca de la novela, estamos en peligro de abandonar la lectura por unas deliciosas empanadas. Este fragmento condensa la agitación de planos y espacios que produce la lectura de *Museo de la novela de la Eterna*.

Distintos pasajes de la novela nos ubican en el museo, no sólo por efecto de inclusión, sino porque a pesar de estar en la estructura temporal que hacen regir los capítulos encontramos numerosos puntos de fuga como ocurre en el capítulo XIII que ve proliferar otras novelas, principalmente aquélla que proyecta escribir el Presidente y que se asemeja extrañamente a ésta, creando un juego de espejos que esboza una puesta en abismo. El carácter digresivo de los capítulos que se impone un regreso a la trama y a la temporalidad de la novela nos sitúa permanentemente en el afuera de la novela, a su lado, antes, después.

Preocupados por distinguir el rasgo distintivo de los textos de cada espacio, que no sea el ordenamiento espacial aun así poroso, podríamos apelar a la distinción entre prólogos y capítulos. Un prólogo –recurriendo una vez más a Genette– consiste en “un discours produit en

relation au texte qui le suit ou qui le précède” (Genette: 1987, p. 150). Si no quisiera entrar como él lo propone en el complejo estatuto de este paratexto, me interesa pensar que funda un espacio que se caracteriza por la pluralidad de autores posibles autorizados a entrar en él (por lo general en ocasión de las reediciones)¹, que en suma hace del prólogo un espacio destinado a la expansión, a la heterogeneidad y a la modificación es decir, un espacio de temporalidades múltiples. Por contra, el capítulo es una división interna que no permite la permutabilidad ni su omisión, que supone un ordenamiento y una segmentación.

En otro orden de ideas, podríamos afirmar que el espacio novela se distingue del espacio museo porque hace regir una unidad de tiempo y una unidad de espacio. Este último queda sellado con la existencia del lugar “La Novela” y la unidad de tiempo se inicia una vez franqueado el marco evocado con un despertar que pone en movimiento el tiempo de la novela, que luego fluye (en el capítulo I), se va acabando con el avanzar (capítulo II), dejando tras su paso más pasado y menos futuro, que termina con un epílogo cerrado con la palabra “FIN”. Muere la novela y con ella los personajes, pero ante la insistencia de un lector que quisiera que los personajes siguieran siendo, éste “FIN” se hace provisorio, se anula como vimos en el “prólogo final”. Podemos así encontrar una distinción entre nuestros dos espacios, en el espacio del museo no rige un monocronologismo, los prólogos sin ser formas vacías de tiempo, trazan líneas, vectores en el espacio del museo mientras que los capítulos de la novela se concatenan y se inscriben en un tiempo lineal. Esta distinción nos acerca a las reflexiones sobre el Tiempo realizadas por Gilles Deleuze que recupera la distinción entre *Aiôn* y *Chronos* (Deleuze: 1968, p. 119). Mientras que el *Chronos* consiste en el plano de la historia y dispone de un solo tiempo, el “presente vivo”, el *Aiôn* representa el pasado y el futuro, es una forma vacía de tiempo. De este modo podríamos afirmar que en el espacio de la novela rige el *Chronos* mientras que el espacio de los prólogos lo hace el *Aiôn*.

Si repasamos ahora la entrada del libro, encontramos tres textos inaugurales que también son ambigüadores. El primero introduce el título del libro en el espacio del libro: “MUSEO DE LA NOVELA DE LA

¹ Notemos que si para Genette “le paratexte est une zone de transition entre un texte et l’extra-texte, nous devons résister à la tentation d’élargir cette zone en grignotant des deux côtés” (Genette: 1987, p. 190), en el caso del aparato prologal de Macedonio este concepto no sería operativo en tanto busca justamente anexar ambos espacios, fundir ambos “lados” del texto.

“ÉTERNA” Y LA NIÑA DE DOLOR, LA “DULCE PERSONA” DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO”, que luego anuncia el final con muerte académica y con maniobra previa de los personajes, presentado como un tributo al lector. Optaría por leerlo en su paginación como una condensación de la forma que señala el otro extremo del arco trazado por el museo-novela y sus puntos cardinales que son el personaje y el lector. Este texto de apertura abre el espacio del museo presentando el título y el artefacto como un texto miniaturizado. En el segundo prólogo aparece la dedicatoria al personaje de la Eterna, como sabemos personaje central de la obra. Estos dos textos que abren el libro, anunciando el museo y su cinética, la novela y su centro ausente, dan paso al texto-tratado sobre las novelas gemelas que marcan el paso de la novela “mala” a la novela “buena”. Este tercer prólogo, siguiendo el orden de aparición, abre a su vez *Museo de la novela de la Eterna* al gemelarlo en un proyecto estético a *Adriana Buenos Aires*.

