



La Palabra

ISSN: 0121-8530

lapalabra@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica

de Colombia

Colombia

Vivas Hurtado, Selnich; Gaviria Echavarría, María Isabel
«Novela sin mundo» y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio
Fernández
La Palabra, núm. 30, enero-junio, 2017, pp. 201-216
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Tunja-Boyacá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451554632012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

«Novela sin mundo» y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández*

Fecha de recepción: 09 de marzo de 2017
Fecha de aprobación: 28 de junio de 2017

Resumen

A través de *Museo de la novela de la Eterna* y los conceptos de «Belarte» y «Humorismo», Macedonio Fernández se propone hacer una novela experimental en donde sea posible la duda y el desvanecimiento del yo. La masificación y la industrialización de la Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del XX trajeron como consecuencia la fragmentación y enajenación del sujeto. Por lo tanto, el arte y específicamente la literatura, por medio de las vanguardias, se dieron a la tarea de encontrar formas de nombrar ese entorno transformado. En este contexto, Macedonio comienza a planificar su novela, una novela que no comienza y que teoriza sobre su misma construcción, una novela para liberar al sujeto. De acuerdo con lo anterior, este artículo se propone analizar cómo en dicha novela se lleva a cabo el desvanecimiento del yo a la luz de la Belarte y el Humorismo, y cómo Macedonio deja para la literatura una novela «fallida».

Palabras clave: *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio Fernández, Belarte, Humorismo, desvanecimiento del yo.

Citar: Vivas Hurtado, S., & Gaviria Echavarría, M. I. (enero-junio de 2017). «Novela sin mundo» y otras técnicas para el desvanecimiento del yo en Macedonio Fernández. *La Palabra*, (30), 201 – 216. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6207>

Selnich Vivas Hurtado

Doctor en Literaturas Alemanas y Latinoamericanas, Universidad de Freiburg. Profesor de literatura alemana y de poesía minika, Universidad de Antioquia.

fundacionelastillero@yahoo.com

María Isabel Gaviria Echavarría

Filóloga Hispanista de la Universidad de Antioquia.
mariaisabel.gaviria05@gmail.com

*Este artículo de reflexión, producto de investigación, hace parte de la Estrategia de Sostenibilidad 2013-2014 del GELCIL, Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana.

«Novel without World» and other Techniques for the Fading of the Self in Macedonio Fernández

Abstract

In the novel *Museo de la novela de la Eterna* [Museum of Eterna's Novel (*The First Good Novel*)] and through the use of the concepts of «Belarte» [Belle art] and «Humorism», Macedonio Fernández aims to create an experimental novel based on the doubt and fading of the Self. Processes of massification and industrialization in the Buenos Aires of the late nineteenth and early twentieth centuries resulted, among others, in the fragmentation and alienation of the subject. In such a context, and through the rise of avant-garde movements, the arts, and specifically literature, set out to find ways to name this transformed environment. In this context, Macedonio starts to plan his novel, a novel that doesn't begin, and that theorizes about its own construction; a novel about the illogical, that will liberate the subject. This paper will explore how this novel develops the liberation of the self in the light of «Belarte» and «Humorism», and how Macedonio's legacy to literature is a novel of failure.

Keywords: *Museo de la novela de la Eterna* [Museum of Eterna's Novel (*The First Good Novel*)], Macedonio Fernández, Belarte, Humorismo, Fading of the Self

“Roman sans monde” et autres techniques pour la disparition du moi dans Macedonio Fernandez.

Résumé

Dans le *Musée du roman de l'Eternelle* Macedonio Fernández construit un roman expérimental du doute et de la disparition du je à partir des concepts de “Belarte” et “Humorismo”. La massification et l'industrialisation de Buenos Aires à la fin du XIXe et début du XXe siècle ont fragmenté et aliéné le sujet. Ainsi, l'art et la littérature des avant-gardes, en particulier, ont cherché la manière de donner un nom à cette transformation de l'entourage. Dans ce contexte Macedonio commence à planifier son roman, qui ne commence jamais, qui propose une réflexion sur sa propre construction et qui libère le sujet. Dans cet article nous analyserons de quelle manière le sujet disparaît dans ce roman à partir des concepts de “Belarte” et “Humorismo” et dans quelle mesure Macedonio aurait écrit un roman “manqué”.

Mots-clés: Musée du roman de l'Eternelle, Macedonio Fernández, Belarte, Humorismo, disparition du moi.

Novela sin mundo

Existe una diferencia entre una Novela¹ sin mundo y una novela con mundo. A la segunda categoría pertenece *Adriana Buenos Aires*². A la primera, *Museo de la novela de la Eterna. MnE*³ es el intento novelístico por hacer un proyecto literario imposible: una novela que no comienza, que no tiene asunto y cuyo propósito es ser un «hogar para la no-existencia» (Fernández, 1982, p. 22). No obstante, la imposibilidad en el arte se convierte en una voluntad de perfección, pues el acto creativo surge en el espacio de la trasgresión, sin ninguna estructura ni prejuicio. En el lugar de lo irrealizable, se ubica la novela de Macedonio Fernández quien pone a tambalear el género de novela convirtiéndola en museo, colección de pensamientos, y despojándola de la acartonada estructura narrativa. El museo en el que se entra con la lectura de la primera novela buena, contiene una colección de teorías sobre arte, ideas metafisi-

cas y teorías literarias que no están organizadas previamente y el lector puede visitar según sus preferencias. Todas las rutas que se elijan para recorrer el espacio de la novela son válidas y tienen el mismo objetivo de provocar «un “sofocón” en la certidumbre de la continuidad personal» (Fernández, 1997, p. 33). Es decir, de importunar hasta la saciedad la ingenua creencia en el ser.

La novela es un ensayo, una preparación ficcional que lleva hasta el límite la certeza del yo. Como lugar para la inexistencia, la novela se construye por fuera de la realidad referencial. Por esto, al entrar en la lectura de *MnE*, el lector debe renunciar al asunto, a la historia planificada con inicio y final. Debe estar dispuesto a prescindir del tiempo y del espacio, para adentrarse en una novela en donde las ideas y los conceptos dominan. Leer *MnE* implica hacer parte de la escritura de una novela que hace todo lo posible por no serlo.

