

## **Macedonio Fernández: la poética de lo inconcluso**

Macedonio Fernández: poetics of the unfinished

**Autor:** Favio Seimandi<sup>1</sup>

**Filiación:** Unidad Ejecutora IDH - Instituto de Humanidades- CONICET, Córdoba, Argentina.

**Email:** favios\_ba@hotmail.com

### **Resumen.**

En este artículo intentaremos mostrar que *Museo de la Novela de la Eterna* (MNE) puede ser considerada como un caso extremo de metaficción, donde la teoría estética se transforma en la propia novela; pero, además, porque puede entenderse como una suerte de inventario de sí misma, es decir, un catálogo de proyectos inconclusos. Trataremos, asimismo, de circunscribir la poética macedoniana de lo inconcluso, con el fin de mostrar su vinculación con la morfología de la *MNE*, porque, según creemos, muchos aspectos de esta cuestión quedan aún por ser explicitados en el ámbito de los estudios macedonianos.

**Palabras clave:** Macedonio Fernández, Museo de la Novela de la Eterna, vanguardia, metaficción.

### **Abstract.**

This article will attempt to demonstrate that the novel *Museo de la Novela de la Eterna* (MNE) can be considered as an extreme case of metafiction, because the aesthetic theory is transformed into the novel itself, as well as it can be considered as a catalog or inventory of itself, i.e., a set of unfinished projects. We will also try to circumscribe the Macedonians poetics of the unfinished in order to reveal their

connection with the morphology of MNE because, we believe, many aspects of these subject have yet to be explained in the field of Macedonians studies.

**Keywords:** Macedonio Fernández, Museo de la Novela de la Eterna, avant-garde, metafiction.

*«El museo y la biblioteca son heterotopías  
propias de nuestra cultura»*

Michel Foucault

*«El libro que ya estoy entreviendo es de  
índole análoga. Constaría de una serie de  
prólogos de libros que no existen»*

J. L. Borges

I.

En este trabajo intentaremos mostrar las vinculaciones entre la poética de lo inconcluso y los rasgos de metafiction en la producción de Macedonio Fernández, ya que, según nuestra perspectiva, esta cuestión no ha sido suficientemente explorada por la crítica especializada<sup>2</sup>. En ‘*La «Novela futura» de Macedonio Fernández*’, Noé Jitrik afirma que “El *Museo de la Novela de la Eterna* es en gran medida un objeto en el que la «Estética de la Novela» se hace al mismo tiempo forma de una novela” (en Fernández, *Museo* 482). Desde la óptica de Jitrik, el modo en que la estética de la novela se convierte en forma se evidencia en un conjunto de procedimientos que hacen de la producción macedoniana un caso paradigmático: se trata de una serie de “axiomas” que habrían quedado por fin al descubierto: 1) el texto no se confunde con lo real ni lo reproduce, su naturaleza

es ficcional; 2) todo texto exhibe su proceso de constitución; 3) ningún texto es absolutamente original sino que es resultado de la reelaboración de otros textos; 4) como consecuencia de lo anterior, todo texto forma parte de una cadena textual y no debe concebirse como algo clausurado en sí; y finalmente 5) los textos no son totalidades homogéneas. En otras palabras, la operación de Jitrik consiste en extender al conjunto de todos los textos los predicados que Macedonio aplica a la novela.

En este caso, como se ve, la crítica toma como modelo al texto literario, con miras a la elaboración de una teoría general de la escritura; allí la obra es el espécimen privilegiado que exhibe la anatomía ideal de la especie: “Diría, incluso, que la obra de Macedonio podría constituir un fascinante y contradictorio material para discusiones recientes acerca del trabajo textual”, un “punto de partida ejemplar” (en Fernández, *Museo* 482). Ahora bien, en cuanto a la empresa de escritura macedoniana considerada en sí misma, Jitrik afirma que, en todo caso, en la experiencia de leer al autor nos encontramos ante una búsqueda de nuevos modos de expresión que, luego, por la propia magnitud de la empresa, resultará en una frustración y, finalmente, deberá ser remitida al futuro (481). No obstante, concluye Jitrik, “ya no se puede escribir en la Argentina como si Macedonio no hubiera existido” (497).

No estamos del todo seguros si ese “no poder continuar escribiendo como si” concierne más bien a la crítica, a la literatura o a ambas; sea como fuere, parece que la futuridad de la novela macedoniana es, para Jitrik, la consecuencia de una programática inconclusa. ‘Inconcluso’ puede significar tanto el hecho de que la obra haya quedado sin publicar, aunque prácticamente terminada, o bien puede suponerse, como se lee en uno de los 56 prólogos de *MNE*, titulado “A los críticos”, que Macedonio simplemente no consiguió lo que se proponía: “Yo no logré una ejecución hábil de mi propia teoría artística” (18). Empero, siguiendo la lectura de Ana María Camblong en su estudio preliminar a la edición crítica de *MNE*, se podría proponer una tercera vía interpretativa, a saber: que gran parte del proyecto macedoniano constituye una estética de “lo inconcluso” (en Fernández,

