

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012022000541028>

139-155

**LA RECEPCIÓN DE *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*. DE
LA VANGUARDIA DIFERIDA EN EL BOOM A LA
NACIONALIZACIÓN DE SU AUTONOMÍA EN EL POSBOOM**

Museo de la Novela de la Eterna's reception. From the Deferred Avant-Garde during
the Boom, to the Nationalization of its Autonomy in the Post-boom

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla /Universidad de Huelva (España)

adavis@us.es

Resumen

La novela póstuma de Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* es una obra paradigmática de la narrativa argentina. Su largo proceso de escritura desde 1904 y su publicación diferida en 1967 despiertan un interés en la historia de su recepción. El objetivo del presente trabajo es señalar algunas paradojas que surgen de las lecturas del texto y de cómo se ha interpretado su autonomía ficcional durante el contexto de su publicación –el boom–. La primera parte busca delimitar la noción de “autonomía ficcional” a partir de las vanguardias, e indagar en su aplicación en Museo. La segunda examina la recepción de la novela entre la crítica latinoamericanista de los años sesenta para describir cómo se ha leído un texto que buscaba alcanzar la autonomía plena de la ficción en una época en que el compromiso político era clave entre los escritores latinoamericanos.

Palabras clave: Macedonio Fernández; Museo de la Novela de la Eterna; autonomía; recepción; boom; vanguardia.

Abstract

The posthumous novel *Museo de la Novela de la Eterna* by Macedonio Fernández, is a paradigmatic book of Argentine narrative. His long writing process from 1904 and his deferred publication in 1967 arouses an interest in the history of its reception. Analyzing the impact and reading of Museo discover the evolution of its literary field. The aim of this article is to identify some paradoxes discovered when examining the insignificant interpretations of text, especially, regarding the tension between fictitious autonomy and its relation with the context in which is revised, the sixties. The first part seeks to delimit the definition acquired by the notion of "fictional autonomy" from the avant-garde movement, and investigate its application in Museo. The second one examines the reception of the novel in the sixties, that is, how to read a text that pursued the full autonomy of fiction at a time when political commitment was key for Spanish-American writers.

Key words: Macedonio Fernández; Museo de la novela de la Eterna; autonomy; reception; boom; avant-guard.

Recibido: 31 octubre 2020

Aceptado: 27 marzo 2021

1. LA AUTONOMÍA DEL ARTE VANGUARDISTA

En una carta a Louise Colet de 1852, Gustave Flaubert formula la siguiente declaración de intenciones:

Lo que me parece hermoso, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviese a sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin estar sujeta a nada, se sostiene en el aire, un libro que apenas tuviera argumento, o que, al menos, fuese casi invisible, si esto es posible (traducción nuestra) ([s.p.]).

De la cita de Flaubert se desprenden ciertas problemáticas teóricas en torno a la autonomía del arte; el escritor francés postula en su carta el objetivo de crear una obra ideal independiente de la realidad, es decir, plantea la cuestión de la autonomía del arte mediante un texto cuya “fuerza interna” se halle totalmente desligada de su contexto histórico-social; así, Flaubert alude a una máxima depuración de la literatura hasta el extremo de arrebatarse incluso su argumento. Esa autonomía del arte puede entenderse de dos maneras mutuamente interrelacionadas: una autonomía que podríamos denominar “externa”, es decir, la emancipación de una obra artística respecto de sus coordenadas históricas y de su tradición. La otra, “interna”, sería el conjunto de procedimientos retóricos empleados para alcanzar esa autonomía de la ficción; en otras palabras, esa “fuerza interna”, intrínseca y textual, que simula la autosuficiencia de una obra de arte.

La cita de Flaubert es un punto de inflexión entre el concepto de “autonomía” romántico y el vanguardista. Como es sabido, los movimientos de vanguardia surgen como oposición al arte sacro, sublime y autónomo del romanticismo, para hacer de él algo cotidiano que, a su vez, mantenga una autonomía respecto del mercado. El giro óptico vanguardista consistió en trastocar la noción de autonomía artística que, en el romanticismo, implicaba sacralización y sublimación del arte; para la vanguardia significa, en cambio, crear la ilusión de su existencia independiente de la realidad pero como objeto de uso ordinario. Tal es la noción de “obra inorgánica” (Bürger, 1987), es decir, aquella que demuestra su autonomía al afirmar su condición de obra de arte y al proyectar su propio proceso creativo, porque la misma obra es su sostén y no requiere de nada externo para existir. Se emancipa, así, de las condiciones que la tradición le impone, lo que permite que incluya temas o asuntos que anteriormente eran ajenos a lo artístico –por ejemplo, la representación de su montaje–. En palabras de Bürger: “La obra montada da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad” (p. 136) porque, para la vanguardia, el arte está hecho de la misma materia que la realidad pero simula que existe al margen de la misma: “Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de *objetos que existen junto a la realidad* pero que no desean ocupar el lugar de esta” (Hauser, 1992, p. 269) (cursiva nuestra), un efecto que el cubismo buscaba mediante el uso del *collage*. Pero el gran dilema que la vanguardia enfrenta es la relación del arte con el mercado

y la política, ¿puede acaso el arte emanciparse del primero sin desligarse del segundo? Como explica Edoardo Sanguineti (1979), la vanguardia caería en la ilusión de un arte comprometido políticamente al margen del mercado, algo que, finalmente, jamás lograría. La vanguardia deseaba la utopía de un arte autónomo que incidiera políticamente en la realidad, un afán que la primera oleada creyó posible mediante la ruptura de la representación (Del Gizzo, 2015).

