

El corazón de Eros: la figura de la Eterna

Mónica Bueno

Ce.Le.His. - Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La erótica de Macedonio se funda en el poder de la literatura que recupera las imágenes perdidas y las lleva a un espacio nuevo donde autor y lector asisten a la inexistencia de esas imágenes, una nada contundente y consoladora. No se trata del erotismo de los cuerpos sino del dulce aire de su ausencia que se hace experiencia comunitaria, experimento de la eternidad que el deseo humano requiere.

Palabras clave Erótica – ausencia – novela – experiencia – deseo

The Heart of Eros: the Figure of Eterna

Abstract

Macedonio's erotic is based on the power of literature that it recovers lost images and leads to a new space where author and reader attending the absence of these images, a convincing and comforting nothing . It is not the eroticism of bodies but the sweet air of the absence that makes community experience, experiment of eternity that the human desire requires.

Keywords Erotica – absence – novel – experience – desire

Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella.
Macedonio Fernández

La pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición-esta vez toda interior-y mucho más intensa.

Rilke

¿Por qué Macedonio Fernández escribe *Museo de la Novela de la Eterna*? En uno de los prólogos de la novela el autor nos dice:¹

La idea de llegar a autor de una novela- que para mí significa intentar la Tragedia, sin lo cual , como aspiración al menos, no me explico el asunto y la novela y todo el arte-no recuerdo cómo empezó y se tramitó en mí; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían estos. *Prólogo que se siente novela.* (Fernández, Museo: 34)²

La explicación del autor nos resulta cuanto menos enigmática: ¿Escribe una novela en lugar de una tragedia? Su intento, ¿da cuenta de la imposibilidad de recuperar una forma arcaica e implica la traducción de lo antiguo a lo moderno?

Es cierto que la respuesta inmediata y evidente que surge después de la lectura de la novela es que Macedonio escribe para completar la falta en el mundo real. La experiencia de la muerte de su esposa, es decir de la ausencia en la vida es “traducida” al mundo “inventado” de la novela. La muerte de Elena de Obieta es el acontecimiento, en el sentido deleuziano del término, (el Aión que quiebra la continuidad del Cronos y marca la fisura de una vida). César Fernández Moreno señala al respecto: “La muerte

¹Señala Bajtín al respecto: “Mucho más interesantes y consecuentes son las definiciones de la novela aportadas por los novelistas mismos, que presentan una cierta variante novelesca, declarándola única forma correcta, necesaria y actual de la novela. Así es, por ejemplo, el prefacio de Rousseau la Nueva Eloisa” (455).

Ricardo Piglia sostiene también que “Los escritos de los novelistas sobre la novela suponen una serie de definiciones y de construcciones teóricas que permiten identificar una tradición específica en la historia del género. Esto significa considerar los problemas metodológicos de la periodización, la definición del canon o la construcción de una tradición como un efecto de la lucha de las poéticas” (Poéticas: 21).

² Hemos utilizado tres ediciones de *Museo de la Novela de la Eterna*. El número de página de las citas corresponde a la tercera: *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1975. (Obras completas, vol VI). M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993. *Museo de la novela eterna / Macedonio Fernández*; edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Cátedra, 1995.

u ‘ocultación’ de Elena es así para Macedonio un momento determinante, mutador de un nuevo nacimiento, una transfiguración. En lo sucesivo, ese instante supremo irá marcando con su presencia fija todos los momentos subsecuentes de su vida y obra”.³

Este movimiento implica un deseo de restitución y, al mismo tiempo, la conciencia de incompletud. Sin embargo, en el movimiento de traslación a la esfera de la ficción, la escena de la falta en el mundo real es diseminada en escenas múltiples. La representación es, para Macedonio, el dispositivo de ese movimiento de la vida a la ficción pero una representación que traduce la experiencia en el mundo en experiencia estética. La transformación es extrema al punto de que los sujetos de uno y otro lado, se corresponden pero no se identifican. La Eterna representa a Elena de Obieta pero no “es” ella. Se podría arriesgar que es la percepción de esa experiencia lo que se está contando no la experiencia en sí. En el relato de esa percepción se construyen los mecanismos de negación de la representación mimética y de afirmación de una representación imaginada. El efecto de lo real en la novela se muestra solo en la arquitectura de ese mundo que está dado en el signo extraño, fantasmal y ambiguo de la presencia/ausencia de la Eterna.