En sus *Teorías*, Macedonio Fernández reniega del arte en tanto copia de la realidad. El «realismo es la mentira del arte» (1982, p. 392), porque la realidad a Fernández le aburre, ya que, al igual que en otros autores, ella denota «pereza y mediocridad» (Breton, 2001, p. 22). En contra de esta desidia creativa, *MnE* pretende provocar emociones y estados psicológicos para conmocionar el ser. De esta manera, oponerse a la realidad significa ir en contra de una tradición que se obsesiona por conocerlo todo. Significa repensar la literatura al margen de los impedimentos que imponen la razón y las escuelas literarias⁴. Obedeciendo a este mismo objetivo, *MnE* construye una estructura fragmentada que la convierte en novela «de lectura de irritación». Una obra que «como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades» (Fernández, 1997, p. 9). La impaciencia, e incluso la indignación que causa la novela, se debe a la in-

¹ Para distinguir el género novela en general del género Novela inaugurado por Fernández, escribiremos la primera con minúscula y la segunda con mayúscula.

² Macedonio Fernández llama a *MnE* (*Museo de la Novela de la Eterna*) la primera novela buena, en oposición a otra de sus novelas *Adriana Buenos Aires*, llamada última novela mala. La novela buena es aquella fragmentada, la que nunca comienza y no tiene asunto; y la novela mala es la que refleja la realidad, se construye desde la realidad y está conformada por hechos. No obstante, en *MnE*, en el prólogo “Lo que nace y lo que muere”, humorísticamente Macedonio explica que las novelas están mezcladas debido a su simultánea escritura.

³ *MnE* se publicó póstumamente en 1967, sin embargo, el rumor de la publicación de la novela comienza en 1928, pero su aparición se queda en promesas. En una Carta a Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández le comenta que su novela tendrá 29 prólogos y que se llamará: *Niña de dolor, la Dulce-Persona de un amor que no fue conocido*, pero no llega a publicarse en esta época. Posteriormente, en 1940 sale al público *Una novela que comienza*, la cual puede ser considerada un adelanto de *MnE*. Para ampliar esta problemática histórica de la aparición de *Museo*, remitirse al estudio preliminar de la edición crítica realizada por Ana María Camblong y Adolfo de Obieta.

⁴ Valdría la pena revisar el concepto de realismo en comparación con el no-realismo de Fernández. Nótese que en la historia literaria se habla constantemente de realismo (Auerbach), realismo burgués (Friedrich), realismo crítico (Lukács) y hasta de hiperrealismo (Bolaño).

usitada experimentación verbal; a los conceptos creados bajo un sistema de definición propio; a la incapacidad consciente de ser una novela y a la cantidad de pre-textos intencionales que le impiden su tan prometido comienzo.

El recurso o, más bien, el obstáculo que retarda la realización de la novela es el prólogo, que, como pasa en novelas más recientes, son «pedazos de cristal que hieren y desacomodan al lector» (Gaitán, 2014, p. 81). El prólogo es un discurso introductorio que, normalmente, se ubica por fuera del texto central, pero en este caso toma el lugar principal de la narración y anticipa lo que sucederá en la novela. La versión de 1967 tiene cincuenta y nueve prólogos que insisten en la composición de una atmósfera de preparación para la lectura. Se sabe que el número total de prólogos varió a lo largo del proceso creativo. Recordemos que en 1943, en el número 53 de la *Revista de las Indias* de Bogotá, Fernández publicó un artículo en el que adelantaba dos de los 29 prólogos de *MnE* y de *Niña de Dolor, la Dulce Persona De-un-Amor que no fue sabido* (Fernández, 1943). De este modo, la novela se hace, o más bien, se deshace en prólogos, pues al entrometerse en la construcción narrativa, los prólogos adelantan la trama; y cuando lo contado llega a los capítulos, ya queda muy

poco por decir. Los prólogos son fundamentales para *MnE*, ya que «en Macedonia lo principal se dice al margen» (Foix, 1997, p. 500) y los prólogos son precisamente las márgenes que dan a conocer todo lo que se nos oculta en el texto. Estos discursos anticipados funcionan a manera de borrador, de anotaciones y aclaraciones previas, son pensamientos y teorías que, aunque no tienen una relación temática directa, conforman el compendio de instrucciones para crear una novela que jamás se escribirá, pero que interrográ con agudeza la novela como un lugar para la no-existencia (Fernández, 1982, p. 22).

El uso del prólogo como género narrativo y como vehículo de interacción con el espectador, ya había sido utilizado por el teatro griego antiguo. Un siglo más tarde se renueva con Cervantes cuando, en su prólogo a la primera parte del *Quijote*, inicia, como pocos se atrevieron hasta ese momento, con una interpellación al «desocupado lector» (Cervantes 2007, p. 7). Es el *Quijote* en donde se retoma la tradición de hacer participar a ese otro que, por fuera del libro, determina el destino del texto. En contra de la tradición, de adornar la obra con elogios, Cervantes pretende presentar su obra de manera desnuda y a veces burlesca, sin el índice de obras y eruditos que justifiquen su escritura. Por esta razón, su discurso inicial es un anti-prólogo

en donde, a manera de parodia, recurre a un amigo, quien le explica y le recomienda cómo hacer dicho prólogo a la usanza de la época, es decir, de manera burocrática. En el prólogo, Cervantes instala la voz del yo y lo utiliza como antecedenza del mundo que presenta la novela.

Fernández, por su parte, recupera ese género declarativo, pero no para reafirmar el yo, sino para deshacerse del sujeto moderno y hacer de los prólogos de prólogos una novela inexistente. En el «Prólogo a lo nunca visto», el autor inaugura el género de novela de lo «nunca habido» (1997, p. 42). Este tipo de novela no contiene fantasía, sino que se da a la tarea de que ella sea futurista (1997, p. 43), en el sentido de que se realiza para la posteridad. Esto quiere decir que la novela de lo nunca habido será novedosa en tanto no ha aparecido una novela que se escriba con la intención de no escribirse. Por otro lado, en «A las puertas de la novela (anticipación del relato)», el autor advierte al lector cómo será la novela, antes de que lo sea. En este prólogo se adelanta la trama, en donde uno de los personajes, el Presidente, reúne a todas las personas que quieren vivir con él para tener una vida de amistad, pero no siendo suficiente, el Presidente se lanza a la acción de conquistar la belleza para Buenos Aires. La temática revelada en este prólogo carece de toda importancia,

incluso se advierte su banalidad e incoherencia. Una novela presidencial, es decir, de absoluta conciencia ficcional, no llama la atención ni produce deseo de lectura. Pero lo interesante de este prólogo y de la historia del Presidente es que se advierte que la novela va más allá del narrar.