El presente estudio tiene como objetivo hacer dialogar la cuestión de la autonomía artística con una novela que, de alguna manera, parece alcanzar el fin deseado por Flaubert: *Museo de la Novela de la Eterna* (1904-1967) del argentino Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952). Nuestro propósito es dilucidar el modo en que el texto logra esa autonomía ideal y, en segundo lugar, reflexionar acerca de la vinculación entre su autonomía y su recepción y relecturas posteriores; en otras palabras, qué implica la autonomía total de una novela en los dos sentidos propuestos del término. *Museo* se debe entender en su doble contexto de escritura/publicación: las oleadas de vanguardia explican su escritura –ya que se inicia en 1904–, pero es el boom el período en que se publica como libro. Su particularidad consiste en que entre publicación y escritura no hay una distancia temporal significativa, pero el campo literario argentino de esos años sí ha cambiado radicalmente.

A nivel continental, el boom significó 1) el relegamiento del realismo a favor de la renovación del lenguaje narrativo y la experimentación formal; 2) la proyección del mercado editorial latinoamericano; 3) la vinculación entre escritor e intelectual militante de izquierdas; 4) la Revolución Cubana como epicentro del pensamiento político latinoamericano; 5) y la voluntad de crear una crítica literaria interna en que los latinoamericanos hablaran acerca de la literatura de su propio continente. Por ello, la segunda parte de nuestro trabajo se centra en cómo la reivindicación de *Museo* fue utilizada para justificar tales fines y, por ello, fue leída como precursora del boom. El propósito es indagar a qué actualización de sentido responde esa publicación diferida del texto y cómo se aprovechó para las lecturas posteriores. Siguiendo la teoría de la recepción sugerida por Delfina Muschietti, toda actualización de contenido “...se articula con los contextos socioculturales y las condiciones pragmáticas de producción, emisión y recepción del texto” (1985, p. 154). En la suma de esa conjunción encontramos una valoración estética que es también, sin duda, ideológica. A partir de ello, cerraremos nuestro estudio señalando tres paradojas que, creemos, no han sido enunciadas anteriormente: la primera es cómo *Museo*, una novela que alcanza la autonomía en su doble acepción, es reivindicada desde Latinoamérica durante una época en que el compromiso del escritor se torna condición obligada. La segunda es que la crítica sitúa a Macedonio como referente de la literatura latinoamericana en general cuando su influjo real en obras de escritores latinoamericanos es escaso. La tercera es consecuencia de la anterior y se vislumbra en el desequilibrio entre el lugar preponderante que ocupa *Museo*

en la evolución literaria argentina y el exiguo interés fuera de su país, a pesar de que la crítica destaca sus características temáticas y formales como una hipotética impronta universal: el humor metafísico, la metalepsis, la autonomía de la ficción, etcétera.

2. ESCRITURA DILATADA DE *MUSEO*

Nadie duda en calificar a Macedonio como un artista de vanguardia¹, no solo por la experimentación cultivada en *Museo*, también por la imagen que se forjó como artista que vive/experimenta la literatura. Pero, como explica Julio Premat, la de Macedonio no fue una vivencia optimista de disfrute del arte sino lo contrario, fue un autor que “...proyecta novelas sin personajes, sin vida, sin representación, sin intriga; escribe en la negativa, la parodia destructora, el humor que desmonta los efectos textuales y semánticos” (2008, p. 56). A pesar de haber sido el líder espiritual del movimiento martinfierrista, Macedonio se resistió a todo gremialismo literario y dedicó gran parte de su producción a la narrativa –novela y ensayo–, antes que a la poesía –género vanguardista por excelencia–, lo que denota su singularidad diferencial.

Museo es una novela particular en forma, contenido e, incluso, en su proceso de creación. Macedonio la inicia en 1904 pero no se edita en forma de libro hasta 1967, póstumamente. El escritor dio a conocer su proceso de escritura por medio del epistolario a distintas personalidades destacadas –Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, entre otros–, a quienes exponía su proyecto de novela². En este sentido, *Museo* es un ilustrativo ejemplo de la teoría de “acción diferida” sugerida por Hal Foster (2001), para quien las primeras vanguardias postularían un paradigma de ruptura que no se aplicaría plenamente hasta los años sesenta. Tal acción diferida es intuida por Ángel Rama (1981) cuando sugiere que las transformaciones del boom se iniciaron en la década del treinta pero sin las condiciones de mercado que, en los sesenta, permitieron una expansión editorial y difusión continental. Así, Macedonio comenzaría su escritura impulsado por la revolución de las primeras vanguardias, y la continuaría en una escritura dilatada a partir de las innovaciones de las vanguardias posteriores. La obra es toda un *work in progress* –como lo denomina Lucchelli (2007)– por la duración de su escritura y porque el propio proceso de lectura forma parte de su trama argumental.

Macedonio dejó algunas huellas textuales de la futura novela a lo largo de su epistolario y en fragmentos publicados en diversas revistas. En 1928 envía cartas a Fernández Latour, Pereda Valdez y Gómez de la Serna comunicando la inminente aparición de *Museo*, y al año siguiente edita algunos esbozos en el único número de la

¹ La bibliografía pertinente al tema es vasta; véase Reinhardt (1991), Bueno (1994), Prieto (2002) y Stratta (2007).

