

Música y novela: las formas del Belarte

Music and novel: the forms of Belarte

Mónica Bueno ¹

UNMdP- Celehis- INhus-Istec

Resumen

Para Macedonio, la música es una de los géneros de su Belarte porque “procura estados sin motivación” ¿Cuál es la definición de música en la que Macedonio está pensando cuando la distingue como la Belarte ideal? Evidentemente una música sin “melodismo” como él mismo aclara, “sin la grosería del ritmo de la música occidental”. Más allá de las relaciones siempre ya reconocidas y analizadas entre literatura y música, más allá de la analogía estructural que la composición musical y la novela como forma han establecido, sostenemos que la forma de *Museo* es ante todo “musical”.

Palabras Clave: Música; Novela; Disonancia; Belarte

Abstract

For Macedonio, music is one of the genres of his Belarte because “it seeks states without motivation.” What is the definition of music that Macedonio is thinking of when he distinguishes it as the ideal Belarte? Obviously, a music without “melodism” as he himself clarifies, “without the coarseness of the rhythm of Western music”. Beyond the relationships that have always been recognized and analyzed between literature and music, beyond the structural analogy that musical composition and the novel as a form have established, we affirm that the Museum form is above all “musical.”

Keywords: Music; Novel; Dissonance; Belarte

De disonancias y silencios

¹ Doctora en Letras y Profesora Titular del Área Literatura Argentina en la UNMdP e Investigadora en el CELEHIS, INHUS, ISTEAC. Directora del grupo de investigación “Cultura y política en la Argentina”. Profesora visitante de varias universidades, se ha especializado en la obra de Macedonio Fernández. Ha publicado varios artículos sobre este autor y los libros: Ricardo Piglia, ed., *Diccionario sobre la novela de Macedonio Fernández*, *Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista*, Premio Corregidor) *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: jornadas de homenaje sobre Macedonio Fernández* Ha coordinado, entre otros, los libros colectivos *La novela argentina: uso y experimentación del género*. Dirige la Colección *Raros y olvidados* de la Editorial de la UNMdP (Eudem).

Adorno caracterizó la “disonancia” como uno de los rasgos propios de la modernidad. Definida como falta de armonía entre varios sonidos o notas musicales emitidos simultáneamente, provoca una sensación desagradable al oído; en música, la disonancia es un recurso muy usado para crear tensión.²

Desde Varèse hasta Charles Ives, de Schönberg a Stravinsky, las primeras escuchas de las obras fundacionales de la modernidad musical no resultaron cómodas ni para el público ni para la crítica, nos recuerda Diego Fischerman.³ Además, al menos en el caso de Schönberg, las dificultades no solo estaban reservadas a los oyentes de sus obras. Al respecto señala Schönberg:

La introducción de mi método de composición de doce tonos no facilita la tarea de componer. Al contrario, la hace más difícil. Los principiantes de tendencias modernas creen con frecuencia que deben intentarlo sin haber adquirido antes el bagaje técnico necesario. Esto es un gran error. Las restricciones impuestas a un compositor por la obligación de utilizar sólo una serie en una composición son tan rigurosas que únicamente puede superarlas una imaginación que haya sobrevivido a un formidable número de contingencias. No se da nada con este método, y, en cambio, se quita mucho. (1994: 56)⁴

² “La disonancia, signo del arte moderno –señala Adorno– conserva un atractivo sensible aun en sus equivalencias ópticas, transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor; es el originario fenómeno estético de la ambivalencia. Llama poderosamente la atención la enorme importancia que ha adquirido lo disonante en el arte moderno desde Tristán y Baudelaire, de forma que se ha convertido en una cierta constante de lo moderno” (1983: 26).

³ “El lenguaje serial, con sus derivaciones particulares en cada uno de los compositores señeros de esta generación, heredó el carácter “incómodo” y “difícil” de la Escuela de Viena, no sólo respecto de la recepción de la obra –la estesis de Molino/Nattiez–, sino también, en el sentido que nos desvelaba la anterior cita de Schönberg, del lado de la composición” (Fischerman 2000: 34).

⁴ Al respecto, Diego Fisherman señala: “La idea de la nueva música se sitúa en decidida oposición a todo lo afirmativo y positivamente transfigurador, a todo lo que suponga un orden espiritual necesario aquí y ahora. Está atravesada por el dolor y la negatividad que el cliché asocia con el romanticismo. Que la nueva música abra la herida una y otra vez, en lugar de afirmar lo existente, arrastra hacia sí el odio encarnizado que la acusa de anticuada y superada precisamente por sus momentos disonantes en sentido literal y figurado, es decir, por lo más obviamente moderno de ella” (Op. Cit. 78).

Para Macedonio, la música es una de las belartes. En efecto, en su “Teoría del arte” propone, en contraposición al arte culinaria (aquel modo de hacer arte que solo pretende imitar la realidad) el Belarte, esto es, el arte que no busca lo sensorial:

Belartes, llamo únicamente, 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. Los “asuntos” son extrartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser mero pretextos para hacer operar la técnica. (1990: 236).