*Museo XXXIV*), que inhibe la posibilidad de una versión definitiva, de un cierre editorial perentorio en la forma de la obra cumplida. Se podría traer a colación el parlamento de una de aquellas 'Mujeres entre flores' de *Adriana Buenos Aires*: "No tengo fe en los hombres que se publican" (Fernández, *Adriana* 50). De modo que la condición de inédito, el calificativo de imposible, de inconcluso, resultan atributos *a priori* en esta empresa:

Un presentimiento de este arte noble de la nada por la palabra hay ya en todas las obras inconclusas –cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas– de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo las encuentro que tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada (Fernández, *Papeles* 111-112).

Esta hipótesis adquiere el aspecto de una doble negación, donde se consigue lo que se desea bajo la condición del fracaso, de modo que aquella imposibilidad sería menos la causa que el efecto a lograr. Si es autor el que publica (tesis), y es no-autor (antítesis) quien no lo hace, la síntesis se logra con esta nueva especie de autoría del no concluir la obra, para que sea reelaborada de guisa indefinida. Algo así como un libro que tenga la forma de "una conversación que no eludiera las repeticiones y la pobreza de estilo ni esquivara la confesión de flaquezas, de miserias y de escepticismos de parte del autor, pero esencialmente un libro que tuviera la particularidad de ser interminable" (Fernández, *Teorías* 107-108). Se trata de un libro sin tapas ni encuadernación, que tiende a confundirse con el tiempo de la vida en general, saltando, por así decir, por fuera del marco que comúnmente delimita la frontera entre ficción y realidad. Dejando de lado la especulación acerca de si la condición de inédito obedece a la voluntad o a la fatalidad del autor, consideramos que el hecho de que efectivamente no se haya publicado en vida, puede entenderse como un rasgo esencial de la obra; a semejanza de la autobiografía escrita por otro que Macedonio imaginaba, este

inacabamiento perpetuo es el prototipo del género “novela que comienza (pero no termina)”.

De hecho, en otro de los prólogos de *MNE*, titulado “Obras del Autor, especialista en novelas”, encontramos la siguiente taxonomía novelística: la novela que comienza, la novela impedida, la novela que no sigue, la novela de encargo, la novela salida a la calle, la prólogo-novela, la novela sin fin, la novela escrita por sus personajes, la novela inexperta, la novela que termina antes del desenlace, la última novela mala, la primera novela buena y, finalmente, la novela obligatoria (Fernández, *Museo* 7). *MNE* es, en buena medida, la sedimentación o yuxtaposición del conjunto de los elementos mencionados en esta enumeración. Desde nuestra perspectiva, habría que entender que *MNE* es una especie de mapa de transformaciones, un libro de pasajes cuyo tránsito y devenir no se agota en el plan (tampoco realizado) de editar juntas *Adriana Buenos Aires, la última novela mala* y *Museo de la Novela de la Eterna, la primera novela buena*. En otras palabras, el libro, tal y como podemos adquirirlo hoy, no sería la obra definitiva, sino una suerte de catálogo o museo de las obras del autor que, de alguna manera, se continúan escribiendo.

La obra es inconclusa *a priori*, en el sentido en que no busca un cierre sino más bien una apertura a la reescritura permanente. Esto no significa, como resulta ostensible, que Macedonio no haya querido publicar –lo ha hecho en diversas ocasiones–, sino que ninguna edición es considerada como una forma definitiva, inmutable. Los textos son borradores que, en todos los casos, habrán de ser modificados; y ello aplica asimismo para la escritura ajena: en buena medida se trata siempre de reescribir y de que se continúe reescribiendo, en un movimiento que, en el horizonte, tiende a transformarse en un juego de variaciones infinitas: “Todo el Arte está en la Versión o Técnica” (Fernández, *Teorías* 236). La historia de la literatura es considerada por Macedonio –y ciertamente por Borges– como una serie de plagios, fraudes y atribuciones apócrifas: “Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo” (237). Se pone, de este modo, en tela de juicio la cuestión de la originalidad como

atributo de una personalidad privilegiada. Macedonio también trabaja “reescribiendo” a otros autores: “En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones, no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva” (Fernández, *Epistolario* 84).

Si para la crítica tradicional toda adulteración resultaba un obstáculo que, en buena medida, era tarea del analista superar, estableciendo el texto en su autenticidad, el proyecto macedoniano parece señalar en la dirección contraria, invitando a la participación activa, a la continuación, a la falsificación, tal y como se consigna en el llamado “prólogo final” de *MNE*: “Lo dejo libro abierto: será acaso el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria, es decir que el autor ... deja autorizado a todo escritor futuro ... para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo” (Fernández, *Museo* 253). Esta invitación al lector puede considerarse como una ampliación de la actitud que Macedonio había tenido para con algunos de sus lectores predilectos, como Alberto Hidalgo, el fundador de la *Revista Oral*: “Ya sabe Hidalgo que en cualquier cosa mía haga usted las enmiendas que cada oportunidad le indique; añadidos y supresiones” (Fernández, *Epistolario* 92); se trata, en definitiva, de la escritura para un “público de autores” y no para un “público de revistas” (83).