² Para más información acerca del proceso de su escritura consultar García (2007).

revista *Libra* (1929). En 1931 vuelve a aludir a la escritura de la novela en cartas a Gómez de la Serna y César Tiempo. Pero no será hasta 1938 cuando vuelva a publicar fragmentos de la misma en *Columna* y, tres años más tarde, la revista *Huella* edita uno de los tantos prólogos que la integran. Fuera de Argentina, únicamente será la *Revista de las Indias* de Bogotá donde aparezcan prólogos de *Museo* en 1943. En 1947 ve la luz la primera versión mecanografiada que coincide con otra, dedicada a Scalabrini Ortiz, que Nélide Salvador ubica el mismo año. Finalmente, es su hijo Adolfo de Obieta quien toma la iniciativa de organizar esa bifurcación de papeles macedonioanos y editarlos como novela en el Centro Editor de América Latina. Por tanto, tendemos a leer como unidad un texto que nace fragmentado.

2.1. MUSEO INORGÁNICO DE LA NOVELA

Tras el breve recorrido que ilustra la escritura dilatada de *Museo*, la pregunta que surge es a qué se debe la negación de Macedonio a publicarla, y la respuesta más probable que se infiere, debido a su consonancia con el pensamiento de vanguardia, es su resistencia a la mercantilización del arte. En numerosas ocasiones se ha citado la carta sin fecha dirigida a Fernández Latour donde Macedonio manifestaba su declaración de intenciones con la escritura del *Museo*:

...hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casas, bares, etc., la novela (...) y publicar[la] simultáneamente en folletín en diario. (...) Tal colección de sucesos se encerrará dentro de ella, que no dejará casi nada para el suceder de las calles (...) y los diarios, faltos de acontecimientos, tendrán que conformarse con citarla. (...) El público miraría nuestros jurones de arte, escenas de novela ejecutándose en las calles, entreverándose a jirones de vida (*ap. Stratta, 2007, pp. 302-303*).

La cita pone al descubierto no solo la asimilación vanguardista entre arte y vida sino también el interés explícito de Macedonio por evitar la comercialización de una novela creada para experimentarla y vivirla. En términos marxistas, el autor pretende dar a su obra un valor de uso y se resiste a convertirla en mercancía –lo que sí ocurrirá luego cuando se publique en forma de libro–. Pero es admisible preguntarse si esa obra es efectivamente una novela, ya que su estructura fragmentaria y de contenido –o, más bien, la ausencia de trama– plantea ese interrogante. La sobresaturación del empleo de la metalepsis coloca la ficción como centro neurálgico y lleva a cuestionar el estatus genérico de *Museo*. En el terreno literario, y concretamente en la narrativa, la metalepsis es el recurso más idóneo para simular la autonomía artística al ser el modo en que la novela se desnuda a sí misma y muestra su artificio. Sin duda, la novela de Macedonio representa la radicalidad de ese proceder: el libro forma parte de la realidad y, simultáneamente, se sostiene a sí mismo mediante la autonomía de la ficción, dando como resultado un objeto anticomercial como pretendía su autor. *Museo* es un mundo

autónomo que crea la ilusión de emanciparse de la realidad; es un libro sobre nada y sin ataduras, aquel que deseaba escribir Flaubert y que solo parece posible cuando la vanguardia cambia el sentido de autonomía del arte. La novela tematiza la autonomía de la ficción cuando crea una trama cuyo personaje principal es el lector y donde personajes, autor, lector y novela, se encuentran en el mismo plano de ficción. El texto rompe radicalmente con todas las convenciones del género novelístico: el lector se vuelve personaje y le reprocha al autor la dificultad de leer su obra³, y el narrador carece de autoridad y dominio sobre los personajes. Esa autonomía de la ficción puede ser entendida como un modo de resistencia al mercado, una novedad que inicia Macedonio en la literatura argentina y que tiene su influjo directo luego en la producción de Borges. El fin macedoniano es, en definitiva, hacer de su texto un objeto “inorgánico” con el fin de impedir su mercantilización:

La novela [*Museo*] es la propuesta y ejecución (...) de su propia “estética de horror al asunto”. (...) postula la expulsión de la trama, las situaciones, los caracteres (...); es decir, todo lo que durante un siglo ha sostenido (...) el desarrollo del género novela (Stratta, 2007, p. 290).

La saturación de estrategias metaficcionales provoca la pérdida de todo referente extratextual mediante la “semiosis diferida” de *Museo*. Dicha noción, acuñada por Aznar Pérez (2017), hace referencia a aquel texto cuyo significado se encuentra en potencia, postergado, pues su trama argumental es su propio proceso de escritura. En *Museo*, la intención del narrador es que “...el lector sepa que siempre está leyendo una novela” (Fernández, 1995, p. 174). La novela señala las falacias del realismo tradicional al burlarse del pacto de lectura, y por ello se pregunta el narrador: “¿no es genuino el fracaso de arte (...) el que un personaje parezca vivir?” (p. 177). Macedonio señala el fracaso de la novela realista en su búsqueda por crear el efecto de lo real (Barthes, 1987) porque el realismo, para él, es más artificioso que *Museo*. En otras palabras, por medio de estrategias antirrealistas y mediante la ruptura de la ilusión referencial, la novela muestra su verdadero esqueleto, no oculta su armazón al lector. Por tanto, a pesar de que la obra de Macedonio se ha calificado de “antirrealista”, en *Museo* se asevera que “esta novela se parece más a la vida que la novela mala o realista, es decir, la novela correcta” (Fernández, 1995, p. 226) (cursiva nuestra). En suma, la ficción se presenta siempre inalcanzable y aplazada, convirtiendo la obra en una ficcionalización y dilación del horizonte de expectativas que jamás llega. Así, *Museo* alcanza una doble autonomía, interna y externa, contraponiéndose paradójicamente a la declaración de intenciones de Macedonio en la carta a Latour ya citada. Allí el escritor deseaba la unión entre literatura

³ Dice el lector al narrador: “¿Es cómodo hacer una novela en que el lector tenga que pensarlo todo!” (Fernández, 1995, p. 408).

y vida sin solución de continuidad, pero su resultado es una obra autónoma, independiente de la realidad. En el apartado que sigue nos detendremos acerca de esta cuestión a partir de las lecturas ajenas que suscitó *Museo* para profundizar en su autonomía externa, es decir, la dependencia o emancipación respecto de sus coordenadas históricas de producción, escritura y recepción.