Al describir las Belartes, la música es nombrada dos veces como el “Arte ideal” porque “procura estados sin motivación” (en *Puntos de referencia*, Pierre Boulez define justamente la música como “un arte no significante”).⁵

Más adelante, agrega Macedonio: “Mi tesis, digo nuevamente, es el Arte sin asunto, o sea que la motivación o causación de un Sentimiento debe desterrarse del Arte, como lo logra la Música, que es la Belarte tipo” (240). Como señala Elena Vinelli, para Macedonio, “La música, modelo de belarte puro, cifra la poética de Macedonio. Exenta de motivación o asunto, la música no permite la localización de un sentido que pueda ser traducido en términos miméticos” (2000: 65). Por otra parte, la vinculación de Macedonio con la música es conocida: la amistad con el Mono Villegas y Juan Carlos Paz, la

⁵ Como nos aclara Omar Corrado, en su generosa lectura de nuestra relación entre novela y música, el asunto de la significación musical es largo y peleado. Están quienes afirman que la música no significa nada, es decir, que plantean una música absoluta, autónoma, pura forma; otros que dicen que sí significa, solo que su registro no es necesariamente el de la significación del lenguaje. “Procurar estados sin motivación” parece inscribirse en la brecha entre las dos interpretaciones acerca de la significación musical.

fotografía con la guitarra, las declaraciones de su hijo Adolfo son claros testimonios.⁶ A propósito es interesante la anécdota que cuenta Juan Carlos Paz acerca de Macedonio y su reflexión sobre la posibilidad de una música sin ritmo: “-Dígame,- prosiguió, ¿no se podría crear una música sin ritmo?” (1987: 103).

¿Cuál es la definición de música en la que Macedonio está pensando cuando la distingue como la *belarte* ideal? Evidentemente una música sin “melodismo” como él mismo aclara, “sin la grosería del ritmo de la música occidental”, le explicaba a Juan Carlos Paz.⁷ En la única entrevista conocida a Macedonio, el entrevistado le pregunta al final a su entrevistador:

– ¿No le parece que hay algo turbiamente sensorial en la música de orquesta? ¿No cree usted en la posibilidad de una “música pura”, sin compás y sin esas apoteosis marciales que han malogrado más de una página de Beethoven? (Porcio)

De los cuatro elementos fundamentales de la música (ritmo, melodía, armonía y timbre) la melodía ocupa, de acuerdo con los especialistas, el segundo lugar en importancia. “Si la idea de ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va unida a la emoción intelectual” declara Aaron Copland (2000: 60). Al rechazar el melodismo, Macedonio está rechazando la tradición de la melodía centrada en la tonalidad. Justamente, el siglo XX inaugura formas experimentales, como el

⁶ Al respecto, Cfr.. Abós, Alvaro, Op. Cit. García, Germán, *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Atuel, 1996, 49-56. “Yo siempre me acuerdo de él”, señala Enrique “Mono” Villegas, “además, soy totalmente Macedonio, creo en todo lo que él dice, es decir, creo en mi imaginación. Y, nos unía la misma adoración por dos personas que no conocíamos pero queríamos mucho: Schumann y Brahms” (Op. Cit. 49).

⁷ “-Porque el ritmo –prosiguió Macedonio- es la parte primaria, casi diría grosera, material de la música. Me refiero a la música de tradición occidental; la oriental es muy distinta; parecería que flota sin puntos de apoyo; el ritmo diríase que ha sido reabsorbido, jamás se evidencia, como ocurre siempre o casi siempre en nuestra grosera concepción occidental” (Op. Cit, 103).

dodecafonismo, que buscan salirse del centro tonal.⁸ El equilibrio de los doce sonidos de la escala cromática impone “repetir cualquiera de los doce sonidos mientras no hayan sonados los otros once”⁹, es decir, se presentan los doce sonidos del total cromático en determinado orden, y no puede repetirse ninguno hasta tanto no hayan aparecido todos ellos.

Esta forma evita la identificación sentimental “evocadora” que la melodía tradicional puede producir. “La música estaba enferma de literatura sentimental con pretensiones filosóficas” define Juan Carlos Paz para diferenciar “la nueva música”¹⁰ que intenta, como pedía Macedonio al Belarte, “estados sin motivación”. Esa misma incomodidad puede provocar al lector una novela anunciada en sus infinitos prólogos, un autor que deambula por las páginas de la novela y explica excesivamente sus propósitos y sus fracasos, y una serie de personajes autónomos, que “actúan” una identidad en la Estancia y efectúan otra en la ciudad. Como los doce sonidos de la melodía de Schönberg, todo tiene un equilibrio inestable, exasperante que impide la continuidad y deja espacios de aire. Del mismo modo que el silencio en música, los espacios vacíos (la página en blanco, los cortes entre capítulo y capítulo, el “ensamble” entre prólogos y novela), no

⁸ Nos parece importante señalar la distinción que hace Fischerman entre disonancia y atonalidad: “La otra confusión habitual es considerar la atonalidad sinónimo de disonancia. Si bien es cierto que en sus comienzos, la ruptura de la tonalidad tuvo que ver con el uso intensivo disonancias – es decir, de sonidos con poco armónicos en común y, por lo tanto, en relación de mayor tensión entre sí–, lo esencial no era que éstas fueran utilizadas sino que obedecieran o no a una funcionalidad tonal.