Esta valoración peyorativa de cierto público demasiado receptivo puede verse con mayor claridad en sus primeros escritos. En ‘El teatro aquí’, uno de sus textos publicados hacia 1892, hoy recogidos entre sus *Papeles Antiguos*, cabe destacar al menos cuatro figuras: la primera es la del cómico, la segunda, la del *rapórter*, la tercera es la del público y la cuarta la del empresario. El cómico es caracterizado como un advenedizo que, a punto de morir de hambre en Europa, decide probar suerte en el Nuevo Mundo, donde el “pueblo acude presuroso a aplaudir la última degradación del gusto literario y el vacío neumático producido en los bolsillos del cómico de la lengua es reemplazado por una confiable plétora de monedas, que el

público desembolsa con tal de que se le haga reír como un idiota” (Fernández, *Papeles* 23). En complicidad con el público que ríe como idiota, el *rapórter* acudirá inmediatamente a entrevistar a cualquier advenedizo y lo reputará con “legítima fama”. Este circuito es aprovechado, según Macedonio, por los empresarios de teatros como el Apolo o el Comedia, que sacarán rédito con las “payasadas” que estos cómicos inventaron con el fin de no morir de hambre en su tierra natal.

En ‘El teatro aquí’ emerge, como se ve, toda una infraestructura conformada por los comediantes, periodistas, público y empresarios, que constituye una suerte de campo de adversidad respecto de su lugar de la enunciación y, sin embargo, es también la condición de posibilidad de su discurso, que aparece al público a través del periódico *El Progreso*, dirigido por su primo Octavio Acevedo. Este circuito comercial se vincula también a ciertas modificaciones demográficas que pueden observarse en el texto subsiguiente: ‘La calle Florida’. En este relato se dibuja la silueta de una suerte de *flaneurs* o *dandys*, “multitud de individuos que pasea todas las noches por la calle Florida”, “seres llamados *lechuguinos*, que no conocen más instrumentos que el peine y el cepillo, que gastan deplorablemente el tiempo en bailes y clubes y teatros y cafés contemplando platónicamente alguna belleza de balcón” (26).

Esta multitud puede funcionar quizá como una especificación de la figura de aquel público de revistas antes mencionado. Son estos “lechuguinos” los que, según Macedonio, se dedicaban a reír como idiotas y a garantizar el lucro de los empresarios y comediantes teatrales. Es fácil identificar en estos tópicos los efectos de las oleadas inmigratorias de las últimas décadas del siglo XIX, así como también se puede vincular al emergente igualitarismo político por entonces en ascenso. Esta multitud, se pregunta Macedonio, “¿es aristocrática, burocrática o democrática?”; y prosigue: “En fin, en mi humilde opinión, es burrocracia o aburrocracia” (26). Queda bastante claro, entonces, que el público ideal de Macedonio es el de los escritores, es decir, apunta al reconocimiento sus pares. El lector de revistas no es, por lo que se ve, identificado con el gran público en general, sino que su rasgo distintivo parece ser el esnobismo. Hay como una

suerte de romanticismo tardío en este culto de la “reescritura”, que pretende recuperar, de alguna manera, el anonimato de la cultura popular, folclórica, el carácter a un tiempo tradicional e inventivo, donde cada reproducción es un poco también reformulación, donde el genio es la expresión de una colectividad, etc. Esto puede interpretarse como un genuino interés por la cultura oral: “Ya que no puedo hacer una copla ni un proverbio comparables a uno cualquiera de las docenas que inventó el pueblo, no me queda más camino que hacerme escritor de muchos volúmenes” (Fernández, *Cuadernos* 120).

Este tardo-romanticismo macedoniano se evidenciará en otras oportunidades. El caso más notable es, sin duda, la ‘Compensación’ con que termina *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* –que, de sus obras publicadas en vida, puede considerarse la de mayor importancia–, donde se narra el episodio de una “madre mártir” que entona “largamente un tema popular de dolor de madre, y en ningún momento recapacitó que ella era la madre dolorosa” (Fernández, *No toda* 342). Esta *mater dolorosa* no canta sino por mera casualidad las palabras que precisamente convenían para describir su situación; esas frases no “salen de adentro” y, pese a ello, “dicen todo lo de esa alma”, que sin embargo no las oye, no atiende a su sentido en la fragancia de la ocasión (343). Quizá pensaba en su propia madre, nos dice Macedonio, mientras cantaba, tal vez recordando las mortificaciones que una hija como ella pudo haberle causado; y por ello su sacrificio es calificado como “divino”, ya que “divino solo hay: la traslación del yo” (342), porque no habla en nombre propio, sino que es el arquetipo de todas las madres. La madre, que comercia con total familiaridad con este tipo de misterios, es el símbolo de “la inocencia mística de vivir” (Fernández, *Papeles* 330).