3. EL BOOM: LA PLUMA, EL FUSIL Y LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA

La recepción de *Museo* adquiere un interés particular debido a su publicación póstuma y diferida. No sabemos por qué Macedonio no la editara en vida, pero una de las respuestas posibles se explica por la intención, ya mencionada, de evitar mercantilizar su novela. Salvador sugiere que su resistencia a publicarla habría sido motivada por el realismo que dominaba aún el campo literario argentino de los años veinte, treinta y principios de los cuarenta. En esta última década sí comienza a instalarse progresivamente el género fantástico, pero lo experimental no se proyecta en la narrativa hasta el boom. Por tanto, Macedonio intuiría el fracaso de su publicación, y ello motivaría su postergación. Asimismo, las constantes alusiones al proyecto de escritura y los esbozos publicados en prensa condicionarían también el horizonte de expectativas de la novela futura:

El largo proceso de elaboración de esta novela y su divulgación parcial (...) fue extendiendo paulatinamente el horizonte de expectativas de los lectores de la época ante un experimento narrativo que pretendía quebrantar los modelos tradicionales del género (Salvador, 1997b, p. 363).

Sea como fuere, *Museo* no vio la luz hasta 1967, cuando el campo literario argentino había cambiado drásticamente y el boom dominaba el capital simbólico en América Latina. El boom fue un fenómeno marcado por dos ambivalencias principales: la oscilación entre la experimentación formal y el compromiso político; y la ambigüedad entre el sentimiento latinoamericanista y el nacionalismo acérrimo. Como explica Gilman (2003), en 1959 se inicia una nueva época que perfila la figura del escritor latinoamericano como intelectual comprometido con su realidad. La asimilación de la pluma al fusil lleva implícita la obligación del artista a poner su obra al servicio de una causa política. Este compromiso está directamente asociado a la Revolución Cubana y al sentimiento de unión latinoamericana para enfrentar al imperio estadounidense. Pero si, por un lado, la Revolución refuerza ese sentimiento, por otro, cada país defiende su propio nacionalismo, un nacionalismo progresista y de izquierdas que en Argentina encuentra su cauce de acción en el peronismo y su lucha a favor de los trabajadores. En este sentido, como apunta Pablo Sánchez (2009), durante el boom existía una relación dialéctica entre el sistema latinoamericano y los subsistemas nacionales en el terreno político y en el cultural. En lo que atañe al campo literario, surgió un espacio de lucha entre los intereses

nacionalistas internos de cada país y el continental; a su vez, se articuló el mito de la unidad latinoamericana con el fin de crear un órgano de poder mayor que compita con España, tanto en el aspecto editorial como en el capital simbólico de la nueva narrativa. Un ejemplo ilustrativo de la dialéctica entre nacionalismo y latinoamericanismo sería el segundo tomo de *Nueva novela latinoamericana II* (1974) editado por Jorge Lafforgue, cuyo subtítulo es *La narrativa argentina actual*.

El sentimiento latinoamericanista creado durante el boom ha sido motivado, sobre todo, por parte de la nueva crítica del continente que busca establecer nuevas coordenadas teóricas con el fin de que los propios latinoamericanos hablen de sí mismos. Su autolegitimación se explica mediante la denominada “geopolítica del conocimiento” por Walter Mignolo (2001), esto es, el modo en que un argumento adquiere potestad, no por su mensaje o contenido, sino por el lugar de enunciación desde el que se emite. Así, la crítica latinoamericana busca hacerse un espacio hegemónico para hablar de su propia literatura, marginando toda mirada ajena, un proceso lento que se iniciaría en el modernismo pero que no se llevaría a cabo plenamente hasta el boom. Sánchez analiza esa institucionalización de la crítica latinoamericana por medio de su diferente toma de posición; su propuesta es examinar el boom en su conjunto, sin reducirlo ni a un fenómeno únicamente de *marketing* ni de mera renovación narrativa:

...ni la vil y prosaica mercadotecnia ni la genialidad de los escritores latinoamericanos son argumentos suficientes, ni juntos ni por separado, para explicar de forma convincente todos los aspectos de un proceso que modificó extraordinariamente lo que conocemos como “literatura latinoamericana”, sobre todo en su imagen como sistema en contacto con otros sistemas (Sánchez, 2009, p. 39).

La legitimación de la nueva crítica es geopolítica porque su surgimiento no significó una renovación del discurso crítico, anclado aún en “...esquemas generacionales y en categorías anticuadas, ingenuamente sociológicas y herederas en último término de la historiografía decimonónica” (p. 93). El único cambio fue, en realidad, el lugar de enunciación desde el que se legitiman: latinoamericanos que hablan de América Latina. Fue precisamente Emir Rodríguez Monegal uno de los críticos que lideró el proyecto de crear un sistema latinoamericano y latinoamericanista global, de ahí la publicación de *Narradores de esta América* en 1969, donde incluye a Macedonio, como veremos.