Obras sumamente disonantes, como las óperas *Electra* o *Salomé*, de Richard Strauss, son tonales a pesar de su ambigüedad. En cambio, composiciones absolutamente consonantes pueden ser atonales en tanto sus elementos no estén jugando papeles tonales” (2000: 18).

⁹ “Esa escala más amplia, además de un mayor uso de saltos más y más extensos de nota a nota, ha desconcertado sino exasperado a muchos oyentes. Las melodías de Schönberg demuestran que cuanto más nos alejamos de la norma ordinaria más voluntad y esfuerzo conscientes son necesarios para asimilar lo que es nuevo y poco común” (Op. Cit. 98).

¹⁰ La anécdota que Paz cuenta resulta sumamente reveladora: “Macedonio había concretado, con una pregunta supuestamente intrascendente, dejada caer por azar, una observación profunda, que trascendía la misma música, asomándose a dimensiones metafísicas” (Op. Cit. 103).

indican ausencia sino, por el contrario, describe órbitas inquietantes que defraudan el sentido de experiencia que la tradición define para experimentar en los bordes de la lógica.¹¹

La efectuación del silencio es la ostentosa negación del sonido y da cuenta de lo que no se escucha, de lo imperceptible. Se trata de una ampliación de la percepción y de la experiencia, como sostenía John Cage. De la misma manera, la página en blanco de Macedonio opera mostrando al lector la negación de la letra, del lenguaje. Es la negatividad el dispositivo para el sentido peculiar de una experiencia.¹²

¹¹ Las experiencias más extremas en relación con el silencio y la música son las realizadas por John Cage. 4'33" se trata de una pieza musical en la que se nos invita a escuchar el silencio, esto es, los minúsculos sonidos que nos rodean continuamente. Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo. En *Music of Changes* (1951), para piano, las combinaciones de sonidos aparecen en secuencias determinadas por agentes aleatorios. En 4'33" (1952), el intérprete se sienta en silencio ante su instrumento durante toda la obra; los sonidos inconexos del ambiente constituyen la música.

En *Silence*, John Cage explica "For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees or grass, according to the situation. And while looking at the constructions in wire of the sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silence a situation as possible. Such a room is called in anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music." (1961: 7-8).

¹² Al respecto Adolfo Vasquez Rocca señala: "El sonido es continuo, es una manifestación del torrente vital, de modo que, según expresa Cage, el significado esencial del silencio es la pérdida de atención". El silencio no es pues un problema acústico. Esto constituye un radical giro, un cambio fundamental de concepción: "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír". Cage dedicó su música a este cambio, a la exploración de "la no-intención".

Los sonidos ambientales, los sonidos naturales del entorno en que se interpreta la pieza de la "no-intención", una especie de espacio para reflexionar primero, acerca de que el silencio es sólo la pérdida de atención a un evento (pues el sonido es continuo) ahora concentrándose en esa pérdida de atención (y escribiendo una pieza basada en eso) surge el sonido de nuevo "4 minutos y 33 segundos" para oír a través del silencio el sonido que se encontraba de antemano en esa sala, para encontrar la verdadera naturaleza del sonido en el presente".

Pierre Boulez, siguiendo a Lévi-Strauss, define la forma musical como “estructuración” del contenido.¹³ Para Boulez, esta estructuración es la que permite en la música actual que cada forma genere su contenido. El principio de selección del músico establece las relaciones formales entre las estructuras locales, estáticas o dinámicas:

Para operar una selección en el universo indeterminado, amorfo, es indispensable tener de entrada no solo capacidad de elección, sino también de rechazo, pues el rechazo es tan importante como la elección. Por ejemplo, puedo elegir un conjunto de serie de sonidos para la elección positiva; al mismo tiempo, puedo rechazar, por ejemplo, una determinada porción del registro sonoro, elección negativa (1981: 75).

La indeterminación de la forma musical contemporánea permite ese doble juego en la composición que transmuta la experiencia del artista en un experimento absolutamente personal y perfectamente técnico.

Más allá de las relaciones siempre ya reconocidas y analizadas entre literatura y música, más allá de la analogía estructural que la composición musical y la novela como forma han establecido, sostenemos que la forma de *Museo* es ante todo “musical” en el sentido antes expresado por Pierre Boulez.¹⁴ Hay en la novela buena de Macedonio una

“Esta búsqueda de Cage no corresponde a un puro afán experimental, sino que hunde sus raíces en tópicos fundamentales como el sentido y propósito de la música”, su inmemorial sacralidad, sus alcances terapéuticos y espirituales, como el de serenar la mente para hacerla susceptible a las resonancias espirituales y a la comunicación con lo divino” (Vásquez Rocca).

¹³ Boulez reconoce en ese sentido la deuda con Levi-Strauss (1981: 74).