En “Duelo y melancolía”, un trabajo de 1915, Freud intenta establecer un paralelismo entre los dos estados. Describe así, la forma del duelo:

El examen de la realidad ha demostrado que el objeto amado ya no existe y demanda que la libido abandone las ligaduras con el

³ En una nota a pie de página, Ana Camblong reconoce la posibilidad de que la Eterna sea también una amiga de Macedonio: “Quizá se refiera a Consuelo Boch de Sáenz Valiente, a la que dedicó gran parte de su obra, llamándola en muchos poemas ‘Eterna’ ” señala la crítica. (Camblong, Ana, *Museo de la Novela de la Eterna*, Caracas: Ed. Archivos, 54. Carlos García, en su trabajo “Macedonio Fernández y Xul Solar: Cuatro cartas y tres dedicatorias (1926-1941)” reconoce que Macedonio pasó largas temporadas en La Verde, propiedad de la familia Bosch Sáenz Valiente. “Consuelo Bosch de Sáenz Valiente es una de las personas reales que subyacen al personaje de la Eterna en la novela de MF (Museo).” concluye en una nota “Por estas fechas, MF estaba dando los que creía últimos retoques a la novela que se convertiría en Museo, que pensaba editar hacia agosto de 1929”. Por otra parte, si atendemos a las características de la Eterna en *Museo*, todas ellas están en consonancia con la figura de Elena en los poemas que Macedonio escribe con motivo de la muerte de su esposa. Fundamente el poema “Elena Bellamuerte” perdido durante mucho tiempo, tiene en la imagen de Elena la imagen fantasmal de la Eterna. Citamos algunos versos:

Grave y gracioso artificio

de muerte sonreída.
¡Oh, cual juego de niña
lograste, Elena, niña vencedora!
a alturas de Dios fingidora
en hora última de mujer.

mismo. Contra esta demanda surge una oposición naturalísima pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado una sustitución. Esta oposición puede ser tan intensa que surjan el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis desiderativa alucinatoria. (2092)⁴

Esta psicosis, en principio, se trata de una reacción ante la prueba de lo real: la persona amada ha dejado de existir. Sabemos que esta reacción ha producido grandes obras literarias. Macedonio se inscribe en esa larga serie literaria donde la ficción compensa la pérdida. En la *Comedia*, será Beatriz, ausente, la que enviará a Virgilio para buscar a Dante. La muerte, entonces, indica la frontera entre los dos amantes.⁵ En *Museo*, la Eterna recorrerá la novela, en su doble condición de sujeto de la pura escritura que representa a la ausente y como fantasmática presencia de personaje que la ficción le permite en la estancia la Novela. El fantasma tiene en la escritura, entonces, una manifestación evanescente que es enigmática ausencia y ambigua presencia.

Agamben encuentra un punto esencial para ampliar y definir mejor el concepto de fantasma usado por Freud: el Eros es básicamente un proceso del ausente, tal como la teoría medieval que, en principio, lo pone en el lugar fundamental de la vida del espíritu, concebía. Dice Agamben:

La misma teoría permitía también explicar la génesis del amor; y no es posible, en particular, comprender el ceremonial amoroso que la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo* han dejado en herencia a la poesía occidental moderna, si no se tiene en cuenta el hecho de que éste se presenta desde el origen como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto del enamoramiento; y solo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenía la

⁴ “El duelo intenso, reacción a la pérdida de una persona amada, integra el mismo doloroso estado de ánimo, idéntico, la pérdida del interés por el mundo exterior -en todo lo que no recuerde al muerto-, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor -en reemplazo, se diría, del llorado-, el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto. Fácilmente se comprende que esta inhibición y este angostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses. En verdad, si esta conducta no nos parece patológica, ello sólo se debe a que sabemos explicarla muy bien” (2092) declara Freud un poco más arriba.

⁵ Los versos de la *Comedia* muestran la fuerza del fantasma: “Yo, Beatriz, soy quien te hace caminar; / vengo del sitio al que volver deseo; / amor me mueve, amor me lleva a hablarte”. (Alighieri: 70)

capacidad de generar una auténtica pasión amorosa. (*Estancias*: 57)⁶

La tradición literaria de la figura del ausente (la “figura de la privación” la llama Barthes) hecha presencia en la escritura tiene asimismo otras derivaciones que se reconocen en el marco de esa relación: por un lado, la consolación ante la muerte en la antigüedad era un género que hacía de la experiencia propia o ajena, una forma literaria.⁷ (*Museo* parece recuperar esa tradición en el marco de la novela). Por otro, la representación del fantasma se ubica en una zona siempre difícil de delimitar entre el personaje y la figura humana. En *Museo*, la Eterna es el fantasma de una mujer amada, no, la mujer. Su representación es una “presentización” (para decirlo en términos de Benjamin) en la escritura. Corinne Enaudeau reconoce esa particular paradoja que implica la representación: “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia” (45). Es por eso que la máxima tensión de la escritura de *Museo* está en una arquitectura ficcional que permite la presencia del fantasma.⁸

La invocación del ausente restituye la escena perdida. Como Beatriz en la *Comedia*, la Eterna es la figura presente de la ausente. Los nombres propios a los que refiere la Eterna (su esposa muerta, su amiga Consuelo o, tal vez, alguna otra mujer) desaparecen en la invocación. La transmutación que los acontecimientos vividos (“sucesos” llama Macedonio) deben sufrir para convertirse en artísticos requieren de la anulación de la referencia. Los personajes son figuras puras de la Novela (en su teoría del personaje basa Macedonio el efecto de inexistencia en el lector).⁹

En *Museo*, la Eterna tiene un alter ego, o figura complementaria, la niña Dulce Persona. En uno de los prólogos, Macedonio dibuja una escena donde presenta a los dos personajes que parecen dos estadios de la misma figura femenina:

⁶ La melancolía tal como se entendía en la Edad Media está unida al proceso fantasmático ya que el humor negro estaba íntimamente ligado al proceso erótico. Agamben muestra con eficacia, en este libro el vínculo entre el melancólico y la imaginación: “Freud que en ninguno de sus escritos ha elaborado una verdadera y propia teoría orgánica del fantasma, no precisa cuál parte desarrolla éste en la dinámica de la introspección melancólica” (*Estancias*: 66).