La otra tensión del boom a que aludíamos, la experimentación formal y el compromiso político, demuestra la pervivencia/actualización del pensamiento de vanguardia en los sesenta –la “acción diferida” de Foster–. Ello se pone en evidencia al interpretar la experimentación narrativa desde una perspectiva de compromiso político con la realidad latinoamericana. Llevar el lenguaje a sus propios límites y experimentar con las formas narrativas se interpreta como una actitud bélica hacia la realidad, un modo

de combatir el pensamiento hegemónico y una manera de resistencia. Es decir, la libertad estética se percibe como manifestación artística de la libertad política e ideológica que los intelectuales propugnan. ¿Qué ocurre con *Museo* en este nuevo contexto? ¿Cómo se adecua su doble autonomía y su experimentación a la narrativa del boom? ¿Fue favorable su publicación diferida? ¿Es la vanguardia anterior asimilable a la nueva vanguardia? Para responder a dichos interrogantes, debemos partir de que la publicación póstuma de *Museo* forma parte de su recepción y, viceversa, ya que su lectura es ajena al contexto de su producción. Es decir, la decisión de Obieta de editar la novela inicia ya la historia de su lectura. Es la fractura o “trama ideológica” (Muschiatti, 1985) que se opera entre la escritura, publicación y recepción del *Museo* lo que nos interesa analizar aquí, haciendo dialogar esa tensión con la cuestión de la autonomía.

3.3. *MUSEO* COMO ANTECEDENTE DEL BOOM LATINOAMERICANO

Hasta su muerte, Macedonio fue leído como el escritor centrado en preocupaciones metafísicas mediante el humorismo, la poesía y la reflexión filosófica (Salvador, 1995, p. 368). Como indica Bueno (2010), fueron Ana María Berrenechea y Fernández Moreno (1978) quienes establecieron las bases de la crítica macedoniana antes de la publicación de *Museo*. La primera destaca su humorismo peculiar, y el segundo califica a Macedonio como un anarquista en todas sus facetas –literaria, política, vida diaria, etc.–. Pero la aparición de su novela póstuma genera ciertas reacciones que asimilan la figura del escritor al nuevo contexto del boom. Una de las primeras alusiones a *Museo*, si no es quizá la primera de todas, es un comentario anónimo publicado en *Primera plana* (1967) titulado “El evangelio según M. F.”. Su autor concluye que el texto fue escrito “...a lo largo de la primera mitad de este siglo secretamente para engendrar a Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante *sin que lo supieran; para inventar la literatura latinoamericana* y abominar de los literatos para siempre” (1967, p. 66). La cursiva es nuestra para destacar ese hipotético proyecto de Macedonio de crear una literatura latinoamericana, objetivo imaginado por una crítica interesada en crear una unidad continental. En otras palabras, desde las primeras reseñas a *Museo*, esta se reivindica como novela precursora de la narrativa del boom pero, añade el autor, “...sin que los propios escritores [del boom] fueran conscientes de ello”. ¿Es esto real o esa lectura está sugestionada con el fin de reafirmar tal unidad? En tres textos publicados entre 1967 y 1969 se insiste en ese supuesto perfil de precursor de Macedonio; el primero pertenece a la pluma de Tomás Eloy Martínez con el sugestivo título de “América: la gran novela” (*Primera Plana*, 234, 1967) a raíz de la publicación de *Cien años de soledad*. Allí el crítico enumera algunos antecedentes del boom, entre los que incluye a los argentinos Güiraldes, Macedonio, Arlt y Borges. El segundo es el artículo de Gandolfo “La novela nueva en Argentina. Precursores” (1968, pp. 3-4) donde se refuerza esa imagen ya desde el título. Al año siguiente, Germán García (1968) recoge

varios comentarios de distintos escritores argentinos contemporáneos que dan su testimonio acerca del escritor en *Hablan de Macedonio* –Jorge Luis Borges, Marechal, Francisco Luis Bernárdez, entre otros–.

De 1971 es el conocido ensayo de Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández”, una lectura que se entiende a partir de los cambios operados entre la crítica de los sesenta, influida por el posestructuralismo y la teoría de la recepción⁴. El crítico se decanta por hablar de “texto” antes que de “novela”, pues para él *Museo* inaugura un nuevo género umbral entre la novela “mala” tradicional (mimética) y la “buena”, utópica, aún inexistente, precisamente por la autonomía interna que busca alcanzar. De ahí que Néstor García Canclini, un año después, indique que “... el espacio de Macedonio está creado *por la dilación* (...). Macedonio quiso referir, no los acontecimientos, sino la inexistencia misma, ese tiempo vacío del libro que se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo” (Jitrik, 1973, pp. 37-38) (cursiva nuestra). En el propio título del artículo, “Macedonio Fernández, el fundador” (Nuevos Aires), García Canclini señala también su papel de precursor y, además, añade su mérito de inventar al “lector fantástico”, es decir, la ficcionalización del lector como personaje, así como un nuevo “campo de lectura”⁵. Para García Canclini, *Museo* generaría un nuevo público que sabe leer e interpretar las experimentaciones de la nueva narrativa de los sesenta.

Pero habría que preguntarse si el proceso no fue inverso; si precisamente el nuevo campo de lectura creado por el boom impulsó la publicación de la novela. Como explica Gilman, el año 1959 está marcado por el surgimiento de un nuevo público: “...que interrogaba y quería respuestas, un público *nacional y latinoamericano*, hijo de la gran conmoción que se abrió en 1959 y que ha puesto en discusión tanto la realidad sociopolítica como la cultura del continente” (2003, pp. 93-94) (destacamos la cursiva porque hace hincapié en esa tensión entre nación y continente propia del boom). Los sesenta crean una nueva “comunidad interpretativa” (Fish, 1980), expresión que alude a aquellas comunidades que comparten un mismo “horizonte transubjetivo” que condiciona el modo de concebir las obras artísticas (Jauss, 2000, p.165). Esa comunidad interpretativa generada por el boom, interesada en una narrativa experimental, explicaría probablemente la publicación del *Museo*, frente a la teoría de García Canclini de que el texto macedoniano creara a ese nuevo público lector.