Andarivel digresivo

Las repetidas interrupciones de lectura que afronta el lector de *Museo de la novela de la Eterna* por la multiplicación de cortes, saltos hacia el otro espacio del libro, diálogos con el autor que desde ya van complaciendo –o configurando– al lector salteado y la búsqueda de una forma me recuerdan otra famosa interrupción de lectura. Si construimos aquí un andarivel, encontramos en la obra de Witold Gombrowicz un parentesco entre el eminente lector salteado de Macedonio Fernández y la lectura interrumpida preconizada por el autor polaco. En el prefacio a una de las digresiones que aparecen en *Ferdydurke*, “Filifor forrado de niño”, Gombrowicz defiende la lectura discontinua ante la imposibilidad de una lectura global, defendiendo la parcialidad y atacando la totalidad:

Decidme, ¿cómo pensáis?, ¿acaso, según vuestra opinión, el lector no asimila sólo partes y sólo en partes? Lee, digamos, una parte o un pedazo e interrumpe para, dentro de algún tiempo, leer otro pedazo; y a menudo ocurre que empieza desde el medio o, aún, desde el final, prosiguiendo desde atrás hacia el principio. A veces ocurre que lee dos o tres pedazos y deja... y no es porque no le interese sino porque algo distinto se le ha ocurrido. Pero aun en el caso de leer todo ¿creéis que lo abarcará con la mirada y sabrá apreciar la armonía constructiva de las partes, si un especialista no le dice algo al respecto? [...] ¿No ocurre acaso que cualquier llamado telefónico o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que

todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final?
(Gombrowicz: 1974, p. 70)

Sigue a este preámbulo sobre las partes y el todo, la burla del arte y de la obra como construcción perfecta y total:

Silencio, sss..., misterio, he aquí que el creador crea, arrodillado ante el altar del arte, pensando en la obra cumbre, en la armonía, precisión, espíritu y superación; he aquí que el conocedor se da a conocer profundizando la creación del creador en un profundo estudio –después de lo cual la obra va a los lectores–, y lo que era engendrado en un sudor total y completo, es recibido de modo sumamente parcial entre la mosca y el teléfono. (*Ibidem*: p. 71).

Mientras que por su lado Macedonio defiende incesantemente al lector salteado:

Me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desalentadamente, no por desinterés sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías. (Fernández: 1966, p. 214)

El lector gombrowicziano interrumpido, parece íntimamente ligado al lector salteado macedoniano no sólo por la preocupación de ambos autores por pensar al lector en las antípodas de un lector ideal, sino porque desde el lector que ellos imaginan podemos leer la forma de sus textos. Al lector salteado que reverencia Macedonio le entrega una escritura discontinua, que se funda sobre la dislocación del texto y basta con ojear *Una novela que comienza* o *Papeles de Recienvenido*²; mientras que en Gombrowicz la mosca y el teléfono son en la lectura lo que en sus textos una obsesión por las partes y la tentación de la huida.

De vuelta por ese andarivel trazado para acercar a los dos autores que le da forma a una digresión, me gustaría detenerme en otro punto de contacto entre las estéticas de Witold Gombrowicz y de Macedonio Fernández. Recordemos que en “Filifor forrado de niño”, se produce una batalla entre el sintetista supremo Filifor y su rival analista Anti-Filifor que se anulan en un enfrentamiento teatral, armados cada uno de una operación intelectual del pensamiento que los opone. Dejando

² En el prólogo de *Papeles de Recienvenido* Adolfo de Obieta propone llamar la obra de Macedonio Fernández “Miscelánea”.