¹⁴ Abundante bibliografía existe sobre las vinculaciones entre la música y la literatura. Sus referencias implican desde la relación primera entre poesía y canto hasta la complejidad estructural de la música contemporánea y la forma de la novela. Cfr. Ribeiro de Oliveira, Solange *Literatura e música*, Sao Paulo, Perspectiva, 2002. El libro posee una amplia bibliografía sobre el tema. Con respecto a la novela y la música, conocidas son las analogías entre el Ulises de Joyce y la sonata (Ezra Pound y Umberto Eco, por ejemplo) Cfr. *Obra abierta*, Editorial Planeta – Agostini, 1984. Omar Corrado nos recuerda algunas otras relaciones con la sonata: en *El acoso* de Carpentier, en *La traversee du Pont des Arts* de Claude Roy; en *Tonio Kroeger* de Th. Mann, en *El lobo estepario* de Hesse. Con la fuga: *Contrapunto* de Huxley, *Los monederos falsos* de

interrelación entre los estados que las escenas (en el sentido que más arriba le dábamos a la “escena” en *Museo*) despliegan. Se trata de un encadenamiento discontinuo, “salteado”, por el que trasponemos la definición de Boulez, “los criterios de forma se establecen a partir de redes de posibles diferenciados”.¹⁵ La definición de forma que Boulez utiliza para pensar la música contemporánea se afina en el juego entre los elementos de una red y los criterios de selección (positivos o negativos, de rechazo o de aceptación). Esta conjunción entre los elementos –los “formantes” los llama Boulez– y los criterios de selección deriva en clases de objetos musicales diferentes pero del mismo origen. La diferencia está en las mudanzas de los criterios de selección. “Para reconocerlos –define Boulez– apelaré a lo que tienen en común, propiedades que llamaré virtuales pues no son directamente explicitadas”.¹⁶ Una suerte de fuerza paradigmática superpone las series y entre lo ausente y lo presente se establece una relación dinámica definida por la experiencia de una posibilidad: una “paramemoria” indica Boulez. En franca oposición a la tradición de la música occidental donde la percepción es siempre “tranquilizadora” pues la memoria corrobora los esquemas conocidos, la música

Gide. Con la variación: *Dialogue avec 33 variations de Beethoven*, de Butor; *Exercices de style de Queneau*. La sinfonía: *Los pasos perdidos* de Carpentier (la 9a. de Beethoven). El rondó: el capítulo de las sirenas del *Ulises*. Y fuera de las formas de la tradición, el sonido en Rulfo, la forma en Roussel.

¹⁵ “En el deseo, entre otros, de mantener la sensibilidad alerta, se han hecho cada vez más disimétricos estos puntos de referencia, y cada vez menos... referibles. Puede deducirse de ello que la evolución formal, contra las referencias, debe llegar a un tiempo irreversible en que los criterios de forma se establezcan a partir de redes de posibles diferenciados” (Op. Cit. 77).

¹⁶ Boulez cifra en los formantes la arquitectura de lo que él llama “la gran forma” de la composición musical: “Es entonces importante que los “formantes”, o conjunto de criterios determinantes, se elijan de una manera precisa para poder dar una dirección, orientar la estructuración local que ellos supervisan. Después de haber dado así su registro a esta estructura local, se le da su “intensidad” estableciendo la intensidad de los sucesos que en ella se producen. El orden de estas estructuras locales, su clase, su densidad, necesitan de los criterios seriales de una dimensión superior que imponen a las estructuras locales el orden de su sucesión, de sus relaciones diagonales o de su simultaneidad. Se ve que para determinar la gran forma, el mismo *modo de pensar*, (no he dicho: *los mismos modos de aplicación*) actúa a todo lo largo de la inserción remontando de la microestructura morfológica hasta la macroestructura retórica” (Op. Cit. 78).

contemporánea, para Boulez, busca anular esos puntos de referencia. La novela buena es buena justamente porque defrauda cualquier previsión respecto de un esquema de lectura. La estructura formal apunta, de la misma manera que la música contemporánea, a desandar la previsión entre lectura y memoria del género. Los “ángulos de audición” son desarmados. De la misma manera, la repetición no funciona para afirmar sino para negar. No puede haber ningún esquema previo porque la misma forma destruye el esquema en la superficie del texto y hace que la lectura juegue en los entramados ficticios de la novela. La lectura no actualiza una forma establecida sino que la “construye” en el sentido de ir haciéndose en ese presente incongruente que la novela introduce: “como si” todo estuviera pasando delante de nuestros ojos, en el tiempo de nuestra lectura.

“Por una parte, como los esquemas formales de hoy ya no son preconcebidos sino que se forjan progresivamente en una especie de tiempo trenzado, solo se puede tener conciencia de la forma una vez descripta; mientras dura el tiempo de la ejecución, se pasa a través de la obra siguiendo una especie de fibraje”, explica Boulez. La “ejecución” de *Museo* es la marca de ese presente donde el autor y el lector son ejecutantes de esa estructura formal. La estrategia a la que ambos recurren remite a esa suerte de negatividad de la referencia. Los “puntos de referencia” se reenvían, en una suerte de espiral infinito, a ese puro presente que vuelve una y otra vez sobre “estados” de los personajes (que no son personas) sobre el autor que es personaje en la superficie de la novela y sobre el lector, una figura plana que se materializa y adquiere cuerpo y densidad, un ejecutante de los “estados” de eternidad y de ausencia.