Así, en el poema titulado ‘Dios visto, mi madre’, dedicado a su progenitora, Rosa del Mazo de Fernández, se caracteriza a la madre como quien, “Sabiéndose eterna”, nunca tuvo “una duda de Realidad”: “un descontento de que algo viva/ de que algo muera/ porque en ella no hubo nunca/ un pensamiento para sí”, “Su solo bien el de las dichas otras” (Fernández, *Poemas* 52). Aunque la escritura literaria

carezca de aquella inocencia de la madre envuelta en el misterio de la vida práctica, a su turno pretende recobrar, mediante artificios, algo análogo:

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una “sofocación”, un “sofocón” en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino al de un cuerpo (Fernández, *Museo* 33).

Otros aspectos de su escritura se vinculan también con los modos de la cultura popular. En este sentido, la ya mencionada *Revista Oral* de Hidalgo, creada en 1926, simulaba la emisión radial de un semanario gráfico. Desde una presunta mesa de redacción, los participantes relataban sus artículos, falsas cartas de lectores y editoriales. Esta exploración de nuevos formatos ha dejado, sobre todo en *Papeles de Recienvenido*, numerosos rastros. Principalmente, resulta notable la vinculación entre la poética digresiva, la oralidad y el humor, que en cierta forma está presente en la mayoría de los textos macedonianos; el modo de funcionamiento de la risa que, digamos, se contagia, en la radio, por el tono, sin necesidad de saber exactamente qué está ocurriendo<sup>3</sup>. El oyente, como afirma Alicia Borinsky, se convierte en el “actor del chiste” (Borinsky, *Macedonio* 25).

Los nuevos medios de distribución, como en este caso la radio, dejan su marca indeleble en la forma misma de muchos de los proyectos de la vanguardia del 20'. Además del influjo de la radiodifusión, hay que remarcar que también el folletín, que ya poseía una amplia llegada desde el siglo anterior, tiene incidencias en la producción macedoniana. Y esto no solamente aplica en el caso de la última novela mala, *Adriana Buenos Aires*, sino también en varios de los proyectos que se aglutinan en lo que hoy conocemos como *MNE*. Existe, en este sentido, una especie de fascinación por las posibilidades técnicas y estéticas que propicia la incipiente industria cultural. Se podría hablar de una captura de las

potencialidades de los medios masivos que, no sin cierto distanciamiento cínico o paródico, aportarían la infraestructura para la práctica de este arte de vanguardia.

Restan otros elementos que todavía no han sido destacados y que habría que agregar a esta enumeración: por un lado, aparece el discurso de la publicidad, lo que hoy denominamos marketing; por otro, la nueva morfología de la política electoral, fuertemente transformada por el reciente acceso al voto popular a la sazón. En relación a estos puntos, trataremos de reconstruir, en la medida de lo posible, la genealogía de los proyectos escriturarios que han confluído *a posteriori* en lo que actualmente constituye *MNE*. En 'El malestar en la cultura', Sigmund Freud decía que la psique es como un palimpsesto, donde sobreviven, a un tiempo, distintos estratos y fases históricas; y propone, para comprenderlo, una metáfora o figuración imposible, que consiste en imaginar la presencia simultánea de todas las etapas arqueológicas de Roma, la Ciudad Eterna, como si pudieran coexistir. Esta composición se ajusta bastante a lo que ocurre en los museos en general, espacios heterotópicos que archivan objetos provenientes de épocas diversas. Desde nuestra óptica, se podría comparar también al *MNE* con aquella Ciudad Eterna, poblada de eras superpuestas<sup>4</sup>.

## II.

Como ya hemos anunciado, en *MNE* conviven distintos proyectos que pueden ser desagregados, a su turno, en una serie de periodizaciones. Según Carlos García, *Adriana Buenos Aires, Novela de la Eterna* y *El Recienvenido* provienen del plan anterior *El Hombre que será Presidente* que, al mismo tiempo, deriva de una idea anterior (65). Este proyecto inaugural es el de la candidatura presidencial de Macedonio, que podemos emplazar entre los años 1917-1921. Hacia 1921-1922, esta iniciativa se transformará en el plan de escritura grupal del *El Hombre que será Presidente*, que nunca se llevará finalmente a cabo. Luego de 1922, los programas literarios se diversificarán y, en buena medida, tenderán a entremezclarse diversas empresas: *Una novela que comienza, Papeles de*

*Recienvenido, Adriana Buenos Aires y La niña de dolor dulce persona de un amor que no fue conocido.*