Si bien no hay duda de que Macedonio se adelanta a la experimentación formal de la nueva novela, lo que la crítica no señaló es la diferencia entre la autonomía de la ficción y la metalepsis de *Museo* frente a la renovación del lenguaje y experimentación de la narrativa cultivada en los sesenta. Porque los escritores y la crítica vinculados al boom interpretan la experimentación de la nueva narrativa desde un compromiso que

⁴ Para un análisis más pormenorizado, se recomienda (2007) de Paruolo.

⁵ Expresión acuñada por Néspolo (2008).

nada tiene que ver con la autonomía ficcional macedoniana. Por tanto, el hipotético influjo de Macedonio en los escritores del boom es, más bien, una lectura conveniente que ellos mismos hacen de su obra y no tanto una relación formal directa.

Es admisible añadir que, como demuestra la inclusión de Macedonio entre los narradores de América, *Museo* fue aprovechada para acentuar la unidad latinoamericana. Uno de los críticos más determinantes de ello fue Rodríguez Monegal, quien incluye dos artículos acerca de Macedonio en *Narradores de esta América*. El primero es de 1952, anterior a *Museo*; el segundo es una significativa posdata de 1969 tras la publicación de la novela. Si en el primero, Rodríguez Monegal situaba al escritor entre los más destacados del continente, su novela póstuma condiciona un cambio de lectura. Así escribe en la posdata: “Hoy no escribiría sobre Macedonio Fernández con la perspectiva que revela este artículo (...). *Museo de la Novela de la Eterna* resulta, ni más ni menos, un experimento decisivo para la evolución de la narrativa argentina” (1974, p. 62). A causa del interés de Rodríguez Monegal por incentivar la unión latinoamericana, resulta significativo el haber situado al *Museo* únicamente dentro del campo literario argentino, un cambio que probablemente escapara a sus intenciones, pues su volumen está dirigido a la literatura latinoamericana como conjunto.

3.4. MUSEO EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL POSBOOM

Tras el auge del boom, la centralidad de Macedonio en el ámbito nacional irá *in crescendo*, de ahí que Beatriz Sarlo afirme en 1987 que *Museo* inaugura la ficción en la literatura argentina. La importancia del escritor en el centro de la literatura nacional se pone en evidencia, por ejemplo, en el número tres de la revista *Tramas para leer la literatura argentina* (1995), destinado a Macedonio, y en el volumen ocho de *Historia crítica de la literatura argentina* (ed. de Roberto Ferro, 2007) dedicado exclusivamente a su figura. No deja de ser curioso que un autor, cuya obra margina temas regionalistas y lenguaje localista, adquiera un lugar preponderante en el campo literario nacional, frente a la poca repercusión fuera de su país, como demuestra Salvador en “Crítica sobre Macedonio Fernández” (1995), donde se enumera la gran mayoría de textos académicos o divulgativos acerca del escritor hasta 1995, poniendo al descubierto un desequilibrio evidente entre la crítica argentina y la foránea⁶.

Tras el boom, se genera un curioso fenómeno en la crítica argentina en relación con *Museo*, pues se llevan a cabo lecturas universalistas de la novela al tiempo que se reivindica únicamente en su campo literario nacional. Por ejemplo, en “Incidencias y silencios” (2007), Miguel Dalmaroni alude a Ricardo Piglia, Juan José Saer, Juan Martini,

⁶ Los estudios extranjeros se reducen a comentarios de Ramón Gómez de la Serna, estudios de Alicia Borinsky y Engelbert desde USA, o de Juan Carlos Ghiano en España, y escasas traducciones al francés, inglés e italiano de la obra macedoniana.

Héctor Libertella, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca y Sergio Chejfec como los herederos de su escritura, sin nombrar escritores foráneos, ni siquiera latinoamericanos. ¿Cómo se explica el localismo de una obra de doble autonomía? Trascender las fronteras nacionales requiere de un alejamiento del lenguaje y de temas localistas, algo que, *a priori*, Macedonio habría logrado. Entonces, el desbalance entre su centralidad en Argentina y el espacio menor fuera del país podría explicarse por la teoría sistémica de la desigualdad entre las naciones periféricas y centrales porque el acceso al mercado mundial sería más difícil para escritores de países periféricos. No obstante, tal hipótesis no se sostiene porque no explicaría la diferencia entre el lugar preponderante que ocupa Borges en el canon occidental frente a Macedonio.

Lo cierto es que, en los últimos años, *Museo* fue reivindicada favorablemente dentro del campo cultural argentino, una tendencia potenciada, sobre todo, por la figura de Ricardo Piglia. El interés se observa no solo en la cantidad de alusiones al autor en su obra crítica, también en la intertextualidad macedoniana explícita en *La ciudad ausente*, y en el documental dedicado a Macedonio, realizado junto a Andrés Di Tella en 1995. La particularidad de Piglia es su modo de interpretar la literatura macedoniana a partir de la convergencia entre política, ficción y vanguardia. El escritor lee su obra desde la óptica del compromiso entendido como una toma de posicionamiento desde el lenguaje. Piglia crea la teoría del Estado de Macedonio a partir de la poética de la conspiración de *Museo*⁷:

La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la Novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella. Porque hay novela hay Estado. (...) O mejor porque hay novela (es decir, intriga, creencia, bovarismo) puede haber Estado. Estado y novela ¿nacen juntos? En Macedonio la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables (Piglia, 1990, p. 122).