Macedonio llama en el último estado (capítulo) de *Museo* “Novela en estados” a su idea de novela perfecta. Los atributos de esta novela futura son atributos musicales: “un como melodismo sin música del sucederse los estados que trasuntan los capítulos” (1975: 252) nos dice su autor. Los saltos de los estados se imbrican en ese tiempo seriado en que

se afinca la música atonal. Entre los estados discontinuos de *Museo*, se define una suerte de estructura en abismo por la que estos estados son a su vez proyectos novelísticos, “work in progress” de novelas de los personajes, de novelas fuera de la novela, de anulación del final en la invitación del autor al lector a continuar la “ejecución de su teoría novelística”:

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.

Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

“La trama de doble novela” es un proyecto fuera de la novela pero es un experimento dentro de ella. Los personajes de *Museo* leen un capítulo de *Adriana Buenos Aires* y se reconocen y se identifican con las acciones de los personajes de la novela leída. (Dulce-Persona le pregunta a Quizagenio: “-¿Son como nosotros? ¿Más felices que nosotros? ¿Son como el lector y el autor?”). Una suerte de bovarismo imposible que se torna paradójica de la existencia: personajes que no tienen vida y la ansían se comportan como lectores de una novela. Creen en lo que leen; creen que la novela tiene vida, creen en la existencia de los personajes de *Adriana Buenos Aires* (Quizagenio le responde a Dulce-Persona: “Yo quisiera explicarte qué son; a qué reino pertenecen; cuál es su creencia y su destino”). La escena se dispara a la incongruencia absoluta:

- Es terrible la “vida”. Yo le tiemblo, me asusta. ¿Pero sabés que por momentos, ante la vehemencia con que lees, me siento levantada por la Vida?

- Es posible. Anoche mientras existía como lector a una de las escenas más dramáticas, sentí levantarse mi respiración, pero fue tan breve que sólo soñé quizás efectuar lo que los vivientes llaman respirar. Fue una sensación que no sé cómo decirle. Nosotros no tenemos términos. (364)

La “disonancia”, como en la música, está en la perspectiva imposible de esos “nuevos objetos” al decir de Boulez: los personajes leen la novela mala y en ella encuentran las referencias de la vida que anhelan. Pero la incongruencia se hace aún mayor: el presente de los personajes que están leyendo la novela es un tiempo fantástico, puro presente “ejecutado” por los personajes de *Museo*, por su autor, por el lector pero también por la protagonista de la novela mala. Esa incomodidad de la música contemporánea a la que antes nos referíamos es el mismo malestar de una lectura que enhebra y desenreda una y otra vez los hilos de una Ariadna moderna.

Ese sentido de reflectividad que la estructura en abismo contiene sirve a los propósitos “metafísicos” de la novela. El límite entre la vida y la inexistencia se adelgaza y produce en el lector ese “mareo” conciencial sobre su propia existencia. Es la noción de creencia la que está jugando el juego de la perspectiva y el espejo que Macedonio propone. Ficcionaliza en el Presidente su condición de autor que inventa su propia galería de personajes probables para su futura novela del complot. La “ejecución” futura de su teoría novelística es “intento” presente en la composición formal de la novela. Nélide Salvador ha llamado “antinovela” a su forma. Noé Jitrik descubre en ese espacio una huella futura del género. En el comienzo de *Museo* está el inicio de una experiencia que se torna experimento de escritura pero también de lectura.

Macedonio pone la creencia en el cruce con la ficción, en un lugar que hace trastabillar las convenciones sociales e institucionales. Es por eso, que el hecho de desarmar con riguroso cuidado el marco de la novela –lugar de las ficciones narradas de la literatura moderna y espacio de resguardo para que cada uno de nosotros sepamos con exactitud dónde está la ficción– provoca el famoso susto al lector porque las piezas aparecen en los sitios que no solían frecuentar. Mareo que sorprende porque hace zozobrar todo el equipaje de las creencias enseñadas y aprendidas aunque luego del naufragio, uno surge más ligero, más descarnado.

Su experimentación novelística destruye la “armonía” de la novela.¹⁷ Volviendo a la analogía de la forma de Museo con la disonancia en música, recordemos que la “armonía” se define como el estudio de los acordes –la producción simultánea de varios sonidos– y sus relaciones. Por lo tanto, la tonalidad y la modulación así como la consonancia y la disonancia son aspectos básicos del estudio de la armonía. La historia de la música muestra cómo en los comienzos del siglo XX la teoría tradicional de los acordes armónicos fue destruida (Schönberg, por ejemplo, abandona el principio de tonalidad y Debussy proclama la libertad armónica absoluta experimentando con acordes “imposibles”, es decir, no contemplados en el sistema).¹⁸ Del mismo modo, la forma armónica de la novela en el mismo tiempo –pensemos en Joyce o en Mário de Andrade–

¹⁷ La noción de armonía es para la música el elemento más artificioso de sus cuatro componentes básicos (ritmo, melodía, armonía y timbre). “El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana” (Copland 2000: 70).