⁷ “La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso. Rusbrock (‘El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él , y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada’) El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad”. Confrontar Barthes (48-49).

⁸ “La representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipse y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza”. (Enaudeau: 45)

⁹ Uno de los puntos centrales de su teoría de la novela se encuentra en la construcción del personaje como figura autónoma y opuesta al concepto de persona en la vida.

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna –de ventana a ventana y con luz de la tarde-los ojos y cabello negro y pálida frente. (244)

La experiencia de la muerte (o de la ausencia) y la experiencia del lenguaje resultan condiciones humanas que al encontrarse ponen en juego tanto sus límites como sus posibilidades. La relación entre muerte y lenguaje es una de las cuestiones de la Filosofía. Heidegger señala que se trata de una relación que permanece impensada hasta que, de pronto surge, “como un relámpago”. Agamben se interroga acerca de la certeza de esta “impensada relación”: “A faculdade da morte e a faculdade de da linguagem: o nexa entre estas duas “faculdades”, sempre pressupostas no homem e, nao obstante, jamais colocadas radicalmente em questao, pode genuinamente permancer impensada?” (*Linguagem*: 10). Esta pregunta de Agamben, permite pensar en la constitución de una concepción de la literatura entendida como zona de litigio y encuentro entre las dos experiencias. Lugar del límite y al mismo tiempo de la alquimia posible.

La presentación del fantasma, constituido en personaje de la novela, conlleva la construcción de un sentido de la experiencia límite en la constitución humana: el duelo o la melancolía se exorcizan en esa posibilidad de la imaginación donde el acontecimiento vivido se transforma en un relato literario. Macedonio decide escribir sobre el sentido que para él tiene la experiencia de la muerte y encuentra en el género la construcción ficcional de esa experiencia. La figura de autor que controla y define los espacios de la novela le permite retomar la tradición del relato sobre lo vivido que Montaigne o Agustín enunciaran mediante una primera persona que refiere directamente la experiencia de la vida.¹⁰

Macedonio no va a contar el dolor de su pérdida personal, privada, sino que va imaginar una ficción donde el puro presente exorcice la muerte: “Si tienes una pena igual a la mía, tú que me has leído antes que escribiera, yo no la tengo” declara en otro de los prólogos. Describe entonces la forma del Eros Melancólico en su doble efecto de consuelo y eternidad. “Yo no la tengo” es la afirmación del exorcismo del dolor, la fuerza contundente del Eros que es solo lenguaje.

El relato de ese mundo absolutamente imaginado es su curación, y resulta, como señala Benjamin respecto de la narración, la “atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones” (142-143).¹¹

¹⁰ A propósito de San Agustín, recordemos en las *Confesiones* el relato de la experiencia de la muerte de un amigo. “Maravillábame que viviesen los demás mortales por haber muerto aquel a quien yo había amado, como si nunca hubiera de morir; y más me maravillaba yo que muriendo él, viviera yo, que era otro él” (Agustín,76).

¹¹ “Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la narración sea lo suficientemente

La Eterna es una figura que puede salir del marco de la novela (fuera de la estancia, fuera del espacio del género) ya que posee la naturaleza insustancial del fantasma. La categoría de “ser especial” encierra en sí la esencia de la imagen. La Eterna define esa categoría que “comunica sólo la propia comunicabilidad” porque determina “la forma de la imagen amada que es, en esencia, la forma del otro que me preserva en ese deseo” (Agamben, *Profanaciones*: 71). Es mi eternidad la que juega en el deseo y presencia del ausente que se hace imagen y escritura en la novela.¹²

En “Dedicatoria a mi personaje La Eterna”, Macedonio declara: “El ímpetu máximo de piedad sin ningún elemento vicioso, confuso o demencial en el acto de abnegación y acudimiento, lo he conocido en la Eterna: nada de lo que se recuerda o publica o comenta prepara para comprender su Acto de Piedad, fulmíneo y total” (*Museo*: 154). Como la sonrisa de Beatriz para Dante, la imagen de la Eterna es para Macedonio el vórtice de su novela buena. “Y solo porque ella quiere sonreír por última vez a su amor desde fuera de este amor, compongo este libro que no necesitamos” (154). Germán García sostiene que Macedonio parece un autor del amor cortés pues la ausencia de la amada es condición de la novela.¹³ “La pérdida de la amada convierte el presente en una alegoría de la ausente” señala García (75). El caballero autor se muestra vasallo fiel de la Eterna y en la forma de la novela, se superpone la alegoría como expresión mística y metafísica del vasallo de la ausente.¹⁴

Macedonio parece cumplir el mismo propósito que Dante: recuperar en un presente absoluto, en un lugar intangible, la mujer perdida. Borges en uno de sus nueve ensayos dantescos reconoce que Dante “edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz”. Una obra de imaginación, “una escena imaginada por Dante” dice Borges. “Obra de imaginación que no cabe de sucesos –con

fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino” (Benjamin: 142-143).