De la novela interesan los vacíos, lo que no se cuenta y lo que se adelanta; interesa que, por medio de los prólogos, se comienza a escribir una novela hipotética y casi paralela. De la novela es relevante que es el hogar que el arte ha escogido para llevar a cabo la dolorosa duda del yo. Otro de los prólogos está dedicado «Al lector de vidriera», en donde se critica al lector que solo pasa los ojos por la tapa del libro y luego abandona la lectura. Esta es la clase de lector del que denigra el autor de *MnE*, y por esto confiesa que ha hecho su novela fragmentada para que «El lector saltteado» logre leer la novela sin interrupciones. Este lector es a quien va dirigida la novela; su lectura discontinua es la que le dará sentido a la estructura prologal. Además, es a este personaje a quien el autor se propone hacer perder la existencia por un instante. En este sentido, la aparición del lector saltteado en

la narración justifica la creación de la novela para el desvanecimiento⁵ del yo.

En *MnE*, hay prólogos de toda clase: metafísicos, indecisos, de teoría estética y de tipología de los personajes. No obstante, son tantos que la confusión entre estos fragmentos y la novela comienza a ser evidente. En el «Prólogo que se siente novela», el autor se da cuenta de que aún no ha comenzado la novela y, afectado por el incumplimiento, dice que se siente intimidado porque,

[...] es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma. La idea de llegar a autor de una novela [...] no recuerdo cómo empezó y se trató en mí; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían éstos (Fernández, 1997, p. 105).

Luego de componer muchos prólogos para la justificación de la novela, el autor se con-

cientiza de que se ha quedado en excusas. Aunque la retrase, la novela habría de llegar en algún momento, y los prólogos no serían suficientes para tapar la ausencia de aquella. La novela, por lo tanto, fracasa, como fracasa la realidad. Con todo, para disimular una novela faltante, los prólogos deben salir en su auxilio. Si bien el autor presenta veinte capítulos de la novela, en donde los personajes interactúan entre sí y con el lector, estos no son más que un intento, en donde se propone un proyecto estético de cómo debería ser una novela que haga poner en duda la existencia del lector. Sin embargo, la novela no se escribe. Ahora, si se mira en su totalidad, *MnE* se podrá percibir como un texto que subvierte las categorías narrativas en donde la novela es reemplazada por los prólogos y estos últimos constituyen, cada uno, un breve ensayo sobre la novela. Lo que quiere decir que la materialización de la narración se hace a través de fragmentos que funcionan como textos autónomos que en sí mismos constituyen una obra.

MnE es una colección de prólogos y capítulos que, por su carácter fragmentario y por la diversidad de temas, permite ver el funcionamiento de un

⁵ Diego Vecchio (2003), en su libro *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, propone la palabra «liquidación» para nombrar la renuncia al yo que el arte y la literatura se plantearon a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, en este artículo consideramos que la palabra «desvanecimiento» es más apropiada, debido a que liquidación implicaría una muerte total del yo y lo que sucede en *MnE* es un proceso de desfiguración, de disgregación, en donde el yo se deshace del *cogito, ergo sum* para entrar en una configuración absolutamente inestable. El arte no liquida el yo, provoca su desvanecimiento para que surja un nuevo sujeto que desconfía de la existencia de la realidad.

proyecto literario en construcción. *MnE* es en el amplio sentido del término un *work in progress* (Lucchelli, 2007, p. 459), con textos teóricos y ejercicios prácticos. Detrás de su ejecución, se logra ver cómo se va articulando la idea de una novela que apenas está por escribirse y que a la vez se encuentra en estado de prueba. Sabemos que la cultura es, en esencia, un proceso ininterrumpido de reescritura de la tradición.

En la literatura argentina del siglo XX existe un procedimiento de reescritura que permite «que un mismo material aparezca de forma distinta cada vez, mas no como la reproducción exacta de una forma, cuanto como un modo de producción o estilización de los textos» (Hernández, 2015, p. 141). Hernández, modelo de reescritor de sí mismo, enuncia los temas al tiempo que muestra la armazón del esquema mental que los propone. En *MnE*, se perciben las dificultades de la escritura y los cuestionamientos teóricos y artísticos que se tambalean con la idea de una novela que trascienda el género de su realización. Por esta razón, uno de los personajes principales es la novela misma, la cual se presenta como un lugar físico. La Novela es la estancia donde están reunidos los demás personajes. Por ella pasan los que han sido descartados o que apenas van de paso, pero allí también viven aquellos que han decidido quedarse con

el Presidente. Como vimos en el prólogo «A las puertas de la novela (anticipación del relato)», el argumento de la novela no es más que un pretexto para reflexionar el proceso de escritura de una novela que no se escribe, pero su asunto en sí, es inocuo. La Novela es un personaje que no tiene otro propósito literario, sino el de generar estados emocionales en donde el lector cree vivir, por eso en el prólogo de «Salutacion» la novela toma voz para decir:

yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir (Fernández, 1997, p. 52).

El personaje de la Novela es el reino de la ficción absoluta, es totalidad de ensueño. Un estado entre la vigilia y el sueño que padece el autor. A diferencia de las demás novelas, la primera Novela buena no tiene garantía de permanecer cuando sea culminada, pues una vez se acabe el sueño del autor, se olvidará. Sin embargo, tendrá la posibilidad de existir, cada vez que un nuevo lector sueñe con la novela que algún día un autor imaginó. Los demás personajes se encuentran en una detallada clasificación que se hace en el prólogo «Dos personajes des-

echados». Algunos son: Personajes efectivos (Eterna y Presidente), frágiles (Quizagenio y Dulce-Persona), de la Inexistencia (Deunamor), impedidos (Federico), desecharos *ab initio* (Pedro Corto y Nicolasa Moreno) y personajes por absurdo (el lector y el autor) (Fernández, 1997, p. 79). Si bien los personajes cumplen distintos papeles en la novela, todos tienen en común que sienten una incomodidad por no ser seres de vida real. De estos deseos y desconocimiento de los personajes, es que se aprovecha Macedonio para no hacer de la novela un lugar común de certezas e historias predecibles, sino que ella en sí misma sea una búsqueda de ese ser personificado.