¹⁸ “Unas respuestas o proposiciones fueron encaminadas a obtener soluciones esporádicas, como el politonalismo y el acercamiento a las músicas populares, otras aspiraron a una renovación integral como atonalismo” (Paz 1955: 23). La atonalidad, la politonalidad, la disonancia son los principios constructivos de la música en el siglo XX. Como señala Juan Carlos Paz “la base tonal, sostén de las grandes formas del pasado, se pulverizaba. Se imponía entonces la búsqueda que ha generado todas las músicas reparadoras de lo que va transcurrido del siglo”.

se hace añicos. *Museo* pertenece a esa cartografía de novelas que apuestan a la forma para dar sentido a la experiencia de lectura del género.

Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendre* en francés (escuchar y entender) para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. “Estar a la escucha” es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue. Toda la obra de Macedonio le reclama al lector esa actitud expectante del que está en “acecho”. El esfuerzo que exige al lector, desafortadamente presente en el espacio de la novela y por lo tanto ausente de la vida, implica entender y “escuchar” el sonido de una voz, que es tal vez la propia, y llega siempre como una resonancia. La experiencia de la lectura de la novela es experiencia con uno mismo: “Estar a la escucha” –dice Nancy– es “ingresar a la tensión y el acecho de una relación con uno mismo”.¹⁹ La disonancia mayor de esa “magna ópera” está en el efecto de entender –por un momento– jugando con la ficción de la creencia, que uno es lector y personaje en esa representación incongruente y extrema que es la Novela (estancia metafísica) y, también, la novela.

En una nota a pie de página de “Cirugía psíquica de extirpación” Macedonio escribe:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social

¹⁹ Completamos la reflexión de Nancy: “No, es preciso subrayarlo, una relación “conmigo” (sujeto supuestamente dado), ni tampoco con el “sí mismo” del otro (el hablador, el músico, el supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un “sí mismo” o un “consigo” en general, y si algo semejante sucede al final de su formación” (2007: 29).

repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca, suspenderá la ejecución. En suma, hace una cortesía a la descortesía que ella misma invita. Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizás, pero la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá.
(...)

Las y y los *ya* hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y “precipitan”. Entretanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector saltado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas. (Fernández 1997: 39-48)

Su teoría de la desatención, de una escucha flotante, es también una teoría sobre la enunciación: como en el barroco, el espacio se atiborra de volutas y laberintos y nuestra “desatención” se hace, paradójicamente, “escucha al acecho”.

Como antes señalábamos, solo puede hablarse de obra en *Museo* si se piensa en una yuxtaposición de fragmentos de diferentes totalidades posibles que despliegan sentido. La alegoría y el montaje son estrategias convenientes para producir este efecto. Si la alegoría tiene la potestad de aislar y otorgar un significado diferente a las partes de un todo, la constitución de los personajes de la novela se establece en función de restos, vestigios de identidades posibles que nunca se recuperan y que solo el nombre propio

contiene, paradójicamente, como un enigma y una epifanía.²⁰ Por otra parte, las escenas de la novela contribuyen a esta suerte de totalidades perdidas, de fragmentos enigmáticos ya que el engarce entre una y otra anula la idea de causalidad. No se trata de un corte abrupto sino de cierto tenue corrimiento que agranda el vacío del intervalo y produce cierta zozobra. El resplandor de una escena no cesa por la aparición de otra. Hay un momento, fugaz y eterno, que remite al vacío, que encierra la Nada. Esos espacios de aire definen la forma compositiva fundada en la destrucción de la continuidad “melódica”.

El comienzo de la novela: un borrador

Una novela que comienza, escrita en los años veinte, parece el germen, el punto condensatorio de las otras dos novelas mellizas: *Adriana Buenosaires* y *Museo de la Novela de la Eterna*, “última mala” y “primera buena” como las llama el autor. Pero esta novela tiene otro mérito, es la única publicada en vida de Macedonio Fernández. Como bien lo señala Luis Alberto Sánchez en el prólogo: “nadie ha podido arrancarle voluntariamente un libro sino éste que aquí sale, y el primero: *No todo es vigilia*” (y Sánchez escribe *todo* en lugar de *toda*; en el error se entrevé la dificultad de un título, a la vez complejo y sutil, que Macedonio tuvo que explicar hasta el cansancio. En la anécdota, la posición del vanguardista frente a su época).²¹

²⁰Retomaremos la alegoría como procedimiento de Museo al analizar la categoría del personaje.

²¹ *Una novela que comienza* se publica por primera y única vez (hasta la edición de la colección de *Clarín* en 2000) en Santiago de Chile en 1941. Ni el editor, Ercilla, ni el prologuista, Luis Alberto Sánchez, pueden sustraerse del encanto de la figura de autor. El prólogo de Sánchez es la confesión de una dificultad que ya Raúl Scalabrini Ortiz había definido en *El hombre que está solo y espera*: ¿cómo presentar a un metafísico que escribe novelas? o ¿cómo hablar de un novelista que hace metafísica? Los límites acostumbrados se borrarían y es necesario cierto desprejuicio para abordar un universo complejo y difuso. Porque, para colmo de males, esta que se llama novela poco tiene que ver con la forma tradicional del género. Uno espera infructuosamente que la historia se cuente y la historia sólo se atreve a insinuarse, perdida en el relato de la decisión de escribir las múltiples escenas de los comienzos de múltiples narraciones.