¹² En *Profanaciones*, Agamben reconoce la categoría de la imagen como la constitución del ser especial en el que otro puede transformarse. La forma del amor, del deseo se constituye en la forma de la imagen: “En la imagen, ser y desear, existencia y conato coinciden perfectamente. Amar a otro ser significa desear su especie, es decir, el deseo con el que él desea perseverar en su ser. El ser especial es, en este sentido, el ser común o genérico y éste es algo así como la imagen o el rostro de la humanidad” (71-77).

¹³ “Evidentemente estoy poniendo aquí a Macedonio, casi como un autor del amor cortés, al menos en la lectura que hace Lacan de él, la ausencia de objeto estaba dada como condición. El caballero elegía para cantar a la reina de otro reino al cual no iría nunca. El encuentro con el objeto era la muerte. Hay historias de trovadores que, cuando vieron a la amada, murieron. La dama estaba hecha para ser evitada o, como dice Lacan, se la propone como imposible para evitar saber que la razón sexual era imposible” (Bueno, *Conversaciones*: 67).

¹⁴ Al respecto de la estética del amor cortés señala Carl S Lewis: “El sentimiento que se expresa es, por supuesto, el del amor (...) El amante es siempre servil. Hay una servidumbre del amor que se modela muy ajustadamente sobre la servidumbre que debe el vasallo a su señor feudal” (2).

peligros de estallar la encuadernación” define nuestro autor a *Museo* (Borges, *Nueve*: 372). La riqueza de la Comedia está en esas múltiples lecturas que cierta epístola medieval reducía a cuatro modos. *Museo* es también una obra de imaginación en la que la Eterna como declaran los versos de Dante “sorrise e riguardommi”.¹⁵

Los personajes de Museo aparecen desrealizados y su composición se torna, como concluía Agamben respecto a la teoría medieval, presencia de la ausencia por efecto de la imaginación fortaleza de lo erótico ante la pérdida.

El nombre y la alegoría

Los personajes de Museo están diseñados alegóricamente ya que su forma de representación se sostiene en la estructura universal de los conceptos. Los personajes no tienen nombres propios sino que son designados como se nombraban en la Edad Media las personificaciones de las virtudes y los vicios: funcionan como concreciones subjetivas de abstracciones universales. Al reemplazar el nombre propio por estas descripciones generalizadas y funcionales (la Eterna, el Viajero, el Presidente), Macedonio selecciona elementos olvidados de la tradición que remiten sobre todo a la alegoría medieval. La vuelta de tuerca que diferencia el modo alegórico en Museo se da en la ausencia de una totalidad que la forma del medioevo pone de manifiesto. En la novela hay restos, fragmentos de esa totalidad definitivamente perdida. Los personajes son figuras casi planas que se mueven en la bivalencia de los dos espacios: su vida en la ciudad los hace personas pero desconocemos sus nombres propios (queda incompleta, entonces, la composición del personaje), su existencia en la Estancia los transforma en figuras de la alegoría del Amor, de la Pasión y de la Acción que se oculta y resplandece en los fragmentos episódicos de la ficción. De esta manera, este doble movimiento atrapa al lector que no puede identificarse con los personajes porque éstos no son totalmente personas. Este extrañamiento es el que finalmente convierte en personaje al propio lector. Para Dante, Beatriz es la representación totalizadora de la Pasión, para Macedonio la imagen de la Pasión, cuyo núcleo es la Eterna, está diseminada en todos y cada uno de los habitantes de la Estancia. Por lo tanto, esa diseminación de la Pasión en todos esos personajes alegóricos diseña una Erótica comunitaria, como si fuera un extraño mosaico del Amor.