Su estrafalaria candidatura a presidente se transforma, entonces, en 1921-1922, en un proyecto colectivo, una suerte de teatro invisible *avant la lettre*, descrito como “novela salida a la calle”. Hasta 1927, aproximadamente, parece vigente dicha iniciativa, según refiere Enrique Fernández Latour (22-23), que más tarde habrá de reducirse a la mera presencia del personaje Presidente en *MNE*. Mientras tanto, *Adriana Buenos Aires* había sido escrita en 1922 y será retocada en 1938 con miras a la articulación de las novelas conjuntas (es decir, la edición de *Adriana Buenos Aires* junto a *Novela de la Eterna* que, recordemos, nunca sucederá). Sin embargo, ya en su obra publicada en 1929, *Papeles de Recienvenido*, se perfila la idea de producir novelas gemelas: “para que aparezca, por ejemplo, la primera novela buena, es preciso que se escriba la última mala. Escribámosla nosotros, alguno de nosotros” (Fernández, *Papeles* 82). Luego, en 1941, cuando se publique *Una novela que comienza*, se aludirá a Adriana, el personaje de *Adriana Buenos Aires*, novela que, no obstante, tampoco publica en vida.

En cuanto a la candidatura a presidente, cabe destacar que no se trata de su primer expediente utópico; mucho antes, en 1897, Macedonio había fundado, junto a Arturo Múscari y Julio Molina y Vedia, una comuna anarquista en una isla selvática de Paraguay. Ahora bien, entre los escasos testimonios acerca de aquella candidatura presidencial, se destacan algunas misivas enviadas a su hermano, Marcelo del Mazo, en 1920. Allí se habla de la posibilidad de realizar una “acción política marginal”, junto a unos “amigos jóvenes”, entre los que se cuenta Borges<sup>5</sup> (Fernández, *Epistolario* 162). Macedonio asegura poseer una “solución político-social” para la “inmensa turbación reinante”, así como “un plan ejecutivo de apoderamiento del poder público en nuestro país para próxima Presidencia de 1922” (163). El hecho de que enfatice que su papel en dicha empresa será el de “estudio y consejo”, de algún modo indica la sugerencia tácita de que él mismo podría ser ese “genio de ejecución” buscado. Según queda

plasmado, para Macedonio la empresa resultaba realmente viable en ese momento:

¿Esta campaña presidencial relámpago es un sueño? No, Marcelo; debe ser un acto de “inventiva” tan fino como el de un descubrimiento químico o idea musical. La Presidencia de 1922 está abierta a un concurso de inventiva: hay 300.000 sufragantes sin compromiso ni orientación que esperan: una idea (164).

Según Borges, Macedonio opinaba, a medias en broma, que era más fácil ser presidente que vendedor de cigarrillos, porque hay más personas que se proponen trabajar en cigarrerías que acceder al supremo cargo ejecutivo. De acuerdo a García, este proyecto político fue pergeñado con intenciones “serias” por Macedonio y sus amigos; no obstante, al asumir la presidencia Marcelo T. de Alvear en 1922, la fantasía presidencialista comienza a disgregarse, dando paso al conjunto de proyectos literarios antes mencionados. Lo mismo se puede colegir del testimonio borgeano, recogido en su famoso escrito *Macedonio*: “Durante un año o dos jugó con el vasto y vago proyecto de ser presidente de la República” (Borges, *Obras v. IV* 66). Las ideas políticas y económicas de Macedonio, en su evolución, se encuentran retratadas en sus ensayos sobre teoría del Estado (Fernández, *Teorías*); pero lo más singular de este emprendimiento es sin duda el *modus operandi*, que consistía en regalar o dejar extraviadas tarjetas y libros con anotaciones propagandísticas. Según parece, esta metodología habría sido ideada al menos hacia 1905: “Propaganda y fama de nombre: actitud correspondiente de hombre conocido: 10.000 postales y 10.000 libros pequeños para regalar” (García, *Correspondencia* 41)<sup>6</sup>. Dicha forma de publicidad se vincula con las elucubraciones de la novela colectiva *El Hombre que será Presidente*.

Borges recuerda que para Macedonio lo esencial era la difusión. Los mecanismos publicitarios debían ser enigmáticos y sutiles. Aprovechando su curioso nombre de pila, su hermana y demás amigas escribían la palabra ‘Macedonio’ en tiras de papel y tarjetas que dejaban en los cines, bancos de plaza, confiterías y trenes. Según Latour, este procedimiento tuvo algunas variaciones:

Hay que ejecutar la propaganda: yo la he perfeccionado dándole alusión pasional, para que intrigue y para que no parezca propaganda, así: «Macedonio busca a Casilda la Cubana. Teléfono; 3729- Rivadavia». Me meto al bolsillo cada mañana una docena de papelitos cuadrados con eso escrito con lápiz azul o colorado” (Latour 19).