Una novela que comienza aparece en los años cuarenta y luego se pierde en los vericuetos del tiempo. Se transforma en la mención recurrente de los especialistas, en el enigma de los empecinados lectores macedonianos. Del mismo modo que *El hombre que será Presidente* (aquel ejercicio colectivo y experimental que Macedonio ideó y, junto con Borges, los hermanos Dabove y Fernández Latour, entre otros, escribió en los cuartos de pensión), *Una novela que comienza* es una singularidad que tiene la forma del “work in progress”.

En términos del autor, esta novela diseña en las huellas de las “formas malas” –realistas–, los atisbos de los modos “buenos” –utópicos, desrealizadores–; reúne los estadios de una escritura que, por momentos, se acerca irónicamente a la autobiografía, por otros, indaga, reflexiona y argumenta, en los límites del ensayo. A veces, nos subyuga con iluminaciones poéticas y especulaciones filosóficas; otras, dibuja el folletín romántico del amor no correspondido.

Una novela que comienza, decíamos, es una especie de borrador de *Museo*, una estructura desnuda y elemental de la estructura de la novela buena. Si tratáramos de buscar una analogía para explicar la forma escurridiza del libro, se podría pensar en una música sin melodía que muestra estadios escandidos cuyos significados no remiten los unos a los otros sino que fluyen en pos de un sentido siempre evanescente: el sentido de la inexistencia en la vida. Novela y música son las dos figuras a las que el propio autor recurre en el final del libro para explicar las tradicionales “labores melódicas” a las que

Matrices dispersas que ensayan una continuidad anárquica y una teoría del género. Cfr. Fernández 2001.

el verdadero arte debe oponerse.

Como era su saludable costumbre, sus libros no se clausuran sino que proponen infinitas continuidades. A la manera de una carrera de postas, cualquiera de nosotros puede dejar de ser lector para convertirse en autor. La literatura es para Macedonio, entonces, un espacio anárquico, dinámico y colectivo. De ahí su predilección por las revistas. Tal vez, por eso incluye, en esta edición, fragmentos de otros textos que ya conocemos pero que, puestos en el tono de lectura que el libro dispone, dibujan el perfil inaugural del “lector salteado”. Una escena de *Museo*, la novela que recién se conocerá en los años sesenta, uno de sus tantos prólogos, dos relatos-ensayos y los poemas, en los que conjetura una especie de mística de la Siesta Evidencial, son algunos de los saltos que nos sugiere.

La utopía del lector ejecutante

En la música, señalaba Hegel, la oposición entre la obra y el espectador se minimiza y “no alcanza, como en las artes plásticas, la fijeza de un espectáculo permanente, exterior, que permite contemplar los objetos por sí mismos” (1954: 307). La forma de *Museo* busca ese mismo efecto: el lector *en* la novela requiere de una operación particular; la lectura se transforma en una ejecución y el lector es un ejecutante imprescindible y extraordinario. La novela se vuelve performance de la experiencia de lectura y, como la música, se desplaza en una suerte de “presente continuo”. Los postulados de su novela futura de estados dan cuenta de esa propuesta. Lo nuevo es, para Macedonio no solo anhelo de lo nuevo, como explica Adorno, sino construcción de lo posible en las formas acabadas del pasado. El espacio de la novela resulta territorio fértil para la ficción de un tiempo que se

desembaraza de las huellas de lo que fue y dibuja en esa negatividad la imagen de un mundo más libre.

Museo pone en la superficie, el instante de la “ejecución” (y en eso también se asemeja a la música), la novela “existe” en ese presente donde la lectura le da “vida” y el lector es el ejecutante de su forma.

Adorno, en uno de los ensayos de su libro *Disonancias*, define como dispositivo de la “música nueva”, en sus comienzos, el efecto de perturbación que produce en el oyente.²² Considera ésta una de las causas de la distancia entre el público masivo y la música contemporánea. La disonancia determina un sujeto perturbado que no logra la identificación en la composición porque la forma de esa composición está, desde su experiencia, alterada. Para la Física o la Psicología, la perturbación es entendida como la alteración de las condiciones de equilibrio de un sistema. Las condiciones de equilibrio, fundadas en la tradición del arte, determinan qué hace que una obra sea una obra de arte. La función legitimadora de las instituciones (museos, salones, galerías, críticos) y la tradición definen esa relación entre experiencia y creencia, que el experimento de la vanguardia pone en crisis. En la forma del objeto artístico, la vanguardia encuentra la manera de desestabilizar la definición de obra de arte, la “especificidad” histórica del arte en cuestión y los materiales que lo determinan. Macedonio llama “mareo” a esa perturbación y *Museo* busca el efecto revulsivo en un lector que ve, por ejemplo, cómo el autor se “corporiza” en el espacio de la novela y discute sobre las acciones de sus