“La pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica” señala Ricardo Piglia (*Poéticas*: 87-88). De esta manera, todos descubrimos la Realidad (con mayúsculas) y sus secretos metafísicos. En esa comunidad

¹⁵ En este ensayo, Borges reconoce la fuerza de la melancolía en el exceso de imaginación que construye la literatura: “Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella” (*Nueve*: 372-374).

virtual que la novela crea, los personajes son complementarios y reclaman la experiencia de no ser como conducta ante el amor ausente. Como señala César Fernández Moreno, Deunamor, el No-Existente Caballero, resulta una síntesis de la dualidad masculina formada por el Presidente y Quizagenio al mismo tiempo que su hipóstasis. “Macedonio quiere a toda costa creer en este personaje que él quisiera ser y no es sino en parte” (Fernández Moreno, 39).¹⁶

El fantasma de la Eterna

La Eterna tiene la forma del fantasma a la que aludía Sade (“me habéis hecho formar fantasmas que es necesario que concrete” le escribe Sade a sus censores desde la cárcel). La concreción de la figura implica en Museo una tensión nunca resuelta entre la vida, la muerte y la novela que hace que ese personaje exceda el marco de la novela, forme parte de la historia del autor y pueda instalarse en los bordes de esa “vida literaria”. Para ella y por ella es la novela. Germán García juega con el Belarte macedoniano y la metáfora del “(V)elarte”: “Este velar y desvelarse, este cubrir y mostrar la ambivalencia en la identificación de la ausente, está en la génesis misma del objeto (escritura)” (*Macedonio*: 54).

La dedicatoria del comienzo alude a ese tono fantasmal que la Eterna asume: “Escribes el manuscrito de ésta tu novela en la que te doy mi espíritu como el tuyo me diste” (Fernández, *Museo*: 283). Como en las evocaciones clásicas es la Eterna la que responde al autor que la llama.

La Eterna estará también en la Estancia junto con los otros personajes y siempre conversando con el Presidente. Su figura tensa la línea entre la “persona” (como vimos, el elemento biográfico es aquí muy importante) y el personaje.¹⁷ Por otra parte, Eterna, decíamos más arriba, tiene su alter ego. Dulce-Persona, su antagonista que es nombrada en la presentación de la novela: “Museo de la Novela de la “Eterna” y de la niña de dolor, la “dulce persona” de un amor que no fue sabido”. Lo biográfico resplandece y se oculta como la carta robada de Poe.

¹⁶ Ver Fernández Moreno: “(recuérdese que él es en cambio el Existidor, y en la novela, Presidente y Quizagenio, simultáneamente). Procura desaparecerse a sí mismo y transferirse a Deunamor, trasvasarse en él; no lo logra y se autocondena” (39).

¹⁷ La Eterna parece ser alternativamente Elena de Obieta, su esposa muerta, y Consuelo de Bosch, su amiga. Como hemos señalado, tanto Ana Camblong como Álvaro Abós indican que la Eterna no es Elena de Obieta (o no lo es solamente) sino que representa a su amiga Consuelo. Particularmente, nosotros creemos que la Eterna es una figura alegórica de las dos mujeres porque en definitiva las dos son la Pasión y la Ausencia. Por otra parte, Dulcepersona es otra de las figuras donde parece alternar esa doble referencia. Como un caleidoscopio, las figuras se superponen y evocan alternativamente a uno u otro nombre propio.

El retrato

El retrato es un recurso que Macedonio utiliza frecuentemente para lograr el efecto de verosimilitud en la analogía (analogía paradójica) entre persona y personaje. Un buen ejemplo del modo en que Macedonio utiliza el retrato como técnica para producir el efecto de perplejidad e incongruencia.

A lo largo de la novela (de los prólogos y la novela, debemos aclarar) la Eterna es descripta con un detallismo poético que le otorga ese carácter fantasmal al que aludíamos: “Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará también el alma del lector, alta, hermosa de formas, ojos y cabellos negros” (Fernández, Museo: 132). En otro de los prólogos, el retrato será doble: como las poses fotográficas (autobiográficas) del Recienvenido, La Eterna y Dulcepersona son dos caras de la figura femenina ideal y cada una define la concepción poética de lo femenino, la doble imagen de la Pasión.¹⁸ En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio dedica varios momentos a pensar la imagen como forma de percepción de lo real pero también como presentización del sueño (lo “fantástico tierno”, como él lo llama, tiene ese mecanismo).¹⁹ En *Museo*, la imagen exorciza la ausencia y define un estado peculiar de la ficción. La experiencia está determinada por la evocación y el relato (las dobles anécdotas) de esa imagen evocada:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce–Persona el rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna –de ventana a ventana y con luz de la tarde- los ojos y cabello negro y pálida frente; y en el silencio campesino y por la noche, sus voces, preciosas ambas y muy diferentes hablando Eterna a Presidente no visible éste, hablando Dulce- Persona a Quizagenio puestos a la ventana. (244)²⁰

¹⁸ La mujer ha sido para Macedonio una de las cuestiones recurrentes en su obra. Basta recordar las referencias en su tesis doctoral al lugar jurídico de la mujer en la historia del derecho o los poemas finiseculares donde la figura femenina es una especie de puente metafísico entre el paisaje y el poeta.

¹⁹ Al respecto señala Enrique Flores: “Lo Fantástico Tierno se vincula más que a una fórmula canónica o a un procedimiento narrativo, a una imagen temática destinada a descontextualizarse, a desrealizarse” (Flores: 21).