O bien, intentaba congraciarse con comunidades extranjeras abandonando un volumen de Schopenhauer en el Club Alemán. “De estas maniobras más o menos imaginarias ..., surgió el proyecto de una novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos” (Borges, *Macedonio* 67). La trama de la novela, que tal vez el propio Borges se propuso reescribir en su texto “El Congreso”, hubiera sido la siguiente:

La obra se titulaba *El hombre que será presidente*; los personajes de la fábula eran los amigos de Macedonio y en la última página el lector reviviría la revelación que el libro había sido escrito por Macedonio Fernández, el protagonista, y por los hermanos Dabove y por Jorge Luis Borges, que se mató a fines del noveno capítulo, y por Carlos Pérez Ruiz, que tuvo aquella singular aventura con el arcoíris, y así de lo demás. En la obra se entretejían dos argumentos: uno, visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, para lograr el mismo fin. Éstos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas. La primera (la que nos sugirió la novela) es la de los azucareros automáticos, que, de hecho, impedían endulzar el café. A ésta le siguen otras: la doble lapicera, con una pluma en cada punta, que amenaza pinchar los ojos; las empinadas escaleras en las que no hay dos escalones de igual altura; el tan recomendado peine-navaja, que nos corta los dedos; los enseres elaborados con dos nuevas materias antagónicas, de suerte que las cosas grandes sean muy livianas y

las muy chicas pesadísimas, para burlar nuestra expectativa; la multiplicación de párrafos empastelados en las novelas policiales; la poesía enigmática y la pintura dadaísta o cubista. En el primer capítulo, dedicado casi por entero a la perplejidad y al temor de un joven provinciano ante la doctrina de que no hay yo, y él, por consiguiente, no existe, figura un solo artefacto, el azucarero automático. En el segundo figuran dos, pero de un modo lateral y fugaz; nuestro propósito era presentarlos en proporción creciente. Queríamos también que a medida que se enloquecían los hechos, el estilo se enloqueciera; para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo. Al final el gobierno se viene abajo; Macedonio y Fernández Latour entran en la Casa Rosada, pero ya nada significa nada en ese mundo anárquico (Borges, *El congreso* 67-68).

En la versión de 1922 de *Adriana Buenos Aires* figuraban, como personajes, estos mismos nombres de amigos, que en 1938 serán parcialmente eliminados del texto; mientras que los avatares presidencialistas quedarán circunscriptos, en adelante, a los capítulos de *MNE*. El argumento de la novela es, según Latour, lo que hubieran querido llevar a cabo en los hechos, en forma de una suerte de *performance* o acto teatral callejero (Latour 22). Se trataba, como consta en la correspondencia entre Macedonio y Latour, de una serie de “asuntos literario-políticos”, proyecto de un “acto teatral, teoría de la novela que se vive”, que consistiría en “ejecutar en las calles de Buenos Aires, casas y bares, etc., la novela” y, al mismo tiempo, publicarla en forma de un “folletín diario” (Fernández, *Epistolario* 38). Esto, quizá, podría considerarse como un estadio intermedio entre la campaña presidencial en sí misma y el proyecto de la pura escritura de la novela *El Hombre que será Presidente*.

Hacia 1927-1928, sin embargo, este proyecto se transforma en otra cosa. Macedonio proclamará una suerte de manifiesto o teoría de la novela por emisión

radial, donde se reelaboran, en líneas generales, algunas ideas provenientes fundamentalmente de la prosa de Miguel de Unamuno, en particular, de su “nivola” *Niebla*, como también de los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello. Estos escritos se recogen en el volumen *Teorías* (1990) de sus obras completas. Según refiere Daniel Attala, la obra maestra pirandelliana se habría estrenado hacia 1922 en Buenos Aires y, al año siguiente, Unamuno redactaría además su famoso artículo “Pirandello y yo” (Attala 100-105). De hecho, para Attala, existe una alusión directa a *Seis personajes* en uno de los cuadernos inéditos de Macedonio (el del año 1927-1928), que refiere al episodio del disparo de la obra de Pirandello: “-Señores, dentro de poco va a sonar un tiro en el escenario” (Fernández, *Museo* 324). Se podría agregar a ello una segunda alusión, ahora de *Adriana Buenos Aires*, donde el personaje Adolfo sufre un accidente, “proveniente de fuerte rozamiento de una bala” (Fernández, *Adriana* 60).

Coincidimos con Attala, entonces, respecto a la importancia de Unamuno y Pirandello, pese a cierto “ninguneo” hacia el autor de *Niebla* (Attala 104) por parte de la vanguardia del 20’; es decir, aquello de “Ningunamuno” (Fernández, *Papeles* 182), por ejemplo. Este chiste de *Una novela que comienza* se presta a distintas interpretaciones, sobre todo, si tenemos en cuenta que Macedonio, hacia 1929, le envió al escritor vasco dos cartas, junto a un ejemplar de *No todo es vigilia*, que éste nunca le respondió (García 73). De cualquier modo, resulta evidente el influjo de *Niebla* en la teoría estética de Macedonio que, podemos decir, raya por momentos la transcripción literal:

-Pero ¿qué te propones con todo esto?

- Distraerte. Y además, que si, como te decía, un *nivolista* oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, [puede que] el lector de la *nivola* llegue a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros (Unamuno 213).