Aunque en *MnE* no hay una amplia descripción de los personajes y apenas se conoce el actuar de cada uno de ellos, es posible obtener las características de algunos a partir de conceptos. El Presidente es quien brinda la posibilidad de encuentro en la Novela; en él se reúnen el pensamiento y la acción, además de ser el autor de la novela dentro de la Novela. El Presidente es un personaje que tiene ecos de existencia desde las tertulias en la confitería La Perla, pues los asistentes, entre ellos Borges y Julio César Dabóve, pretendían escribir una novela llamada *El hombre que será presidente*. Por otro lado, también existe la broma hecha por Macedonio en 1927 sobre su candidatura pre-

sidencial, de la que incluso Fernández Latour escribió en 1966 para *La Prensa* un texto llamado «Macedonio Fernández candidato a presidente». De estas reminiscencias subsiste el personaje de *MnE*, quien funciona, de manera paródica, como *alter ego* del autor. Por su parte, la Eterna es un personaje misterioso, su presencia es borrosa y de ocultamiento. Según el autor, ella tiene el poder de cambiar el pasado de los otros, pero no el suyo (Fernández, 1997, p. 32); es además el único personaje que tiene una descripción física: es alta y de ojos y cabellos negros (Fernández, 1997, p. 84). La Eterna es la representación de aquello que Macedonio denomina «altruística» o «Pasión al amor entre iguales» (Fernández, 2007b, p. 242). Ella es «lo opuesto al yo de la modernidad [...], una entelequia abstracta sin compromisos ni lazos con el mundo» (Monder, 2007, p. 73). Este personaje se opone a la identidad, precisamente porque se multiplica, pero a la vez se funde en otros. Su fin es hacer posible la eternidad en la novela y en esa medida permitir que el sujeto se reconcilie con lo ancestral, con lo mítico.

Deunamor, El No-Existente-Caballero, que aparece también en *No todo es Vigilia la de los ojos abiertos* (1928), fue un personaje creado para tomar el rol del meditador solitario que coincide con la invención de la filosofía moderna como lo

plantea Monder. Este personaje, al declarar su inexistencia, «Avanza en el sentido contrario al propuesto por Descartes» (Monder, 2007, p. 71). Aunque no tenga mucha presencia en la obra, su sola mención revela la postura crítica que el autor toma con respecto a la filosofía cartesiana, cuya certeza se encuentra en afirmar la solidez del ser gracias a las bondades del pensamiento (Vivas, 2003). Contrario a tal posición, Fernández, quien ha vivido los cambios socioeconómicos de fin de siglo, es consciente de que el ser carece de toda la solidez y unicidad. Su opción personificada del ser es la de un caballero inexistente. El ser que piensa demasiado se desvanece. Por otro lado, Quizagenio es un personaje presumiblemente genio que reemplaza al autor y en un episodio, le reclama por darle un nombre de dudosa genialidad. Por su parte, Dulce-Persona, está hacia la expectativa del ser, se encuentra en un deseo de existencia por fuera de la Novela, pero no se decide a dejarla.

Otro grupo de personajes, de yoes desvanecidos, lo conforman aquellos que tienen un nombre convencional o cuya relación con el mundo se hace parcialmente evidente. Tal vez, por esa razón, tienen dificultades para ingresar o permanecer en la Novela. A Federico se le impide la entrada a la Novela, pues había llegado con un palo a crear disturbios en ella, por lo

cual es censurado. «Los dos personajes desecharados» son Pedro Corto y Nicolasa Moreno, porque necesitaban salir constantemente de la Novela y esto no se permite en una novela que necesita siempre personajes de ficción, así que fueron descartados por su inconstancia. O porque representaban un peligro para la Novela. De hecho, Nicolasa le robaba lectores a la Novela con el aroma de sus «deliciosas empanadas» (Fernández, 1997, p. 284). Finalmente, el autor y el lector son personajes del absurdo fantástico, puesto que con su vida intervienen en la inexistencia de los demás implicados. En *MnE*, se puede prescindir de las acciones o los rasgos de los personajes. Su verdadera importancia consiste en suscitar estados emocionales. Ellos son conceptos que ponen en duda la solvencia de la novela, aspirando a conformar una nueva teorización sobre aquel género literario. En este sentido, los personajes se proponen realizar una novela dentro de la Novela, es decir, una potenciación de la ficción, con el fin de producir un estado de confusión en donde el lector se pierda en la novela. El Presidente está preparando una novela de la que Quizagenio y Dulce-Persona encuentran algunas anotaciones:

Los personajes tienen que vivir de ideas y estados psíquicos; son individuos psíquicos. El efecto que busca esta «novela sin

mundo» tiende a disolver la supuesta causación del cosmos sobre la conciencia; si sin tigres nos sentimos heridos y ahorcados por un tigre, sin cosmos podemos sentir lo que sentimos, colores, sonidos, olores (1997, p. 224).

Estas ideas del Presidente dieron, sin duda, sobreponerse a la comprensión de Quizágenio y de Dulce-Persona. En la trama del Presidente, los personajes carecen de mundo, de todo tipo de vida y de cuerpo; son ideas de construcción psicológica que no necesitan de ningún referente en la realidad para existir. Son estados de conciencia, que no pertenecen al mundo, pero aun así pueden ser imaginados. Con esta novela, el Presidente pone en teoría la novela de la que él y los demás personajes hacen parte. En su función de autor, revela las intenciones subrepticias de los personajes de conformar una teoría estética sobre una novela que se pone en práctica desde un estado hipotético. De esta manera, *MnE* hace escribir al Presidente lo que el autor reflexiona en sus prólogos.

Por esta razón, *MnE* es también una teoría de la novela y un taller sobre cómo escribir Nove-

las, es decir, novelas sin mundo. Esta obra es una reflexión estética que se efectúa en los prólogos y luego es llevada a la práctica, a manera de ensayo, en los capítulos de la Novela. Los personajes son puestos a prueba con el fin demostrar si la novela puede reemplazar a la teoría o si esta última supera a la novela. Por eso, en uno de los prólogos, el autor reconoce que su novela no logró

[...] una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de commoción conciencial que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de commoción total de la conciencia del lector, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella, y que con esto y algunos otros pensamientos que van formulados en el conjunto del libro en camino (1997, p. 18).

La Novela es fallida como novela tradicional, porque el interés en *MnE* está por fuera de la

construcción literaria narrativa. Su logro radica en desajustar los modos de lectura y escritura agotados por el realismo decimonónico, con el objetivo de revivir aquellas formas ancestrales que se concentran en la irritación y la incomodidad del ser, en la libre asociación de los sentidos y de los procesos psíquicos. La novela es fallida porque los personajes vienen y van, y discuten con el autor por su condición de existencia y porque el lector pierde su ser en la lectura. La novela fracasa en la narración del realismo burgués, porque sin duda los prólogos rebasan la voz novelística y la trama de una historia. La novela es fallida en las exigencias literarias tradicionales, pero como teoría estética se ubica en el límite entre la psicología, la ficción, la filosofía y la teoría literaria.