²² Cfr. “El shock que esta música produjo al público en sus tiempos heroicos, como, por ejemplo, en el estreno vienés de los *Altenberg-Lieder* de Alban Berg o el parisiense de “La consagración de la primavera” de Stravinsky, no ha de ser achacado simplemente –como quisiera la bien intencionada apología– a lo insólito y sorprendente en cuanto tal, sino a algo que sobresalta y perturba y al tiempo, está perturbado ello mismo” (1966: 157).

personajes con ellos mismos. Como Duchamp, podemos preguntarnos: “¿Puede uno hacer obras que no sean obras de arte?”²³

Es posible definir cómo juegan en esa “disonancia” los elementos constitutivos del género que distorsionan la forma de la novela y “perturban” la lectura. Más arriba aludíamos a “los formantes” en música, según Pierre Boulez, como aquellos criterios de selección y combinación que determinan la forma de una composición. “Los formantes” son los elementos que definen la “gran forma” de *Museo*.²⁴

Desde nuestro punto de vista los personajes y la noción de tiempo así como el concepto de ficción y un particular uso de la ironía constituyen esos “formantes” de “la desorganización razonada” como llamó Macedonio a su “novela buena”.²⁵

Bibliografía

AAVV (2008). *Marcel Duchamp, Una obra que no es una “obra de arte”*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Abós, Álvaro (2002). *Macedonio Fernández, la biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza Janés.

²³ Marcel Duchamp escribió, en 1955 que tal vez fuera necesario esperar cincuenta o cien años para interesar a un auténtico público. Una afirmación que habla de la conciencia que tenía de haber revolucionado el arte del siglo XX, al poner en jaque categorías que hasta entonces establecían qué era una obra de arte y qué no. El gesto de presentar en 1917 un objeto como el mingitorio como obra de arte y titularlo “Fuente” fue revolucionario. Cuestionó las instituciones que legitiman el arte y fijan su definición, como los museos y las galerías, así como la idea de la obra como resultado de un trabajo y la de la originalidad y, por lo tanto, la noción de artista como creador (AAVV: 2008).

Benjamin Buchloh sostiene que el “ready made” materializó “en un solo gesto lapidario las relaciones que el individuo mantiene con el objeto, la producción, su consumo y posesión”. “Y otra cosa: al plantear la idea de que la obra de arte pueda ser constituida indistintamente por el productor y receptor puso en crisis la actitud contemplativa y pasiva que la tradición romántico idealista le había reservado al espectador” (Buchloh 1997).

²⁴ “Estimo muy importante –señala Boulez– la noción de “formantes” aplicada a la estructura general, en primer lugar porque es la extensión de un principio orgánico, luego porque tiene el mérito de hacer claramente perceptible una noción tan abstracta como la de la articulación de la gran forma” (Op. Cit. 79). Como nos sugiere Omar Corrado, en Boulez hay mucho material para seguir pensando las relaciones que el oyente tiene que ir estableciendo “porque los materiales que las establecen no son adyacentes en el discurso, sino que aparecen interrumpidos por otros y la continuidad se va construyendo en la audición”, nos aclara Corrado.

²⁵ En otros trabajos hemos analizado los atributos de estos “formantes”.

Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Adorno, Theodor (1966). *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp Ed.

Boulez, Pierre (1981). *Puntos de referencia*. Buenos Aires: Gedisa.

Buchloh, Benjamin (1997). “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”. En Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

Cage, John (1961). *Silence*, Massachussets: The M.I.T Press.

Copland, Aaron (2000). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández, Macedonio (2001). *Una novela que comienza, La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos*, Dirigida por Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski. Buenos Aires: Clarín (El Prólogo es nuestro).

Fernández, Macedonio (1997). “Cirugía psíquica de extirpación”. En *Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor. 39-48.

Fernández, Macedonio (1990). *Teorías (Obras completas, Vol. III)*. Buenos Aires: Corregidor.

Fernández, Macedonio (1975). *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena (Obras completas, Vol. VI)*, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.

Fischermann, Diego (2000). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.

García, Germán (1996). *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel.

Hegel, Wilhem (1954). *Estética*, Tomo I, traducción de S. Jankélevich. París: Aubier.

Nancy, Jean Luc (2007). *A la escucha*. Madrid: Amorrortu.

Paz, Juan Carlos (1987). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias III)*, Buenos Aires: De la Flor.

Paz, Juan Carlos (1955). *La música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Porcio, César (1930). “Figuras del ambiente. Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño”. Buenos Aires: *La Nación*, 26 de enero de 1930, 39. (El texto apareció en el n°. 30 de la revista semanal del periódico, con una foto de Macedonio). En García, Carlos <http://www.macedonio.net/critical/nacion> consultado 10/10/2022.

Schönberg, Arnold (1994). *Fundamentos de composición musical*. Madrid: Real Musical.

Vásquez Rocca, Adolfo (2008). “Música y Filosofía contemporánea; Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk”, En SINFONÍA VIRTUAL, N° 6, Revista Trimestral de Música Clásica y reflexión musical, España. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica_filosofia_contemporanea_john_cage_peter_sloterdijk.php, consultado el 17/11/22.

Vinelli, Elena (2000). “Música”. En Piglia, Ricardo (comp.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.