En 'Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte', Macedonio afirma que busca "distraer al lector" y que, en definitiva, aspira a "ganarlo a él [al lector] de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir" (Fernández, *Museo* 36-37). Este asunto podría rastrearse en la obra de Borges, por ejemplo, en su poema 'A quien está leyéndome', cuyo verso final reza: "piensa que de algún modo ya estás muerto" (Borges, *El otro* 349). Habría, además, que señalar que también Unamuno es pionero en el uso de los prólogos a la manera en que Macedonio y Borges luego lo harán, mezclando niveles diegéticos, haciendo dialogar al autor con los personajes, etc. La idea de la novela sin argumento –o cuya fábula magra se conoce *a priori*, desde el exordio– también le pertenece, o más bien comparte su inventiva con Pirandello.

Sea como fuere, lo cierto es que, a partir de 1927 al menos, el programa de la "novela salida a la calle" parece reencausarse en esta prosa de mareo, cuya finalidad es provocar una emoción metafísica, una pasión sublime en la psique del lector. Estas pasiones místicas, que en *Adriana Buenos Aires* y en el proyecto de *El Hombre que será Presidente* se hallaban simplemente representadas, es decir, eran cosas que le ocurrían a meros personajes, escalan a un nivel superior, pretendiendo afectar directamente al lector de la novela. Tal y como lo señala Miguel Dalmaroni, lo que ocurría en el enunciado, tiene ahora que suceder en la enunciación: "Si el Museo es un texto «fantástico», lo es en la enunciación, no en lo narrado que, como sabemos, no sucede o apenas se insinúa para fracasar" (en Ferro, *Macedonio* 107).

Si esto es así, podemos verificar que el itinerario macedoniano se desplaza de lo eminentemente político-electoral a lo puramente estético-metafísico; aunque continuará escribiendo ensayos sobre el Estado y otros temas social-económicos hasta el final de su vida, el programa literario se ha desvinculado progresivamente de aquel tópico. Lo que al principio apuntaba a la conquista del andamiaje Estatal, más tarde será redirigido hacia el ámbito de la sociedad civil: el arte ya no pretende ser la plataforma de una candidatura presidencial, sino más bien invadir

la ciudad, las casas y los bares. Si en 1917-20, Macedonio fantaseaba con llegar, a través del voto popular, a ser presidente de la Nación, y si después de 1922 había reformulado su objetivo, apuntando no ya a la toma del Estado, sino más bien a la intervención del espacio ciudadano, luego de 1927, acotará más aún su campo, circunscripto ahora, en cuanto a los efectos perseguidos, a la psique del lector. Lo que en principio estaba orientado a la transformación de la realidad, de un estado de cosas determinado, a la postre se reconvierte en una crítica de lo real. Sin embargo, es muy posible que Macedonio hubiera guardado siempre la esperanza de continuar aquel proyecto inaugural: “Mejor sería aún que hubiéramos *efectivado* «la novela salida a la calle» que yo proponía a mis amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad” (Fernández, *Museo* 14).

### III.

Recapitulando, entonces, podemos decir que *MNE* es, a la vez, una obra y el museo o catálogo de los proyectos inconclusos que la constituyen. La novela se nos ofrece como un caso extremo de reflexividad meta-literaria no solamente porque en su interior se teoriza acerca de estética de la novela, sino también porque de algún modo reconoce su propia genealogía. Este derrotero desarticula, a su modo, la dicotomía entre teoría y praxis: la teoría estética se transforma en la novela misma; el arte ya no será el instrumento para capturar los mecanismos estatales, que posibilitan la transformación de la realidad, sino que la obra tendrá a su cargo alterar directamente, por sus propios medios, el estatuto de lo real.

La confluencia de los emprendimientos sucesivos –el proyecto político, el estético-político y el estético-metafísico– trasunta, si se quiere, una progresiva disminución extensional de la égida artística. El proyecto va perdiendo paulatinamente extensión en cuanto al diagrama de su radio de acción –del Estado a la sociedad y, por último, a la psique–; pero sin duda adquiere mayor intensidad, abocado ahora –no a la propaganda político-literaria–, sino a la suscitación de aquel sentimiento de sublime inexistencia.

## Bibliografía

Attala, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Bs As: Paradiso, 2009. Impreso.

Borges, J. L. *Obras completas I*. Bs As: Emecé, 2007a. Impreso.

----. *Obras completas II*. Bs As: Emecé, 2007b. Impreso.

----. *Obras completas III*. Bs As: Emecé, 2007c. Impreso.

----. *Obras completas IV*. Bs As: Emecé, 2007d. Impreso.

Borinsky, Alicia. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Bs As: Corregidor, 1987. Impreso.

Fernández Latour, Enrique. *Macedonio Fernández, candidato a presidente*. Bs As: Ediciones Agón, 1998. Impreso.

Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea*. Bs As: Centro Editor de América Latina, 1966. Impreso.

----. *Adriana Buenos Aires: última novela mala. Obras Completas 5*. Bs As: Corregidor, 1974. Impreso.