La Belarte

El concepto de Belarte se explica en «Para una teoría de arte» y «Doctrina estética de la novela»⁶. Sus diferentes versiones, junto con las cartas, conforman el conjunto reflexivo, para hacer de la Novela un intento por desvanecer el yo. Las teorías de Fernández pueden ser con-

⁶ Sobre esta teoría aparecen cuatro versiones, la primera es una conferencia radial para el Centro de Estudiantes de Farmacia y Bioquímica (1928). La segunda es una conferencia ampliada de la versión anterior en Radio Cultura (1930). La tercera es la carta dirigida a Germán Arciniegas el 25 de abril de 1940, en donde profundiza sobre la función del personaje en la novela. Finalmente, se tiene una cuarta versión del artículo publicado en la *Revista de las Indias*: «Doctrina estética de la novela o sea, ideas estéticas del peluquero, del modisto, del manicuro y del masajista de una bella dama... de ajedrez», Bogotá, julio de 1940.

sideradas como capítulos y prólogos de *MnE*, en razón a que responden al mismo propósito estético. Las condiciones fragmentarias y confusas que describen el funcionamiento y la conceptualización de la Belarte pueden pecar de abstracción y de imprecisión, pues como afirma Fernández Moreno (1982), Macedonio Fernández es la clase de autor que «confunde todas las disciplinas con la esforzada voluntad de redefinirlas» (p. XLVII) y con la Belarte, precisamente pretendía redefinir la novela. Por eso, para entender qué significa Belarte y su función en la novela, se debe asumir las condiciones de lectura exigidas por aquella técnica. Es el lector quien debe amoldarse a la narración y no al contrario.

Para leer en clave de Belarte se debe estar dispuesto a renunciar a todo prejuicio literario y a dejarse guiar por una forma de arte que se forja en la subversión y la incoherencia de la teoría y la ficción. Belarte está asociada al concepto de arte, sin embargo no todo arte es considerado Belarte, pues para esto debe cumplir ciertas condiciones. Fernández llama Belarte a las «Técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento» (1982, p. 389). Es decir, para que un arte sea Belarte debe ser

un provocador mental de ideas y, en la medida en que es psicológico, debe conmocionar, «la certeza del ser» (1974, p. 96). La Belarte es una herramienta que indirectamente pone al ser en el límite de la razón, lo hace entrar en un estado de ensueño, con el fin de que el lector, una vez entre en la novela, se crea personaje y se generen instantes de confusión entre lo pensado, lo imaginado y lo vivido. De esta manera, la Belarte al implicar en sí misma dicho estado de duda en el sujeto, apunta hacia su inestabilidad. De la única forma en que es posible lograr esto, según Macedonio Fernández, es a través de la novela, lo cual quiere decir que la realización última de la Belarte se cumple en la prosa.

La Belarte de la palabra es la única perfección (Fernández, 2007a, p. 17). Es por esto que en la Prosa se construye la verdadera Belarte y desemboca en la novela como el género literario propicio para albergar esta teoría. Una técnica de Belarte en la novela podría ser el recurso de los prólogos inconexos, los personajes-concepto, el lector saltteado y la reflexión incansable que agota, es decir, el ejemplo máximo de experimentación de Belarte es *MnE*.

La prosa en condición de Belarte no debe caer en el error de ser descriptiva o imitar la realidad; no debe presentar personajes que viven ni paisajes como lu-

gares verídicos y ni hablar del asunto o de una motivación sobre la que esté justificada el acto creativo. Todo esto debe abolirse para evitar «el horror en el arte» (Fernández, 1974, p. 255). El material narrativo que Macedonio propone y experimenta en su novela, está relacionado con lo hipotético, su intención está dirigida a jugar con las posibilidades mentales y a no tener ningún referente. En suma:

Una novela es un relato que interesa sin que se crea en él y retenga al lector distraído para que opere sobre él, de tiempo en tiempo, la técnica literaria, intentando el mareo de su sentimiento de certidumbre de ser, el mareo de su yo (Fernández, 1974, p. 258).

La novela no interesa por su reflejo de la realidad, sino en la medida en que contribuya a que el lector, seducido por la prosa, comience a desdoblarse en su existencia hasta que en un momento no sepa si está viviendo o está siendo un personaje. El Mareo es la confusión generada por la lectura, es la duda, la incertidumbre de perder el yo por la causa artística de la novela.

En su «Doctrina», Fernández pone de ejemplo al *Quijote*, en donde según él, se efectúan asuntos de belleza natural, pero no artística; se utilizan técnicas psicológicas como el monó-

logo interior, pero sin llegar a alcanzar la Belarte. No obstante, Macedonio reconoce que en el *Quijote* se inaugura la prosa consciente, es decir, aquella que se potencia a sí misma en varios planos de la ficción. Esto sucede, por ejemplo, cuando el personaje se preocupa por la aparición de un libro sobre Don Quijote, escrito por un tal Avelaneda, que narra una historia inexacta y falsa. Esta conciencia de ser personaje de ficción que a su vez es lector dentro de esa ficción, y como resultado de su lectura experimenta una suerte de incomodidad, es lo que provoca la duda en torno a la certeza del ser. La duda frente a la existencia del ser es lo que cabría llamar condición *sine qua non* del arte, si quiere aspirar a lo que Fernández denomina la Belarte. Por ese motivo, en una obra narrativa no basta el suceso, no sirve la imitación de –ni la creencia en– la realidad. Lo que funciona es que el acto creativo y de escritura se traslade a un estado mental, que se logra por la discontinuidad narrativa del suceso y por la desactivación del pensamiento realista.

Para Fernández, existen algunas formas sospechosas del arte que son «el simbolismo, la caricatura y la decorativa» (1982, p. 388), pues más que arte, lo que hacen es llenar de artificios y de engaños a la obra de arte. En este sentido, las obras de mayor confianza son las de la duda del

arte. En relación con este tema, Fernández le escribe a Silvina Ocampo en 1937: «No digamos más las Belartes, digamos las Duda-artes» (2007^a, p. 108). El concepto de Belarte implica que su valor se encuentra en la posibilidad de la duda frente a toda certeza, sea filosófica, científica, religiosa o política. Se debe subvertir las categorías de certeza, de fidelidad y de exactitud que han permanecido en el arte. Este debe asumir la tarea de cuestionar, commocionar y responder a los movimientos sociales y a la condición humana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La duda del arte debe poder salvar de los esquemas impuestos por la razón, para así crear la ilógica del arte.

En síntesis, la Belarte no debe tener, en primer lugar, ninguna «instructividad o información» (Fernández, 1982, p. 390), es decir, que no debe contener ningún asunto, ningún suceso, su escritura debe ser inmotivada y construida sin ningún pretexto de acción. La Prosa debe conducir a la nada, así como ocurre en *MnE*, cuyo objetivo es conducir al lugar de la no-existencia. En ella, los personajes no representan la vida, no tienen historia ni apariencia; no hay una trama ni una estructura predeterminada, pues la novela puede desaparecer en cualquier momento, el autor puede cambiar o dejar de escribir y el lector puede emprender una huida de la lectura. *MnE* es un laboratorio de nove-

la y, por eso, no está destinada a tener un asunto, porque toda experimentación está sujeta a las mutaciones del pensamiento. No obstante, solo hay un asunto que le es permitido a la novela de Belarte que Macedonio denomina la «idilio-tragedia del amor y su cesación por Olvido» (Fernández, 1974, p. 255), tal como sucedió con el fracasado amor entre la Eterna y el Presidente.