²⁰ El microrelato que acompaña este retrato doble, continúa la marca altamente poética de la descripción de ambos personajes: “Después de esto, y fue todo lo que conocieron, cierto día y una sola y breve vez, estúvose la Eterna contemplando en sus manos dos rosas, de desigual tamaño, una blanca, otra roja, que había entresacado de una gran canasta de flores, pasando de una a otra la mirada, comparando; anudólas luego y las colocó en un vaso para el Presidente; más luego las desató y dejó para él solo la blanca .

¿Celos? ¿Qué amara a ambas? ¿Y en fin, que solo a Eterna?

Así también una mañana, ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: ‘sólo en ella quedan bien, aunque tenga 39 y yo 19. Que la ame, pero a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre’.

Nunca se vieron segunda vez ni supieron esto que acaba de recordar” (Fernández, Museo: 244-245).

Cuando Jean Luc Nancy analiza el retrato en pintura reconoce que siempre refiere una relación y esta relación se articula en tres tiempos: semejanza, evocación y mirada. Podemos pensar que la literatura construye sus retratos del mismo modo que la pintura y, por lo tanto, pone en juego “toda la filosofía del sujeto” al decir de Nancy. Los retratos construyen la figura creando presencia a partir de la ausencia. Como técnica literaria refieren con mayor fuerza el grado de semejanza del personaje retratado con el lector: “No semeja un original, sino que semeja la Idea de semejanza a un original” (35-36).²¹

La lectura actualiza una presencia que sólo existe en el acto de la lectura. En el caso de *Museo* los personajes lo saben y el Autor también. La evocación constituye la dinámica de la lectura como experiencia reveladora de lo que en verdad no está. La Eterna semeja la Idea de un original que está ausente: la evocación del autor que atraviesa y constituye la fuerza de su retrato poético despierta la evocación de las figuras ausentes de cada lector, y, al mismo tiempo, la mirada sobre los signos de la inexistencia.

Museo pretende deslindar, en primer lugar, la riqueza infinita de la vida (donde está, según el Autor, el Misterio)²² de la realidad, entendida como la experiencia del sujeto en lo social y lo cotidiano. Se trata de socavar la visión del mundo y del sujeto construida tanto a partir de la percepción (“sensación” dirá Macedonio), siempre engañosa, la Erlebnis, como de la experiencia acumulativa que la tradición establece.

La Vida, por ausencia y negación, se filtrará en los pliegues ficcionales de la novela y será el deseo de cada uno de los personajes:

Este dolor que sentimos es de personaje: son lágrimas que no ruedan, que no entibian las mejillas. ¡Respirar!
-Sí, respirar como dijo una vez el autor de esta novela:

Ni grato ni quejoso
Voy respirando el aire de la Vida (Fernández, *Museo*: 358)

El deseo de vida es condensado por los personajes en el anhelo de respirar. Los personajes de *Museo* parecen personas. Realizan todas las acciones que los identifican como tales, tienen comportamientos similares, sin embargo carecen de la función primordial de la vida.

La novela tiene una materialidad ficcional (es el nombre de la estancia donde se pergeña el complot contra Buenos Aires) fundada en la negatividad que se opone a la vida. Los personajes andan por ella buscando vivir. La no existencia, que implica también al lector, -lo sacude, lo cuestiona-, pone en cuestión los posibles de la vida y busca la Realidad o

²¹ En el caso de la ficción literaria esa Idea de un original puede pensarse en relación con los atributos de lo humano (Nancy: 48).

²² Adolfo de Obieta lo reconoce: “La Providencia lo ungió de sentido del Misterio, con extraña polivalencia para la Metafísica, la ciencia, la poesía, el arte” (XXIV).

Ser (las mayúsculas en Macedonio le dan un sentido diferente, hasta opuesto, como en este caso, al sentido primero del concepto), Realidad oculta siempre en los pliegues de las creencias que dan falsa seguridad al yo.²³

Al plantear la cuestión de la representación resulta imprescindible anudar la noción de imagen. Macedonio abordará esta noción en varios de sus escritos sobre todo en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*:

Todos los fenómenos de carácter externo tienen una reproducción o imagen en el alma y como no prejuzgamos acerca de si las *imágenes*, semejante a las *sensaciones*, son, en efecto, reflejo de éstas, podríamos decir que todos los hechos del mundo externo se encuentran también en la conciencia, en tanto que la recíproca no ocurre, pues además de las imágenes la conciencia contiene los fenómenos del dolor y placer que no tienen figuración en el mundo material.