Piglia logra así conciliar dos nociones *a priori* contrarias: la autonomía ficcional y el compromiso político. Así, en *Museo* el compromiso no anularía su autonomía porque, según Piglia, la novela conspiraría contra cualquier forma de poder ya que el Estado no se entiende aquí solamente en relación con la política argentina en particular. Es decir, Macedonio no tendría un interés por llevar a cabo una denuncia concreta, de ahí la pervivencia de la autonomía externa de *Museo*. Pero, sin embargo, para Piglia, Macedonio y su obra cobran sentido únicamente dentro de la literatura nacional y compara su poética de la conspiración con escritores como Sarmiento, Arlt, Borges,

⁷ Pablo Besarón (2009) analiza el complot como lugar común de la narrativa argentina, una poética de la conspiración que Macedonio emplearía en *Museo* para confabular contra la ficción.

Walsh, etc. Las lecturas de Piglia ponen al descubierto cómo las interpretaciones se tornaron cada vez más localistas por parte de la propia crítica argentina, sin impulsar su trascendencia foránea⁸.

En el caso de Piglia, su interés localista por Macedonio se explica por la operación de autocanonización llevada a cabo al reivindicar autores nacionales y extranjeros en su obra crítica, como explica Ana Gallego Cuiñas (2019). Así, cuando Piglia cita a un escritor es porque sus textos ficcionalizan, de alguna manera, su propia poética (p. 42). Gallego Cuiñas sugiere que, en esa selección de escritores y obras, se oculta el proyecto de legitimar la tradición nacional, alejándose de esa unidad latinoamericana propugnada por el Boom. Su doble proceder descansa en mundializar y “deslatinoamericanizar” lo nacional:

Esto es: hacer encajar (...) al otro (mundial) en lo propio (argentino) en contra de lo latinoamericano. Piglia lee la literatura nacional como literatura comparada. (...) activa el dispositivo transcultural de lo nacional/mundial para darle vuelta al dispositivo continental que impuso la lectura europea del boom (Gallego, 2019, pp. 21-32).

Piglia se basa en que la literatura argentina posee dos características singulares que la distinguen de la latinoamericana: lo fantástico cotidiano –frente al realismo mágico–, y la apropiación de tradiciones ajenas mediante la suma de la traducción y la transculturación. Entonces, ¿qué lugar ocupa Macedonio en esta operación? En primer lugar, haber creado al lector ideal que, posteriormente, accede a la obra del propio Piglia. Por ello, a la pregunta de “¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?”, Piglia responde: “Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer. Todos nosotros trabajamos a partir del espacio de lectura definido por la obra de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt” (Piglia, 1982, p. 137). De ahí que reduzca la tradición literaria argentina a cinco novelas: “Basta pensar en el *Museo de la Novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamental viene de ahí” (Piglia, 2015, p. 108). En segundo lugar, Macedonio establece las bases de tres cuestiones frecuentes en la literatura argentina de los que se sirve Piglia para su propia producción: la metacrítica, la “poética de la conspiración” y la concepción de la literatura como utopía. La primera es el empleo de la crítica en la prosa de ficción:

Obviamente lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal. (...) Esta idea de que se pueden discutir ideas. Hay una gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica (1982, pp. 200-201).

⁸ Llama la atención, por ejemplo, la omisión total de Macedonio y su obra en *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (Hutcheon, 2006) al ser *Museo* una de las novelas más representativas de esa narrativa narcisista y metaficcional que describe la autora.

En *Museo* no solo se explica cómo se escribe una novela, también cómo se lleva a cabo una conspiración al Estado, al orden hegemónico, a las convenciones establecidas. El texto es, para Piglia, una obra utópica porque está a la espera de una trama argumental que nunca llega y, además, por esa utopía ideológica de vencer al poder dominante. Por tanto, insistimos que, para Piglia, la genialidad de la novela es haber alcanzado un intermedio ideal entre autonomía ficcional y compromiso político. Y –afirma tácitamente– esa es la herencia que recibe su propia literatura y una de las razones por las que Piglia reforzara el espacio de Macedonio únicamente dentro de la literatura nacional.

4. CONCLUSIONES

Iniciamos nuestro estudio con la cita de Flaubert como premonición de la obra inorgánica de vanguardia y la escritura de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio. La carta del francés proyecta las preocupaciones románticas y vanguardistas respecto del problema de la autonomía del arte. Una de las renovaciones vanguardistas más importantes ha sido intentar crear obras que simularan una autonomía interna. Hemos escogido la novela de Macedonio como paradigma de esa autonomía, pero también por la historia particular de su escritura, publicación y lectura.

Para profundizar en la historia de la recepción del texto, hemos sugerido la diferencia entre la autonomía interna y externa de toda obra artística. La primera, inmanentista, da cuenta de la autonomía ficcional que, en el caso de *Museo*, se alcanza al hacer del texto una obra inorgánica mediante la saturación de estrategias metalépticas. Esa metalepsis es leída por el boom como el antecedente de la experimentación formal de los nuevos narradores latinoamericanos, una vinculación que le permite reforzar la imagen de unidad continental. Respecto de la autonomía externa, Macedonio logra la independencia de los intereses nacionales así como del mercado, un gesto vanguardista que la crítica de los sesenta pone en consonancia con el compromiso político del intelectual latinoamericano. En suma, esa fractura entre el proyecto original de Macedonio y su recepción es una trama ideológica que pone al descubierto la evolución que se opera en el campo literario argentino. Tanto los críticos de los sesenta y setenta, como el propio Piglia, trastocaron ese valor de uso que Macedonio le otorgara a su texto, dándole a *Museo* un valor de cambio como mercancía simbólica para sus propios intereses. La novela se entiende, entonces, entre la primera vanguardia, la experimentación del boom y la nacionalización de su autonomía durante el posboom, y no se puede desvincular de ninguno de los tres contextos, a pesar de su doble autonomía. Porque, en definitiva, la novela deseada por Flaubert no era más que una utopía.