En segundo lugar, Belarte no debe «producir sensorialidad», lo que significa que no debe ser un arte de los sentidos o de la «culinaria» (Fernández, 1982, p. 390). Fernández denomina arte de la culinaria a aquellas obras que intentan provocar sensaciones. Por eso su distancia frente a la poesía sentimentaloides. La Belarte debe provocar estados psicológicos, de irritación y de duda del ser. Debe suscitar emoción, pero no pura sensación, pues su origen es mental. La Belarte tiene la capacidad de alterar el ánimo y producir reacciones somáticas. De ahí que, en cualquier momento, el lector resbale en la lectura y pierda su vida por la commoción mental que le ha provocado la novela.

La Belarte de *MnE* debe ser entendida como la más bella de las artes. De acuerdo con las características y técnicas mencionadas, se podría afirmar que la más bella de las artes es aquella en la que es posible el des-

vanecimiento del yo. Por esto, para que la narrativa sea Belarte debe asumir este propósito. La novela, entonces, es el espacio propicio para que se consumeva y reconfigure el ser. *MnE* constituye la verdadera Belarte. La novela, construida por las técnicas de la Belarte, debe poner a tambalear el monumento en el que se ha convertido la literatura. Dudar de la novela es una necesidad vital que se traduce en la duda misma del pensamiento occidental. Renunciar a ella y a sus formas de adocinamiento, recupera la movilidad lingüística y la libertad narrativa, desvelando el engaño de la razón que la tradición se ha propuesto difundir a través de sus letras. Es por esto que, hacer una novela de la Belarte, significa proponer otras formas del pensar. Significa trasgredir, incomodar, subvertir. En ella, se crea la posibilidad de realizar aquello que está afuera de todo lo realizable, por eso Macedonio Fernández dice que nos «emancipémonos de lo Imposible, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y, peor aún que no puede haber. Nada entonces debe detenernos en la busca de solución plena,

sin restricción, sin residuo irreductible». Para la Belarte no hay nada negado, porque es la técnica de la «todoposibilidad» (1997, p. 282), una forma de desafío a las condiciones limitadas del arte.

El Humorismo

En el tema del humorismo, Fernández no es un «novador» (1982, p. 388). Reconoce entre sus predecesores en el asunto a Bergson y a Freud. También los textos de Miguel Unamuno «Malhumorismo»⁷ (1910) y de Ramón Gómez de la Serna «Humorismo»⁸ (1931). No obstante, Fernández reinventa la teoría del humorismo dirigida al desvanecimiento del yo que los anteriores habían identificado como cautivo y adolorido. En el lugar del humorismo donde los demás ven una mueca de dolor, Macedonio ve un medio de reestructuración mental con el fin de que se crea en lo ilógico y se genere felicidad. En «Para una teoría de la humorística», Macedonio destaca que, dentro de los tres géneros puros que tiene el arte literario, La Metáfora o Poesía y la Novela o Prosa del Personaje, se encuentra el «Hu-

morismo Conceptual» (1982, p. 397). Todos tres son formas de realización de la Belarte, pero es el Humorismo el encargado de acabar todo tipo de pretensión coherente que pueda existir en la novela. De esta manera, la traslada al lugar de lo inesperado y de la sorpresa intelectual. El Humorismo es el desarticulador por excelencia de la lógica de la razón; por lo tanto, desvanece el armazón del yo. El yo ya no aparece como una estructura rígida, inamovible, incuestionable. Todo lo contrario: es el objeto de toda crítica. Si el Humorismo es «el caso particular de simpatía con la percepción de aptitud o felicidad, que se distingue por la inesperada percepción, precedida por un estado de interesamiento o atención» (Fernández, 1974, p. 263), entonces nos referimos a un acto sorpresivo que provoca felicidad por el cambio inesperado del pensar frente al transcurso de los acontecimientos. Su posterior interesamiento consiste en el engaño que se articula en la preparación de una consecuencia lógica que se anticipa, pero luego se finaliza con una ruptura en la cadena de pensamiento que confunde y descom-

⁷ Este texto es publicado por primera vez el 25 de diciembre de 1910 en *La Nación* de Buenos Aires. «Malhumorismo» es el nombre del artículo, porque en él, Unamuno plantea que la actitud humorística proviene del *Spleen* (1968, p. 421). El humor es engendrado por el mal humor, pero resulta como respuesta intelectual y mecanismo de defensa de aquello que causa molestia.

⁸ En 1931, Ramón Gómez de la Serna publica «Humorismo» en la revista *Ismos*. En esta teoría, el español propone que el humorismo es una respuesta ética hacia la vida, una actitud, un antídoto que libera del acontecer trágico que puede desencadenar la cotidianidad y dice: «el humorismo es por donde cojea todo» (p. 22). En su texto, Gómez de la Serna, retoma la definición que sobre lo humorístico hacen otros autores: Lips, Bergson, Kant. Si bien Fernández realiza una propuesta encaminada hacia lo estético, su teoría tiene una evidente influencia de la de Gómez de la Serna, en tanto retoma los mismos teóricos. Incluso es posible que la aparición de aquel texto en la revista *Ismos*, lo haya impulsado a escribir el suyo en 1940 para la *Revista de las Indias*.

pone el proceso intelectivo. Es por esto que llama la atención, porque ridiculiza la manera normal en la que se piensa. El Humorismo exige otras formas lógicas por fuera de la razón, que generan efectos artísticos en la conciencia, los cuales consisten en que «el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad» (Fernández, 1974, p. 302).

Al ser una forma de Belarte, de la duda de la existencia, el Humorismo se propone ser dentro del arte y de la novela, una manera de desestructuración, a través de la creencia en la ilógica de la palabra. La incoherencia en la novela es viable, porque se hace a través del Humorismo, pues facilita una percepción distinta de lo conocido y abre las puertas de lo inadmitido. El instante en que se produce la liberación de la razón, procura extenderse hacia una eternidad construida desde la ficción. El Humorismo es la respuesta de un hombre de finales del siglo XIX que se siente agobiado por la impositiva racionalidad de mundo, el absurdo se convierte en una medida de desestimación y de burla para la rigidez del orden establecido. Obedeciendo a este desajuste mental y a la ilógica narrativa, en el prólogo esta «es la novela que principió perdiendo su “personaje cocinero” Nicolasa, renunciante por

motivos elevadísimos», se da a conocer al lector que la cocinera se va de la Novela, porque no se le permite poner atención a los platos que cocinaba. Como quedó sin empleo, Nicolasa decidió poner un puesto de empanadas cerca de la estación ferroviaria que lindaba con la Novela. Lo que no imaginaba la afamada cocinera era que las empanadas causarían tanto furor que dejaría sin lectores a la novela (Fernández, 2010, p. 239). Era tanto el encanto de las empanadas, que los lectores no alcanzaban a llegar a la Novela porque se quedaban retenidos con el olor.