La imagen “clavel” que tengo en mi mente puedo percibirla como externa, en sensación o presentación, y otras conciencias pueden extraer la misma imagen de la misma presentación: pero la tristeza que experimento no puedo percibirla exterior ni otras conciencias lo pueden. (83)²⁴

Para Macedonio la percepción directa de la cosa determina la sensación, la imagen exige una elaboración del sujeto que tiene dos extremos: la “Erlebnis” y el experimento. Esta idea de una representación indirecta de la cosa, de una “imagen imaginada” por la mente del sujeto lo lleva a cuestionar a Kant (como Benjamin en su ensayo sobre la Filosofía futura): “Hay las imágenes. Prueba de ello y de la inseguridad de Kant es

²³ Para Macedonio Realidad y Ser son sinónimos. En *No toda es vigilia...* repetidas veces se refiere a esta identidad de los dos términos. Se trata de una identidad fundada en el Conocimiento Metafísico que permite develar la Realidad detrás de la apariencia de lo real y el Ser detrás de la máscara del yo: “Podemos enunciar un pensamiento de dos maneras: diciendo que la Realidad, incluyendo en ella la Conciencia, desenvuelve su fenomenismo bajo dos tipos o alternativas de desenvolvimiento, es decir, desenvuelve su único fenomenismo o un mismo fenomenismo unas veces en forma objetiva o física, otras en forma subjetiva o psíquica. Sustituyendo la palabra Realidad, la palabra Ser que no induce a pensar en el aspecto de interioridad o exterioridad, sugerido siempre el de exterioridad por la palabra Realidad, diremos de otra manera: que la única posible clase de fenómenos del Ser, o bien, todos los fenómenos del Ser, pueden presentarse ya en el tipo de físicos ya en el de psíquicos, correspondiendo a los primeros la Sensación o el Objeto, a los segundos la Imagen que compone todo ensueño o fantasía” (Fernández, *No toda*: 120).

²⁴ En *No toda es vigilia...*, Macedonio muestra una preocupación especial por definir la imagen, separarla de la sensación y revisar la vinculación de la construcción de la imagen con la percepción de lo real. En este sentido, la diferencia entre realidad y Realidad adquiere su entidad en la elaboración de la experiencia como experimento (Fernández, *No toda*: 83)

que se ve éste sorprendiéndose de que las imágenes (mentales) tengan magnitud” (Fernández, *No toda*: 339).²⁵

Hal Foster reconoce dos modelos de imagen: aquellas imágenes atadas a referentes o bien aquellas que representan otras imágenes. La imagen conjuga una forma imposible que refiere una ausencia que se hace presencia y la contiene. La representación que Macedonio busca es siempre incompleta, incongruente y las imágenes que construye son simulacros de otras imágenes, negaciones de ellas o destrucciones de su memoria por venir.²⁶

Si la afirmación de Hal Foster es cierta y el arte occidental se define en la búsqueda de la representación perfecta, la construcción de la imagen tiene como primera disposición la percepción de la cosa. La percepción es una de las formas directas por las que el sujeto obtiene experiencia del mundo (la *Erlebnis*). Entre percepción y representación existe un hueco que posibilita la modificación, la traducción del objeto a su imagen. Macedonio justamente va a dar cuenta de esa brecha entre la percepción y la imagen. La Eterna, y todos los personajes resplandecen en una suerte de espejos invertidos o deformantes. Los dos espacios, el campo y la ciudad, hacen que el lector quede encerrado en un universo de dobles donde el exceso de imaginación establece la negatividad de lo representado.

Freud, en “La negación”, sostiene que la representación es garantía de la realidad de lo representado.²⁷ De acuerdo con esto, la novela es el espacio literario donde esa garantía se certifica. Su alianza con el realismo decimonónico así lo muestra. Los experimentos de Joyce, Mario de Andrade, Sterne y, por supuesto, Macedonio, entre otros, harán añicos este certificado de garantía.

Todas las figuras de *Museo* se mueven en ese hueco que existe entre lo percibido y lo imaginado, entre el recuerdo de la experiencia vivida y el presente de la representación de esa experiencia.²⁸ En este presente está

²⁵ Completamos la cita: “Por eso son intuiciones: los objetos de una escena soñada ofréncense como de distintos tamaños en un ambiente no espacial, sin distancias: la mente” (Fernández, *No toda*: 339).

²⁶ Obsérvese la nota a pie de página de Foster en *El retorno de lo real* en la que concluye que “el arte occidental tiene una larga tradición de la búsqueda de la representación perfecta” (129).

²⁷ Completamos la cita: “Para comprender este progreso hemos de recordar que todas las imágenes proceden de percepciones y son repeticiones de las mismas. Así, pues, originalmente, la existencia de una imagen es ya una garantía de la realidad de lo representado. La antítesis entre lo subjetivo y lo objetivo no existe en un principio. Se constituye luego por cuanto el pensamiento posee la facultad de hacer de nuevo presente, por reproducción en la imagen, algo una vez percibido, sin que el objeto tenga que continuar existiendo fuera”.

²⁸ “La representación no es en consecuencia más que la imagen depositada de lo percibido, el pensamiento sería la reactivación de las imágenes en ausencia de lo percibido. Pero lo representado, tanto o más investido que lo percibido, pretende entonces, en la impostura alucinatoria, reemplazarlo y valer como realidad” (Enaudeau: 54).

contenido el pasado de lo percibido pero distorsionado, anulado por la pura ficción.