irreparables estragos en sus respectivas compañeras, las eminencias del mundo científico Filifor y Anti-Filifor prosiguen su disputa hasta que repentinamente doblados de niñez toman rumbos distintos. Esta escenificación de la batalla entre dos bandos que se enciende hasta la guerra total y que termina con la disolución infantil de la disputa en la nada, nos recuerda ciertamente los bandos que se oponen en Buenos Aires instaurando la fealdad: el Hilarante y el Enterneciente. También otra rivalidad eminentemente gombrowicziana nos llama la atención en otro texto de Macedonio, “Historia de la guerra total” (Fernández: 1966, p. 237), que cuenta la disputa entre dos cocineras que agarrando del pescuezo a sus gallinas discuten sobre el valor de éstas. La disputa se torna riña, luego trifulca, entre las cocineras que se trenzan a gallinazos, los vigilantes se meten en la pelea y el público del teatro también termina tomando parte de esta guerra total de la que sólo se salvan los lectores. La guerra total, motivada por el valor de una gallina ponedora de huevos fritos, que terminan en un puchero, se cierra en la nada. La participación del público en esta guerra burlesca es anunciada en el encabezamiento: “Un público de teatro que mira a un público de conventillo. Y dos espectadores que se contagian”. También “Historia de la guerra total” recuerda sorprendentemente otro cuento de Gombrowicz incluido en *Ferdydurke* llamado “Filimor forrado de niño” (Gombrowicz: 1974, p. 185). Durante un partido de tenis un espectador celoso por la belleza del juego dispara sobre la pelota para lucir su destreza. Privados de pelota los tenistas se “traban a trompadas” y por una serie de efectos de contagio la pelea se va a generalizar. La violencia se concentra sobre una marquesa y Filimor, que en un primer momento desafía a una multitud enardecida que ha vilipendiado a su mujer, repentinamente “forrado de niño” abandona su contienda bajo la aclamación de los presentes.

Cerremos este curioso vaivén que bien podría estructurar un trabajo futuro entre estos dos ilustres porteños que coincidieron en la revista *Papeles de Buenos Aires* en el año cuarenta y cuatro para volver a nuestros espacios textuales, señalando que la forma novela gombrowicziana y la novela macedoniana tienen al menos en común una predilección por la fragmentariedad de la lectura y de la forma y que ambos escenifican metafóricamente las rivalidades estéticas e ideológicas para aniquilarlas en lo absurdo. Si ambos autores cultivan la representación de las disputas por puestas en escena grotescas que ridiculizan de manera directa el campo intelectual, el “humorismo de la nada” (Barrenechea: 2004, p. 13) de Macedonio difiere de la carcajada final de Gombrowicz.

Del espacio al lector

Retomemos nuestra lectura que se centra en las zonas más inestables de la espacialidad textual del museo-novela para llegar al efecto de espacio que produce sobre el lector. Marcadas las ambigüedades espaciales leídas desde el umbral teórico de los espacios quisiera volver al borde extremo que abre *Museo de la novela de la Eterna* y cierra el espacio-museo, porque ahí Macedonio retoma un punto interesante de su teoría novelística que podría esclarecer esta construcción doble:

Insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no “personajes”, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. (p. 265)

En el último corte del Museo, vemos que Macedonio ubica en un lugar central esta estructura inclusiva de la novela que funciona doblemente en *Museo de la novela de la Eterna* y que pone en juego personajes existentes y simples personajes vinculados por la lectura. Conservando los términos de Macedonio tenemos entonces en la novela personajes-lectores que se muestran como existentes –el Presidente y los residentes de “La Novela”– y personajes lisos en segundo grado que son simplemente leídos, como ocurre cuando en el capítulo XI leen pasajes de la última novela mala *Adriana Buenos Aires*. Del mismo modo, si consideramos el museo-novela en su conjunto vemos que también el proyecto cumple con esta premisa en tanto los lectores que somos nosotros –personificados por la metalepsis– tenemos en las manos una novela, es cierto a su vez doble, de personajes leídos. La construcción en abismo macedoniana doblada de la maquinaria metaléptica absorbe al lector, nos absorbe, haciendo de nosotros personajes existentes lectores de la novela. Y prosigue Macedonio:

Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela. (p. 265)

Este imperativo de su doctrina que crea una puesta en abismo de la lectura en la novela Macedonio lo llama una trama de doble novela. Me

parece que en esta formulación de trama de doble novela se condensa la teoría novelística de Macedonio Fernández desarrollada en la obra que nos ocupa. No se trata de una novela de doble trama, sino de una doble novelización dentro del entramado textual, de una estructura de novela de la novela, de una novela elevada a la segunda potencia³, que él llama museo de la novela.