El episodio de Humorismo entre Nicolasa y la Novela deforma el presupuesto del deber ser de este género literario. En *MnE*, los personajes son libres de renunciar a la Novela y comenzar nuevos oficios. Con episodios así, Fernández juega a corromper la estabilidad de una expresión artística que se ha quedado anclada en fórmulas predeterminadas. Sin embargo, el Humorismo es la vitalidad narrativa, es el mecanismo que expande las perspectivas en la construcción de la novela. En lo desatinado, se agrieta la rigidez del desenlace esperado, de la fórmula lógica. El Humorismo va más allá de un estado que causa placer hasta degenerar en la risa. Su verdadero sentido consiste en preparar al sujeto para que se sienta cómodo al margen de la razón.

El suceso humorístico del pensar debe aludir a la felicidad. El error sobre el que se funda el mecanismo de lo humorístico no debe terminar en tragedia o en daño, sino que debe finalizar en el placer de lo inesperado. No obstante, el Humorismo al que se hace referencia no debe estar fundado en un suceso, ni en un gesto. El Humorismo macedoniano apunta a un estímulo intelectual ocasionado por el pensamiento y, a su vez, por la Belarte. En este sentido, Macedonio explica en su teoría las dos clases que existen de lo cómico: el chiste realista y el conceptual. El primero se basa en la realidad de un acontecimiento, pero carece de efecto conciencial. Puede causar placer y gracia, pero no comueve la certeza de la conciencia (Fernández, 1974) ni de la existencia. Entre estos, Macedonio incluye la gracia que causa la similitud entre dos rostros y el movimiento en falso de una persona que resulta en una caída. El chiste realista provoca gracia, pero no causa una estimulación intelectual y no desemboca en la desautomatización del orden. Por su parte, el chiste conceptual es aquel que «por la palabra es el único artístico, pues libera al espíritu del hombre de la racionalidad» (Fernández, 1974, p. 302). En él es posible la creencia en el absurdo, pero no es el absurdo en lo que radica su interés, sino en la disposición que existe a esperar otro final. Un ejemplo de chiste concep-

tual podría desafiar la atención y la agudeza mental del lector: «fueron tantos los que faltaron que si faltaba uno más no cabe» (Fernández, 1997, p. 299). En él, se muestra la desactivación mental de la lógica del discurso, pues su desenlace no tiene coherencia lingüística. El carácter paradójico del chiste conceptual permite ver que “en ese ámbito de lo negado por la razón se instala el proyecto estético macedoniano abriendo «mundos» a fuerza de discursos paradójicos” (Camblong, 1997, p. 450). El mundo que se abre en ese intersticio entre los límites de lo absurdo y lo racional, supone la creación de un espacio en donde la novela es un estado paradigmático entre el ser y el no ser.

De esta manera, lo humorístico no es causado por un hecho específico, sino por la palabra que se contradice o se vuelve paradigmática y, en consecuencia, conlleva al absurdo de la existencia. En relación con el humorismo, Alicia Borinsky (2007) afirma que «la práctica del absurdo hace posible la liberación del yo, regido por el tiempo y la causalidad. El hombre puede pensarse como inexistente, distinto radicalmente de sí mismo, de su naturaleza finita» (p. 270). El absurdo es lo que dinamiza al Humorismo. De manera que, si el desvanecimiento del yo no parece ser posible por medio de la palabra, se convierte, gracias al Humorismo, en una opción

que se puede pensar, sin ser descartada de inmediato.

Ahora bien, para que el chiste conceptual sea artístico y pueda ser asociado a la Belarte, en primer lugar, debe ser «un absurdo absoluto creído» (Fernández, 1974, p. 304), es decir, debe ser verosímil en su ilógica humorística. Se debe creer, por ejemplo, que para hacer una novela se reúnen el autor que no escribe y lector que no lee. Creer en este absurdo implica estar consciente de que se está *ad portas* de una novela imposible.

En segundo lugar, el chiste conceptual debe estar constituido «sin elemento de daño o represión» (Fernández, 1974, p. 304), lo cual significa que su elemento humorístico provocado no debe producirse por el daño de alguien. El placer no se causa por un desenlace de tragedia, sino por una estimulación intelectual que procura hacer al lector un personaje partícipe de la evidente equivocación. Según sucede el prólogo llamado «Perspectiva», no causaría placer que el autor muriera de rabia en el intento por organizar la confusión de los papeles de la novela. Lo que causaría gracia sería que en su fracaso por ordenar la novela, el autor en medio de su rabia, cree una novela imposible y renuncie a publicarla (Fernández, 1997).

Por otro lado, el Humorismo, «debe ser precedido de una

promesa implícita de comunicar algo importante o racional» (Fernández, 1974, p. 304), esto significa que debe prometer algo aparentemente lógico para que al momento del desenlace, cuando se desarticule el proceso racional, se genere el absurdo, así como sucede en el chiste de los faltantes citado más arriba. Es el desajuste mental el que ocasiona la confusión racional y contribuye a la duda del sujeto que, burlado en su lógica, sienta la confusión del ser. Finalmente, el chiste conceptual conlleva a un «placer resultante sin risa pero con alegría, proveniente de la liberación de la lógica» (Fernández, 1974, p. 304). Es decir, el absurdo resultante debe generar un estado psicológico con el que se disfrute a partir de la incoherencia de lo expresado. El Humorismo libera la mente de todo prejuicio racional que impide el anarquismo frente a la realidad. El Humorismo es un proceso de preparación lingüística y mental que neutraliza el pánico ante la no-existencia. La incomodidad y el miedo, que genera verse liberado del yo hegemónico, se traducen en oportunidad intelectiva para permanecer el mayor tiempo posible en el lugar de lo desajustado.