Este Proyecto es financiado por la UNIN europea- Next generation EU.

OBRAS CITADAS

- Anónimo (1967). “El evangelio según M.F.; Macedonio Fernández: Museo de la Eterna”. *Primera plana*, 253.5: 66-68.
- Aznar Pérez, Mario (2017). “La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión”. *Estudios de teoría literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, 11.6: 191-201.
- Barthes, Roland (1987). “El efecto de realidad”. *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 210-219.
- Besarón, Pablo (2009), *La conspiración: ensayos sobre el complot en la literatura argentina*, Buenos Aires: Simurg.
- Berrenechea, Ana María (1978). “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”. *Textos Latinoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Buenos Aires: Monte Ávila, 105-123.
- Bueno, Mónica. (2010) “La crítica macedoniana: desafío y riesgo”. Disponible en: <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/la-cr%C3%ADtica-macedoniana-desaf%C3%ADo-y-riesgo>. (Última visita el 31/10/2020).
- (1994). “Macedonio Fernández: transgresión y utopía en las vanguardias del Río de la Plata”. *Revista de estudios hispánicos*, 21: 213-228.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Dalmaroni, Miguel (2007). “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”. En Roberto Ferro (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 83-123.
- Del Gizzo, Luciana (2015). “Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo”. *Letral*, 14: 53-67.
- Fernández, Macedonio (1995). *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Cátedra.
- Flaubert, Gustave (2020). “Lettre Louis Colet”. *Correspondence: année 1852*. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>. (Última visita el 31/10/2020).
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Fish, Stanley (1980). *Is there a text in the class? The Authority of Interpretative Communities*. London: Harvard University Press.
- Gallego Cuiñas, Ana (2019). *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Iberoamericana.
- Gandolfo, E. E. (1968-1969). “La novela nueva en Argentina. Precursores. (Arlt, Filloy, B. Casares, Marechal, Di Benedetto, Macedonio Fernández, Cortázar)”. *El Lagrimal trifurca*, 3-4: 73-93.

- García, Carlos (2007). "Historia de una gestación. *Papeles de reciénvenido* y la atmósfera intelectual porteña". En Roberto Ferro (Ed.) *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 47-81.
- García, Germán (1968). *Hablan de Macedonio*. Buenos Aires: Atuel.
- García Canclini, Néstor (1972). "Macedonio Fernández, el fundador". *Nuevos Aires*, 7. 37-45.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hauser, Arnold (1992). *Historial social de la literatura y del arte 3*. Barcelona: Labor.
- Hutcheon, Linda (2006). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- Jitrik, Noé (1973). "La novela futura de Macedonio Fernández". *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 39-86.
- Lucchelli, Juan Pablo (2007). "Macedonio Fernández: *work in progress*". En Roberto Ferro (Ed.) *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 459-474.
- Mignolo, Walter (2001). "Introducción". En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 9-54
- Muschietti, Delfina (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". *Filología* 20.1: 153-169.
- Néspolo, Jimena (2008). "Ricardo Piglia en clave rusa: ascetismo y falsificación". En Jorge Carrión (Ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* Barcelona: Candaya, 101-124.
- Paruolo, Ana María (2007). "Irupción de Macedonio Fernández en la teoría y en la crítica de los años sesenta". En Roberto Ferro (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 67-81.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2015). "Conversación en Princeton" [con Arcadio Díaz Quiñones, 1998]. En *La forma inicial: conversaciones en Princeton* (pp. 177-233). México: Sexto Piso.
- (1990). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- (1982). "Entrevista". En *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 133-137.
- Premat, Julio (2008). *El héroe sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados vanguardias excéntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Rama, Ángel (1981). "El Boom en perspectiva". En *Más allá del Boom. Literatura y mercado*. México D. F.: Marcha, 51-110.
- Rodríguez Monegal, Emir (1974). *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Alfa.
- Salvador, Nélica (1997a). "Cronología". En Ana María Clamborg y Adolfo de Obieta (Eds.) *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: ALLCA XX, 341-348.
- (1997b). "Lectura crítica y recepción de la obra". En Ana María Clamborg y Adolfo de Obieta (Eds.) *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: ALLCA XX, 363-372.
- (1995). "Crítica sobre Macedonio Fernández". *Tramas para leer la literatura argentina*, 3: 39-52.
- Sánchez Pablo (2009). *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del Boom (1963-1972)*. Alicante: Universidad.
- Sanguinetti, Edoardo (1979). "Sociología de la vanguardia". En *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 81-119.
- Sarlo, Beatriz (1987). "El surgimiento de la ficción". *Espacios de crítica y producción*, 6: 8-12.
- Stratta, Isabel (2007). "Vanguardia y Museo de la Novela". En Roberto Ferro (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 289-304.
- Viñas, David (1981). "Pareceres y digresiones en tomo a la nueva narrativa latinoamericana". En Ángel Rama (Ed.). *Más allá del Boom. Literatura y mercado*. México D. F.: Marcha, 13-50.