----. *Epistolario. Obras Completas 2*. Bs As: Corregidor, 1976. Impreso.

----. *Papeles antiguos. Obras Completas 1*. Bs As: Corregidor, 1981. Impreso.

----. *Teorías. Obras Completas 3*. Bs As: Corregidor, 1990. Impreso.

----. *Museo de la Novela de la Eterna. Edición crítica a cargo de Ana Camblong y Adolfo de Obieta*. Madrid: Colección Archivos, 1993. Impreso.

----. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos. Obras Completas 8*. Bs As: Corregidor, 2007. Impreso.

----. *Poemas*. Bs As: Corregidor, 2013. Impreso.

----. *Cuadernos de todo y nada*. Bs As: Corregidor, 2014. Impreso.

Ferro, Roberto (editor). *Macedonio. Historia crítica de la literatura argentina 8*. Bs As: Emecé, 2007. Impreso.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Bs As: Nueva Visión, 2010. Impreso.

Freud, Sigmund. *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras. Obras completas XXI*. Bs As: Amorrortu, 1992. Impreso.

García, Carlos (editor). *Correspondencia Macedonio-Borges. 1922-1939*. Bs As: Corregidor: 2000. Impreso.

Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Bs As: Losada, 1997. Impreso.

Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Bs As: Agabe, 2007. Impreso.

Fecha de recepción: 03/06/2016

Fecha de aceptación: 05/10/2016

---

<sup>1</sup> Favio G. D. Seimandi es licenciado en letras modernas, becario doctoral de CONICET e integrante del equipo de investigación *Constelaciones: experiencia, lenguaje y subjetividades en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea* (Unidad Ejecutora IDH - Instituto de Humanidades).

<sup>2</sup> Existen antecedentes, como es el caso de Carmen Bustillo en *La aventura metaficcional*, o Liduvina Carrera en *La metaficción virtual* –entre otros, que ya han señalado la importancia de la metaficción en una obra como *MNE*; sin embargo, nos interesa circunscribirnos aquí a relacionar este tópico con lo que hemos denominado poética de lo inconcluso.

<sup>3</sup> “Yo soy una carrera literaria que florecía cuando el año pasado conocí para mi gran delicia pero con definitivo daño de mis progresos artísticos al más encantador, al más sedante de los ingenios de las radios de Buenos Aires: a Jesús Memoria, el poseedor de la más entonada y tranquila manera de olvidarse de lo que iba a decir y que al pasársele el “trance” de olvido retoma imperturbable el hilo de tema pero con tema de otro hilo. La perfecta congruencia del tono con que prosigue lo que no es continuación domina totalmente la impresión que pudiera hacer la discontinuidad temática. Está muy cerca, si no del todo cerca, de hacer la demostración de que la temática aceptiva (sic), virtualidad exclusiva del artística verbal, se hace enteramente insignificante cuando la entonación fonética es grande, perfecta. La prueba es que nosotros reímos

---

intensamente cuando oímos por radio la risa de un público jubiloso aunque no hemos percibido lo que dijo o hizo el actor.

Así fue como caí en el orden disperso redactorial (sic), en la constante de digresión” (Fernández, *Papeles* 165).

<sup>4</sup> “Adoptemos ahora el supuesto fantástico de que Roma no sea morada de seres humanos, sino un ser psíquico cuyo pasado fuera igualmente extenso y rico, un ser en que no se hubiera sepultado nada de lo que una vez se produjo, en que junto a la última fase evolutiva pervivieran todas las anteriores. Para Roma, esto implicaría que sobre el Palatino se levantarían todavía los palacios imperiales y el Septizonium de Septimio Severo seguiría coronando las viejas alturas; que el castillo de Sant Angelo aún mostraría en sus almenas las bellas estatuas que lo adornaron hasta la invasión de los godos, etc. Pero todavía más: en el sitio donde se halla el Palazzo Caffarelli seguiría encontrándose, sin que hiciera falta remover ese edificio, el templo de Júpiter capitolino; y aun este, no sólo en su última forma, como lo vieron los romanos del Imperio, sino al mismo tiempo en sus diseños más antiguos, cuando presentaba aspecto etrusco y lo adornaban antefijas de arcilla. Donde ahora está el Coliseo podríamos admirar también la desaparecida domus aurea, de Nerón; en la plaza del Panteón no sólo hallaríamos el Panteón actual, como nos lo ha legado Adriano, sino, en el mismísimo sitio, el edificio originario de M. Agripa; y un mismo suelo soportaría a la iglesia María sopra Minerva y a los antiguos templos sobre los cuales está edificada. Y para producir una u otra de esas visiones, acaso bastaría con que el observador variara la dirección de su mirada o su perspectiva” (Freud, *El malestar* 70-71).

<sup>5</sup> No hay certeza sobre si esta alusión remite a Borges padre o a su hijo J. L. Borges.

<sup>6</sup> Es conveniente recordar que el uso de la publicidad y los medios masivos en la política estaba en pleno auge a comienzos del siglo XX.