Macedonio quería que se lo reconociera por “ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienical que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción total de la conciencia del lector” (p. 23). El museo-novela, novela a la segunda potencia, construye esta posibilidad de suscitación imprevisible (llena de esperanza) e involuntaria de un mareo de la certidumbre de ser por medio del lenguaje, cuyo agente es el personaje, que persigue Macedonio:

Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector por contragolpe de la asunción de vida en el personaje, sólo la literatura intelectualista, no la realista, puede engendrarlo: ningún otro arte, ni aún la realidad lo pueden. En suma, una novela es un relato que interesa sin propósito de que se crea en él, para que mantenga el lector distraído, y opere sobre él la técnica literaria intentando confundirla en su sólido sentimiento de certeza de realidad, de ser. Es al mismo tiempo única aventura de personaje, única aventura de ser. (Fernández: 1974a, p. 258)

Este contragolpe o golpe de ficción sobre un lector confundido por carambola y que provoca en el lector el mareo del ser es el efecto buscado por la maquinaria museo-novela.

Macedonio Fernández intenta sacudir al lector (sacudirnos), saltar a la realidad desde la ficción, y lo logra en parte usando la figura de la metalepsis que deshace el límite de los planos diegéticos. Del mismo modo, los espacios del museo y de la novela que hemos intentado delinear se ven desde sus bordes textuales ambiguados y la primera impresión que delinea dos espacios en *Museo de la novela de la Eterna* va cediendo en la lectura por las digresiones que disgregan sus propias fronteras. La maquinaria museico-novelística embiste la realidad, el texto excede el libro, el personaje desborda su papel en la novela y el lector que somos entra en la novela-museo. Con esto estamos volcados

³ También podemos leer la doble novela en la relación entre *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*.

hacia otro libro de Macedonio, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, cuyo propósito se asemeja al de este museo-novela, aunque tratado de metafísica, donde encontramos los pilares de su pensamiento. El Libro de metafísica se emplea en anular las categorías espacio-temporales, la relación causa-efecto y sobre todo la frontera entre vigilia y ensueño, apoyándose sobre el asombro de existir, la perplejidad de ser, que son para Macedonio la fuente de la Metafísica (Fernández: 1990, p. 64). Anular la relación causa-efecto parece una constante en la obra filosófica y literaria de Macedonio, lo que nos reenvía a la definición que aporta Dumarsais de la figura que estructura en parte este trabajo donde aclara que en la metalepsis causa y efecto son permutables:

La métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit: elle ouvre pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre, (...) c'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent. (Dumarsais: 1818, p. 104)

Así, la construcción museo-novela que inaugura una forma de doble novela, se apoya sobre una doble espacialidad que construye en abismo una novela de la novela y se apoya sobre la figura de la metalepsis que cruza planos y espacios. En el museo, donde no rigen ni tiempo ni espacio, se efectúan cortes que agencian una geografía dinámica, que son intersticios, mirilla hacia la otra novela que es donde se impone la duración quizás como último avatar antes de las novelas futuras. El afuera de “La Novela” es intervenido por los personajes, el afuera de la novela es anexado por un final suspendido, la estrategia de prólogos y capítulos permite un juego de lanzadera en la lectura que jaquea la disposición espacial cuyos bordes no coinciden. En esta maquinaria de dos espacios sin umbral, sin principio ni fin, el lector como el personaje-leyente puede sentir sino la duda del ser al menos un descentramiento. Podemos entrar en *Museo de la novela de la Eterna* porque la seducción del espacio del museo-novela fascina y desasosiega, pero estar es más difícil, pasamos a través como en todo texto.

Bibliografía citada

Barrenechea Ana María. "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada" (1953). En: AA.VV. *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2004.

Deleuze Gilles. *Différence et répétition*. París, Puf, 1968.

Dumarsais César. *Les tropes*. París, Belin-le-Prieur, 1818.

Fernández Macedonio. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires, CEAL, 1966.

---. *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor, 1974a.

---. *Adriana Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

---. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor, 1975.

---. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.

Genette Gérard. *Seuils*. París, Seuil, 1987.

---. *Métalepse*. París, Seuil, 2004.

Gombrowicz Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.