Si podemos pensar la alucinación como un exceso de la imagen en el pasaje de la percepción a la representación (ese objeto que percibimos tiene una imagen que se dilata, se transforma o multiplica), lo que llamamos realidad es, para Macedonio, un acto alucinatorio: “Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido, cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura” (Fernández, *Museo*: 41). Macedonio invierte, entonces, el sentido de la alucinación. Entendida comúnmente como una distorsión de la percepción, se la define de dos maneras: la alucinación puede ser una falsedad perceptiva porque no hay ningún estímulo externo o el estímulo existe pero la percepción no corresponde a él. En los dos casos es una percepción falsa, sin embargo, se siente real.

Macedonio ya en sus primeros escritos reflexiona sobre la percepción alucinatoria que el sujeto tiene de la realidad y de sí mismo. Su *Diario de vida e ideas* describe los ejercicios a los que se sometía con el objetivo de mostrar que la percepción de las cosas siempre es una distorsión tanto del sujeto cuanto del objeto: “Mucho busco y me falta saber y vivir pues aún hay un vivir que quisiera experimentar aunque creo saber ya: que la finalidad del Arte es el fin de la vida (...)” (Fernández, *Teorías*: 124). Hay un vivir diferente y el arte, la novela, es un buen camino para conocerlo. Si el Belarte logra dar al receptor ese susto de la inexistencia que Macedonio busca como efecto, podrá por fin experimentar la vida como Misterio. Salir del estado de existir para entrar, por un momento, en la inexistencia permite comprender el hilvanado sutil que la creencia borda entre el hombre y el mundo, parece decirnos Macedonio.²⁹

Si la literatura intenta cumplir la afirmación de Hal Foster y buscar la perfecta imagen del mundo, tendrá como instrumentos el lenguaje y la ficción para lograr ese cometido. Sin embargo, esos instrumentos son además sus grandes posibilidades de defraudar la imitación de lo real. En la enunciación logra Macedonio el efecto de extrañamiento, con la ficción socava la seguridad de la percepción de lo real. Estos son evidentemente dos núcleos que debemos analizar en detalle ya que, entendemos, definen la marca de la experiencia.

²⁹ “Para Macedonio Fernández la alucinación está emparentada con el denostado “realismo” puesto que alucinar implica “creer” o, como él lo denomina, estar “viendo un vivir” señala El *Diccionario de la Novela*, cfr. Op. Cit. *Alucinación*, Op. Cit. 12. Julio Prieto también reconoce que la matriz de la doble novela está construida en función de ese efecto alucinatorio: “Macedonio propone una dicotomía entre la novela “mala” tradicional –la novela “realista” que se basa en la “alucinación”: el efecto “ilusorio de la realidad logrado a partir de la verosimilitud de la trama y la psicología de los personajes- y la novela “buena” futura (Prieto: 77).

La Erótica de Macedonio se funda en el poder de la literatura que recupera las imágenes perdidas y las lleva a un espacio nuevo donde autor y lector asisten a la inexistencia de esas imágenes, una nada contundente y consoladora. No se trata del erotismo de los cuerpos sino del dulce aire de su ausencia que se hace experiencia comunitaria, experimento de eternidad que el deseo humano requiere. “Erotismo del corazón” llama Bataille a esa forma que está hecha del deseo y la postergación. La novela de Macedonio se escribe en contra de la melancolía personal que se apropia del objeto para afirmar su pérdida, da un salto un paso más y construye una arquitectura perfecta en la Estancia, un espacio hecho de pura futuridad de lectores.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre textos, 1995.
- Agamben, Giorgio. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Madrid: Plaza, 2002.
- Alighieri, Dante. *Comedia*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1972.
- Benjamin, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of fiction*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983.
- Borges, Jorge Luis. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Borges, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos, Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- Bueno, Mónica. *Conversaciones imposibles*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Bueno, Mónica. *Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una política de la inexistencia*. Madrid: EAE, 2013.
- Camblong, Ana. “Estudio Preliminar”. *Museo de la Novela de la Eterna*, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Colección Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
- Camblong, Ana. *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Enaudeau, Corinne. *Paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Fernández, Macedonio. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

- Fernández, Macedonio. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos. Obras completas Volumen VIII*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela eterna*, edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Cátedra, 1995.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Talía, 1960.
- Ferro, Roberto (ed). *Macedonio. Historia crítica de la literatura argentina, vol. 7*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- Flores, Enrique. *Los tigres del miedo*. México: Universidad Autónoma de México, 2004.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo XV*. Madrid: Losada, 1997.
- García, Carlos. “Macedonio Fernández y Xul Solar: cuatro cartas inéditas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 561-562. (2004)
- García, Germán. *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- García, Germán. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1996.
- Lewis, Carl. *La alegoría del amor*. Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- Piglia, Ricardo. “Notas sobre Macedonio Fernández en un Diario”. *Prisión Perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 87-97.
- Piglia, Ricardo. “Ficción y política”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1990. 199-207.
- Piglia, Ricardo (comp.). *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Piglia, Ricardo. “Poéticas de la novela en América Latina”. *Comprar(a)ison, Macedonio Fernández*. Ed. Juan Rígoli. Berlín: Meter Lang, 1997. 21-27.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex -céntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.