Desvanecimiento del yo

La Novela sin mundo, la Belarte y el Humorismo, son las técnicas macedonianas para el desvanecimiento del yo. Esas técnicas mentales pueden crear

«momentos genuinamente artísticos en la psique del lector» (Fernández, 1974, p. 260), en la medida en que el primero conduce a la duda y la incomodidad del ser; y el segundo, produce lo ilógico. Además de sospechar de la existencia del sujeto, aquellas técnicas también contribuyen al titubeo de la novela. Las técnicas del desvanecimiento del yo ayudan a que la novela no empiece incesantemente. Explican la necesidad de los prólogos, el uso recurrente del lenguaje ensayístico y el aplazamiento de la escritura de la novela para la posteridad. Es por esto que el narrador de *MnE* desconfía tajantemente de la existencia de la literatura, pues ella no se ha dedicado completamente al desvanecimiento del yo, función que debe ser su principal condición estética. El ensayista de la novela piensa que «la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que solo esta “Belarte” puede elaborar» (Fernández, 2010, p. 168).

Así, con dicha crítica a la noción tradicional de literatura. La escritura en Fernández se está repensando y proponiendo una nueva perspectiva de realización artística. Por eso, la literatura que parecía un patrimonio cultural inamovible, debe empezar a revalorarse, de acuerdo con otras formas de pensar. Con la Novela sin mundo, el Humo-

rismo y la Belarte, se destruye el género de la novela, su función consiste en ir hasta lo más profundo de las formas literarias tradicionales y eliminarlas para que nazca una novela consciente de su posición reestructuradora del pensamiento. La novela ya no es la reliquia a la que se le rinde pleitesía, ahora, es una expresión del pensamiento que siempre permanece inacabada. El Humorismo es el elemento que amortigua la angustiante tarea del desvanecimiento del yo, el que incomoda al individuo, es el germen lingüístico y mental que se alza en contra de los alienados procedimientos de la razón.

El proceso del desvanecimiento del yo por medio de las técnicas Novela sin mundo, Belarte y Humorismo, es «util y paciente» (Fernández, 2010, p. 168). Su resultado no concluye en la muerte del sujeto, al contrario, el autor de *MnE* es «el imaginador de la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo». (p. 167).

En este sentido, la pretensión de la novela de ser un hogar para la no-existencia, no supone la muerte del yo, al contrario, se debe desvanecer el yo para salvarlo, para defenderlo de las hostilidades de la razón, para que no se automatice en el acontecer diario. Por este motivo, la expresión «desvanecimiento

del yo» hace referencia al proceso de «trocación» en donde el sujeto es despojado de todos sus atributos individuales hasta quedar suspendido en un estado de renovación ontológica. El estado de descomposición del yo, iniciado a finales del siglo XIX y prolongado hasta hoy, revela con urgencia la necesidad de cuestionar la solidez estructural del sujeto. El arte que al tiempo diagnostica, cuestiona y expresa las inquietudes humanas, se transforma de acuerdo con la estructura del objeto expresado. De esta manera, con el desvanecimiento del yo, el arte se modifica a favor de este cometido y la Novela, es decir, *MnE* adquiere una forma hasta entonces desconocida. A través de la Belarte se hace visible una forma que otros se niegan a aceptar y surge un camino distinto para salvar al género novela. Por esta razón, la Novela es un medio propicio para exponer esas otras categorías e incluso para experimentar lo que se prohíbe en la vida. Al yo lo sucede el espacio vacío, la estructura sin sustancia, el cascarón. Lo reemplaza el fantasma de sí mismo, las sombras de su obcecada desaparición. Lo que queda del yo es una idea de una falsa percepción. Sin embargo, la ficción se obstina en no creer su completa desaparición.

De ahí que el declive de la dictadura del yo en *Museo de la novela de la Eterna* arroja un nuevo tipo de sujeto o, más bien,

plantea otra forma de existencia que trasciende la corporalidad y se apodera del reino de lo imaginario. Macedonio Fernández propone la existencia de un yo desidentificado que se mueve

libremente entre la ficción y la vida. Fernández no liquida el yo, lo desvanece, es decir, lo potencia en varias dimensiones y permite que la Novela revele esas mutaciones del pensamien-

to. Bien sea que la novela hable del yo del lector o del creador, este sujeto tiene ahora la potestad de renunciar a sí mismo o de adoptar los disfraces que le sean más leves.

Referencias

- Borinsky, A. (2007). La novelística de Macedonio Fernández. Entre la teoría y el chiste. En: F. Roberto. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio* (pp. 261-288). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo* (A. Pellegrini, Trad.). Buenos Aires: Argonauta.
- Camblong, A. M. (1997). Otra lectura del texto. En M. Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. (Edición crítica) (pp. 445-460). París: Colección Archivos, Allca XX, Universidad París X y Universidad de Costa Rica.
- Cervantes, M. de (2007). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de lectura.
- Fernández, M. (1943). Dos de los 29 prólogos de la obra *Museo de la novela de la Eterna y de Niña de Dolor, la Dulce Persona De-un-Amor que no fue sabido*. *Revista de las Indias*, (53), 203-210.
- Fernández, M. (1974). *Teorías. Obras completas*, III. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1982). *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Ayacucho.
- Fernández, M. (1997). *Museo de la novela de la Eterna*. (Edición crítica). París: Colección Archivos, Allca XX, Universidad París X y Universidad de Costa Rica.
- Fernández, M. (2007a). *Epistolario* (3^a. Ed.). *Obras completas*, II. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (2007b). *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos* (1^a. Ed.) *Obras completas*, VIII. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (2010). *Museo de la novela de la Eterna*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Moreno, C. (1982). El existidor. En: M. Fernández. *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. IX- LXXXV). Caracas: Ayacucho.

- Foix, J. C. (1997). Meditación de la novelidad. En: M. Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. (Edición crítica) (pp. 500-503). París: Colección Archivos, Allca XX, Universidad París X y Universidad de Costa Rica.
- Gaitán Bayona, J. (2014). Metaficción y Escritura del Desastre en *Simone*, de Eduardo Lalo. *La Palabra*, (24), 79-87. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.2503>
- Gómez de la Serna, R. (1931). Humorismo. *Ismos*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de <http://www.bibliotecascriptorumcomicorum.org/images/pdfs/G%C3%B3mez%20de%20la%20Serna%20Humorismo.pdf>.
- Hernández O., B. (2015). Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini. *La palabra*, (27), 127-146. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.4000>
- Lucchelli, J. P. (2007). Macedonio Fernández: work in progress. En: R. Ferro. *Historia crítica de la literatura argentina: Macedonio* (pp. 459-474). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Monder, S. (2007). *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor.
- Unamuno, M. de (1968). Malhumorismo. En: *Soliloquios y conversaciones, Obras completas. Tomo III* (pp. 418-423). Nueva York: Las Américas Publishing Company.
- Vecchio, D. (2003). *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Vivas, S. (2003). *Análisis del Discurso del método*. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial.