

El museo de la novela de la Eterna: el mundo fue inventado antiguo...

Juan Guillermo Sánchez Martínez*

Fecha de recepción: 13 de febrero de 2010

Fecha de aprobación: 4 de marzo de 2010

RESUMEN

En la presente revisión de *El museo de la novela de la Eterna* (1967), se analizarán algunos de los juegos *metaficcionales* con los que el escritor argentino Macedonio Fernández propone nuevas perspectivas para leer y escribir la novela latinoamericana. Al mismo tiempo, se evidenciará cómo estos juegos desarrollan –a su manera– conceptos fundacionales de los estudios literarios, acotados desde la teoría por escuelas como el formalismo, el estructuralismo y la posmodernidad.

Palabras claves: vanguardia, formalismo, estructuralismo, posmodernidad.

EL MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA: THE WORLD WAS CREATED OLD...

ABSTRACT

In 1967 Macedonio Fernández proposed new perspectives to read and write the Latin American novel with *El museo de la novela de la Eterna*. This article will analyze some of the *metafictional* games which the Argentinean writer played in his great work. At the same time, it will show how these games developed –with their unique style– foundational concepts of Literature Studies, presented in theory streams such as Formalism, Structuralism and Postmodernism.

Keywords: vanguard, Formalism, Structuralism, Postmodernism.

* Profesional en Estudios Literarios y Magíster en Literatura, Universidad Javeriana de Bogotá; profesor, Universidad de La Salle y Universidad Javeriana. Publicaciones: Sueños e Historias de los Jóvenes Wayuu en Bogotá, proyecto ganador de la convocatoria 'Bogotá un libro abierto' (Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, 2007); Letras del Sur, antología de jóvenes escritores del barrio Paraíso (Fundación Bellaflor, Ciudad Bolívar, 2009); investigación Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal (Editorial Abya-Yala, Quito-Ecuador, 2010). Correo electrónico: j.sanchezm@javeriana.edu.co sanchez.juan731@gmail.com

PRESENTACIÓN

En 1931, Macedonio Fernández le escribe en una carta a Ramón Gómez de la Serna:

[...] concluiré pronto mi *Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido* y mi metafísica *Ella* (teoría de la eternidad de Figura, Sentir y memoria); con esto habrá de concluir mi actividad de escritor; para ser artista (más arduo y preciso que Pensador) me falta Certeza; para ser escritor me falta Caricia en el decir, dulce, sutil comunicar. Soy metafísico, mi especulación es hondísima, Ramón [...] (576)

Sin embargo, *El museo de la novela de la Eterna* sería publicado hasta 1967, quince años después de la muerte de Macedonio Fernández. Para entonces, el desarrollo de la crítica literaria se debatía entre conceptos heredados por formalistas y estructuralistas de escuelas rusas y francesas. Los incipientes postulados semióticos y sociocríticos aún no inundaban los estudios literarios y, por entonces, todavía no se hablaba de los laberintos posmodernos. No obstante, al enfrentarse al mamotreto de la edición de Ayacucho de las obras completas de Macedonio Fernández, sorprenden los problemas metafísicos y metaficcionesales que se plantea la obra y que recrean desde la literatura lo que la crítica, unos años después, denunciaría desde la rigurosidad abstracta y teórica. Este trabajo, por tanto –más que dar cuenta de los recovecos y las paradojas que comprenden *El museo de la novela de la Eterna*– es un juego de aplicaciones críticas en una obra múltiple que nunca comienza...

ANTIVERDADERISMO: ALGUNAS ACLARACIONES

Altamirano y Sarlo (1983) en su estudio *Literatura y sociedad*, señalan tres ilusiones en las que suelen caer los críticos “inmediatistas” con claras influencias románticas. Acorde con su propuesta, el presente artículo pretende recorrer la obra de Macedonio Fernández evitando dos de estas ilusiones (*la ilusión referencial* y *la ilusión del texto homogéneo*). En la primera ilusión, se le da primacía al contexto dentro de una concepción marxistas del arte; éste es el caso del joven Lukács, a quien Lucien Goldmann llama “empirista radical” en los postulados de su *estructuralismo genético*, al pretender una clara simetría entre realidad y literatura (Goldmann: 13). En la segunda ilusión se proclama deliberadamente la originalidad de las obras y su conformación homogénea, casi unívoca. Por supuesto, en los laberintos mentales de Macedonio Fernández hay un rechazo contundente a estas dos miradas de la lectura crítica.

Fernández había pensado que si algún día se llegara a publicar *La Eterna*, “*Primera Novela del Género de Buena*”, la edición debería incluir *Adriana Buenos Aires*, “*Última Novela del Género de Mala*”, para que de esta manera el lector constatará los juicios del autor, como en esos libros de naturaleza filosófica de Tlön que –como dice Jorge Luis Borges– “invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y contra de una doctrina” (35). Por eso, en la *Nota a la Novela Mala* de *Adriana*, el autor implícito aclara: “[...] hacer una *novela mala en falso* es más difícil que hacer la *buena en buena*” (150), con lo que deja claro que la literatura para Fernández es mucho más que el orden, la verosimilitud y la homogeneidad.

La *fragmentariedad* es, entonces, la naturaleza de *El museo de la novela de la Eterna*:

Esta novela se parece más a la vida que la “novela mala” o realista, es decir la novela correcta. La congruencia (identidad) 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 [...] (Fernández: 238)

Para Macedonio, el lector no debe dejarse engañar por estos “remedos de realidad” en los que cae la novela mala o realista, no debe cuestionar las incoherencias que pudiese presentar cualquier texto al no corresponder con un supuesto “referente familiar”, no debe, en últimas, caer en la *ilusión referencial* que describen Altamirano y Sarlo. Siempre resulta probable que exista una lógica intrínseca al texto literario, la cual explique cualquier tipo de “anomalía”. En un ámbito metafísico como el de *La Eterna*, en donde los personajes (incluido el autor) tienen un claro desequilibrio ontológico (quizá una conciencia profunda del existir no existiendo), el discurso narrativo emula a los que lo producen y protagonizan.

La Eterna consta de 56 prólogos, 20 capítulos y un final abierto que apunta a una suerte de *lector interactivo* “que entra cada vez más afuera de la novela” (Díaz, 509), y que acepta el pacto narrativo de la *fragmentariedad*. *La Eterna* es el hogar de la no-existencia, es –como dice el narrador– “sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, autoautenticada” (207). Allí se trata sobre lo nunca visto, y por ello los personajes “existen” cuando terminan los capítulos, son viajeros que no tienen tiempo de trabajar para la literatura. En esta atmósfera literaria, la novela está por aparecer pero no aparece, es “futurista” en su totalidad: “Esta novela fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista [...]” (211).

De esta manera, Macedonio Fernández cuestiona la postura del autor-dictador que proclama mundos “verosímiles” sin que el lector y él mismo tengan el derecho a discutirlo, abriendo así paso a un nuevo personaje, la propia literatura: “Es cierto que “el viajero entonces pronunció algunas palabras que desde esta novela no se oyeron y saludando se *alejó*” (suelen hacerlo los viajeros). Mi novela saludó también pero quedó muy mortificada de que aun a ella uno de sus personajes no le dejara leer todo” (201).

EL PROBLEMA DEL TIEMPO Y DEL SUJETO

Roland Barthes en la *Introducción al análisis estructural de los relatos*, a propósito de la *sintaxis funcional*, corrobora (sin ser consciente de ello...) ciertas intuiciones de Fernández anteriormente expuestas: “El tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el “verdadero” tiempo es una **ilusión referencial**, ‘realista’ [...]” (24). Este tiempo semiológico del que habla Barthes, en *La Eterna* es una característica del aprovechamiento por Macedonio de la naturaleza *autotélica* del lenguaje literario: lenguaje que se autoabastece y cuyo fin elástico e indeterminado no sobrepasa los límites del lenguaje mismo.

En *Papeles de Recienvenido* (1928) escribe Fernández:

“El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo [...]” (17)

Zarandeando la *objetividad* y, por consiguiente, el discurso historiográfico (como el de las enciclopedias de las cuales dice sólo conocer *tomos bobalicones* más que hechos), Fernández propone desde esta primera obra un único narrador autobiográfico, convencido de que nadie podría escaparse de serlo, pues el universo es una construcción que nace con el sujeto.

Para ampliar un poco el problema, vale la pena recordar a su discípulo Borges y su conocida visión de mundo empírica a propósito de George Berkeley: *Ser es percibir y ser percibido*. En varias ocasiones, Borges afirmó que en *Fervor de Buenos Aires* (1923) estaba toda su obra entre líneas, tal vez porque desde entonces la realidad ya comenzaba a tambalearse. Leamos, pues, un fragmento de “Amanecer” de *Fervor de Buenos Aires*:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del Alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochados conservan,
cenicienta y apenas bosquejada,
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo su Obra!

Para 1921 datan las primeras tertulias de Macedonio Fernández en la confitería *La perla del Once* de Rivadavia y Jujuy, en donde se reunía los sábados a partir de las once de la noche para hablar de metafísica con los hermanos Davobe, Jorge Luis Borges, Enrique Fernández Latour y otros (Fernández: 550). A raíz de

estas reuniones, en 1922 funda con Borges la revista *Proa* en la capital argentina. Los juegos metafísicos alrededor de la existencia, fundados sobre una concepción empirista del mundo como la de Berkeley se vuelven reiterativos tanto en la obra de Borges como en la de Macedonio. En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges dice:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden así mismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. (37)

Semejante resulta la imagen de *El zapallo que se hizo cosmos* en *Papeles de Recienvenido* de Fernández, en donde el maestro argentino, con la ayuda de lo que Lidia Díaz llama “humor conceptual”, continúa la reflexión sobre la memoria y el olvido y, además, le apuesta a la imagen de un sujeto que cree estar percibiendo una realidad y a fuerza de percepción construye y destruye el universo. Ya no es un pájaro o un caballo los que salvan las ruinas de un anfiteatro, ya no es –como en *Amanecer*– unos cuantos hombres trasnochados sosteniendo la existencia en la penumbra, sino un zapallo que “se resigna a someterse a las leyes del nacer y del morir –itan reales!–, y se rebela expandiéndose; invade casas, ciudades, países, continentes, buscando la inmortalidad, hasta que se traga el cosmos” (Díaz: 507).

El lenguaje, sin embargo, se queda corto al tratar de precisar el juego entre autor-personaje y lector-personaje: en el universo de Macedonio Fernández la existencia es porque el sujeto la percibe, pero el sujeto es porque otros lo perciben; antes que él naciera (o lo escribieran...), otros sostenían la realidad con su existencia o simplemente no había existencia, y cuando él muera, pronto morirá el último que lo

recuerde (o que lo lea...) y entonces es probable que él nunca haya existido. Y claro..., aquí el tiempo se convierte en plastilina mientras el autor-narrador, desequilibrado y cínico (quien no se esconde de su propio lector, pues él mismo lo inventa...), nos convierte en “lectores ideales” (ya no “reales”...) al atraparnos en su propio juego.

LA AUTORREFERENCIALIDAD INFINITA

Si se quisiera ubicar *El museo de la novela de la Eterna* en una de las funciones del lenguaje que propone Jakobson, habría que señalar la *función metalingüística*, la que se encarga de ahondar en el código mismo, fundamento de la escuela estructuralista –según Raman Selden (11). Dentro de este juego de *autorreferencialidad*, Macedonio Fernández apela también a otras funciones, en especial a *la poética*, al ser la obra entera ‘la poética’ de una novela que está por escribirse; y a *la conativa*, la cual, preocupada por el lector, lo hace partícipe de su invención tanto como personaje como coautor.

Continuemos con los supuestos... Si lo más literario que una novela puede hacer es revelar los recursos empleados [según lo proponían formalistas como Shklovsky (Selden: 19)], entonces Fernández tendría que ser el ejemplo obligado de esta “extrema *literariedad*”, contrapeso al principio clásico del “*ars celare artem*” (el arte cela el artificio). Asimismo, para explicar el concepto de *extrañamiento* (otra de las características constitutivas de la literatura para el formalismo ruso), *El museo de la novela de la Eterna* es ideal, pues a través del exceso de *autorreferencialidad*, desfamiliariza al lector, al autor y a los personajes de sus roles habituales y –como diría Macedonio– *autómatas*. En *La Eterna*, estos tres seres están vivos, existiendo “no existiendo” en encrucijadas más humanas; incluso existe la posibilidad de que la literatura siga su curso después de que el autor deja a un lado la pluma o que el lector cierra el libro:

[...] estoy en la pista del auto-prólogo, que calmaría definitivamente la aspiración de prólogos (se quejaron alguna vez) a autoexistentes (autoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicante de eternidad) no subordinado su ser a que algo los siga; el autoprólogo será a la temblorosa literatura anticipatoria de prologar lo que las dos formas más usuales de reportaje: el auto-reportaje (sin reportero) y el reportaje sin reportado [...] (250)

En la propuesta de Fernández, la idea de “autoexistencia” implica eternidad, un autoabastecimiento infinito como el del *zapallo* que se negó a morir hasta tragarse el cosmos sin consentimiento de Dios ni de nadie: “Parece que en estos últimos momentos, según coincidencia de signos, el Zapallo se alista para conquistar no ya la pobre Tierra, sino la Creación. Al parecer, prepara su desafío contra la Vía Láctea. Días más, y el Zapallo será el Ser, la Realidad y su Cáscara” (28). Fernández, al proclamar abiertamente su *antiverdaderismo* y la *autorreferencialidad* –y al perderse por circunstancias inusitadas al interior mismo de una no-existencia llamada Novela–, también niega la muerte, y con ella la sintaxis, la gramática, la “lingüística irreductible” que a simple vista se deslía con sólo leer el título: *Museo de la novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido [...]*

Lidia Díaz sostiene que “para Macedonio el material de su quehacer literario no lo constituye lo que proporcionan los sentidos, sino lo verbal. Las palabras compuestas inventadas por él ofrecen claves, se funden para crear una nueva realidad, la de la nada (Bellamuerte, Deunamor, Dudarte, Belarte, Quizagenio)” (Díaz: 505). Es tan fuerte el juego con el lenguaje que *La Eterna* termina por empantanar casi todos los aspectos de la literatura tradicional, y de la mano de la *autorreferencialidad* y la *autoconciencia*, el narrador reflexiona sobre su oficio, sobre sus invenciones, so-

bre los comentarios de una posible crítica mordaz, sobre un supuesto lector que incluso él siente que se aburre, que se acomoda, que se burla de él:

[...] mis personajes son todos ligerísimos: en el instante en que dejo de escribir dejan ellos de hacer; como no trabaje yo, queda todo parado; ahí está Juancito “en el aire sin piso del espacio” [...] a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción), que ocuparía su porrazo; no le cuesta nada seguir la acción de la gravedad ipues no lo hace! Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres de esta postura [...] (230)

En medio de esta barahúnda de absurdos, de ficciones develadas, de diálogos entre el autor y sus personajes, de seres desequilibrados, se podría tejer un eventual diálogo intertextual entre *La Eterna* de Fernández y la *Niebla* de Don Miguel de Unamuno (1914), justo en aquel momento en que Augusto está hablando con Víctor sobre la duda que lo invade al hacer decir o hacer a los personajes de su *nivola*. Y entonces, en un segundo que sacude al lector, Don Miguel-autor entra sin aviso:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que jus-

tificar a Dios. Yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos. (Unamuno, 167)

Aunque la lucha entre Augusto y Don Miguel-autor es clásica en el curso de la metaficción en la novela hispanoamericana, la diferencia con *El museo de la novela de la Eterna* es que Fernández lleva al extremo el juego, a tal punto que algunos personajes ni siquiera alcanzan a entrar en la “escena narrativa”, pues se quedan a las puertas de un lugar abstracto, hecho de lenguaje, como el *Magnífico Olvidador* y su homólogo, *El Viajero*:

A él le encomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla; al Viajero que en la vida misma quizá no existió nunca, pues no creo en los Viajeros; los dos sentimientos que definen al viajero de calidad son la facultad y deseo de olvidar y el deseo de ser olvidado [...] La muerte que hay en los olvidos es la que nos ha llevado al error de creer en la muerte personal. Pero esta creencia es debilísima, por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir. –Y entonces, ¿por dónde erra y anda nuestro viajero? –Mi Viajero vive allí en frente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la Novela. Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato. (210)

Y aunque son personajes que no alcanzan a entrar en la “escena narrativa”, desde luego hacen parte de la novela y viven estando sin estar. Personajes como el Viajero, El chico del Largo palo (ese joven que es candidato a personaje, pero todavía no ha sido escogido porque es demasiado violento) y Nicolassa, pareciesen no estar –según lo que escuchamos del autor– y, sin embargo, seguimos leyendo las encrucijadas de sus vidas desgraciadas, como si Fernández estuviera contando lo que él quiere hacernos creer que no quisiera contar:

Nicolassa se va, y en este prólogo se despide la novela de ella. Más triste que malhumorada, Nicolassa y su corpulento volumen se alejan de “La Novela”, dimisionante, como ya se sabe, y pasa frente al vigilante que, como buen amigo, la interroga sorprendido: –¿Cómo le parece que marchará la novela? –Yo nada sé. Pero Usted que es hombre de buen apetito, se figurará qué podrá resultar una novela sin cocinera: una novela de Ayunadores. (244)

Y a pesar de que ya ha sido despedida, más adelante seguimos enterándonos fascinados que Nicolassa [...]

vino a establecer una Empanadería próxima a la estación ferroviaria que lindaba con “La Novela”. El caso es que 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. (244)

Las estrategias que permiten la *autorreferencialidad* en *El museo de la novela de la Eterna* son infinitas, de ahí que Lidia Díaz proponga una clasificación para los personajes de *La Eterna*, la cual no deja de recordarnos ese famoso catálogo de Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*:

- el personaje que no figura, que aparece cuando la novela termina y la visita en su condición de “novato”, feliz por haber salido de la no-existencia.
- el personaje que no puede ser extraordinario en relación al autor, porque el autor no lo es.
- el personaje autómatas, cuya cuerda lo autoriza a desempeñar una función limitada en el tiempo.

–el personaje convocado o desechado mediante avisos en los diarios.

–el personaje que ha participado en otras novelas en primera línea y no quiere arriesgarse ser de segunda en las siguientes.

–el personaje como “empleado” de la novela, con las inseguridades y miedos propios de su relación de dependencia.

–el personaje-puente, que dialoga con el autor y el lector.

–personajes de otras novelas, que se comunican con sus colegas de ésta.

–personajes desechados desde el principio por exceso de realismo, como es el caso de Nicolassa Moreno, “que aceptaba figurar con mucho gusto si su personaje le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba la leche que había dejado a hervir”. (Díaz: 508)

EL LECTOR INSEGUIDO

Todorov, en *Literatura y Significación*, afirma: “[...] la primera operación de la lectura es trastornar el orden aparente en el que se constituye el texto: acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones [...] El texto es múltiple, nunca es otro” (1974,12). Macedonio Fernández (sin seguir a Todorov...) es consciente de esto:

No te pido, lector salteado –inconfeso de leer del todo y que no dejarás de leer toda mi novela, con lo que la numeración de páginas vana para ti habrá sido desatada en vano por ti, pues en la obra en que el lector será por fin leído, *Biografía del lector*, sábese que dirá lo que, desconcertante, le ocurrió al salteado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura, pues la obra salteaba antes–, disculpa por presentarte un libro inseguido que como tal es una interrupción para ti que te interrumpes

solo y tan incómodo estás con el trastorno traídote por mis prólogos en que el autor salteado te hacía figurarte y soñar sobresaltado que eras lector continuo hasta dudar de la inveterada identidad del yo salteante. (200)

En *La Eterna*, en medio de las circunstancias que plantean los prólogos y los personajes que dialogan entre sí y que se niegan a actuar para el que los lee, el lector (por más continuo que sea) estará siendo *inseguido*. Es como si el autor-narrador le ahorrara a ese lector ideal y confundido esa *primera operación* de la que habla Todorov (primer grado de la interpretación). No hace falta saltar las páginas como en *Rayuela* para ser salteado, sino simplemente creer seguir el curso de la novela para caer en una lúcida e irremediable fragmentariedad. Además, la familiaridad con la que el narrador se dirige al lector, convierete a este último en personaje de la misma novela, leído por otros que habrán de encontrarse en la misma situación. A partir de este fenómeno, se podría decir que cada vez que una persona comienza *La Eterna*, un nuevo personaje habrá ingresado en la misma, y cada vez que una persona la termina, un nuevo coautor habrá surgido en la escena de la creación, indispensable para que *La Eterna* siga su curso:

[...] 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. (352)

La *Obra* queda abierta de esta manera. La interactividad permite que *La Eterna* se convierta en un ejercicio que todo el tiempo está por hacerse y que descarta al “lector de desenlaces:

[...] de lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí. Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevistados, pero que tan bueno tienen lo que llega a saberles el Lector que se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por conocimiento incompleto o “saber a medias”, obran en su memoria dos fijadores nemónicos (no hay memoria sin afectividad, sea irritación o ternura) y quedarán inolvidables. (231)

ES INDUDABLE QUE LAS COSAS NO COMIENZAN [...]

Puesto que *El museo de la novela de la Eterna* es el preámbulo de una novela futura, de la “posteridad”, el texto entero es una *Poética* –como decíamos unas líneas arriba– que no tiene interés “por la literatura real, sino por la literatura posible; con otras palabras: por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario, *la literariedad*” (Todorov, 1975:19). Si se quisiese extraer de *La Eterna*, los mecanismos abstractos de los que se vale para ser definitivamente literaria, habría que extraer la novela en su totalidad, pues la obsesión que mueve al autor-narrador es la reflexión sobre esos mecanismos. En palabras de Todorov, éste sería un enfoque de la literatura a la vez abstracto e interno. Si bien es cierto que hay un *dominante* claro: la metafísica (extrínseca), esta *episteme* que subyace al texto está en función de la *autorreferencialidad* (intrínseca); motivo por el cual *El museo de la novela de la Eterna* es casi la metafísica de un autor-lector-personaje, cuyo gran problema existencial gira en torno al lenguaje y a la creación.

Si es indudable que las cosas no comienzan –como dice Fernández–, para terminar este juego de aplica-

ciones críticas, habría que releer hoy la obra de este vanguardista como si fuese también un *Recienvenido*. Para ello, traeremos a cuento el hipermedia narrativo *Gabriela Infinita* del escritor e investigador colombiano Jaime Alejandro Rodríguez¹¹. Ochenta años después de *La Eterna*, en medio de complejas teorías sobre la metaficción y la posmodernidad, Macedonio Fernández continúa siendo el gran vanguardista iconoclasta de la novela latinoamericana.

Si bien es cierto que *Gabriela Infinita* va más allá de la literatura y se alimenta de otros códigos que sobrepasan la letra, este hipermedia narrativo continúa el camino de Fernández. Ambos textos proponen caminos para la interactividad: en *Gabriela Infinita* el lector tiene la posibilidad de escribir “en red” comentarios sobre la trama, historias personales, versiones de su ciudad, etc., así como en *La Eterna* lo único que hace falta son unas cuantas hojas en blanco al final de la novela para que el lector se anime a comenzarla. Seguramente Fernández lo hubiera hecho si se hubiera preocupado por publicar, pero la novela que conocemos hoy es la tarea editorial de su hijo, César Fernández Moreno. Tanto en *Gabriela Infinita* como en *La Eterna*, el lector es saltado y la obra está en continua mudanza.

En su estudio *Autoconciencia y posmodernidad* (28), Jaime Alejandro Rodríguez sugiere una serie de categorías para leer las narrativas posmodernas contemporáneas. Al contrastar estos conceptos con los que

se han analizado hasta el momento en la obra de Fernández, es evidente que el maestro argentino cumple y supera casi todas: autoconciencia y autorreferencialidad, sobreintromisión del autor, presencia visible del narrador, dramatización explícita del lector, estructura de cajas chinas, listas absurdas, retorno infinito, rompimiento espacio-temporal, deshumanización de los personajes, dobles paródicos, discusiones críticas de la historia en la historia, etc.

En las hojas que Macedonio escribió hace ochenta años había tantas telarañas, premoniciones, augurios, enredos, angustias, que incluso hoy continúan generando relaciones insospechadas. Si en la narrativa de Macedonio Fernández estaban ya cifradas ciertas claves de los estudios literarios del siglo XX y XXI, el mundo [...], en realidad, fue inventado antiguo –como dice en el *Prólogo a la Eternidad*:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo. (Fernández: 191)

11 Beca de creación del Ministerio de Cultura. Diseño visual e interactividad: Carlos Roberto Torres. Texto y dirección general: Jaime Alejandro Rodríguez. Documento disponible en línea: www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita

REFERENCIAS

- Altamirano C. y Sarlo. B. (1983) *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Antelo, R. (1992) Veredas de enfrente: martinfierrismo, ultraísmo, modernismo. En: *Revista Iberoamericana*. Pennsylvania: University of Pittsburgh, Vol. LVIII, N.º 160-61, pp. 853-876.
- Barthes, R. (1974) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Borges, J.L. (1982) *Narraciones*. Bogotá: Oveja Negra.
- Díaz, L. (1990) La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina. En: *Revista Iberoamericana*. Pennsylvania: University of Pittsburgh, Vol. 56, abril-junio, pp. 497-512.
- Fernández, C. (1982) El existidor. En: *El museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Adolfo de Obieta, pp. IX-LXXXV.
- Fernández, M. (1982) *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Adolfo de Obieta.
- Goldmann, L. (1971) La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método. En: *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lagmanovich, D. (1979) *Gramática, estilo y lengua poética (a propósito de un poema de Macedonio Fernández)*. Argentina: Universidad Nacional de Comahue, N.º 3.
- Quiroga, J. (1998) Avatares de la vanguardia: caligramas y laberintos. En: *Revista de crítica latinoamericana*. Lima-Berkeley: año XXIV, N.º 48, 2.º semestre, pp. 99-116.
- Rodríguez, J.A. (1995) *Autoconciencia y posmodernidad*. Bogotá: Si Editores.
- Sarlo, B. (1997) La vuelta al siglo en bicicleta. En: *Magazín Dominical El Espectador*. Bogotá: N.º 746, pp. 3-7.
- Selden, R. (1989) *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Todorov, T. (1975) *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Todorov, T. (1974) *Literatura y Significación*. Barcelona: Planeta.
- Unamuno, M. de (1982) *Niebla*. Bogotá: Oveja Negra.