

Fragmentos de una prologomaquia: en torno a Macedonio y las batallas del prologar moderno

LAURA POLLASTRI

Hablar de prólogos parecería un gesto gratuito, una actividad de más, la postergación del acto que sí importa que es la lectura de la obra: situado más acá o más allá de la obra, el prólogo queda oculto en el cono de sombras de nuestra lectura. Sin embargo, al establecer un recorrido de lectura que recupere este material, encontramos en él una zona rica para la reflexión fundamentalmente cuando se piensa en los vínculos establecidos entre una generación y otra, entre un país y otro, entre un costado y otro del océano. A partir del siglo XIX, con el surgimiento de prólogos escritos por distinta mano que la que elabora el texto que presentan, la lectura de los prólogos nos permite el armado del campo de tensiones donde se leen las formas de legitimación de la escritura. La revisión de quiénes presentan a quién nos aporta los datos para establecer un espectro que va desde los canónicos prólogos en los que los mayores consagrados introducen a los más jóvenes en el campo intelectual – Juan Valera prologando *Azul...* (1888) de Rubén Darío –, formas verticalistas de introducción, pasa por un desplazamiento del eje en la horizontalidad: la consagración entre iguales, hasta la inversión de los polos cuyo extremo absoluto estaría tal vez marcado por Víctor Goti, personaje de la novela, que prologa *Niebla* de Miguel de Unamuno.

El prólogo se proyecta sobre mecanismos institucionales, aún de la misma institución ‘prólogo’ – pensemos en los desplazamientos que se operan en torno a esta forma cuando el auge de las empresas editoriales desplaza la cuestión de un detalle formal de la obra, a una convención editorial – y debate cuestiones de Estado, lengua y hasta religión, estableciendo una zona en la cual tanto las omisiones como las afirmaciones establecen un claro panorama de las fuerzas que operan en el momento de la aparición del libro: nos hablan de los mecanismos de consagración y de legitimación de la escritura. Entonces, no sólo lo que denominamos ‘contenido’ del prólogo nos patentizan estas relaciones de poder, sino también los lugares que adoptan los sujetos de la enunciación y del enunciado.

Es por estas razones que creemos que habría que comenzar a pensar, dentro de esta hipotética teoría del prólogo,¹ el lugar que ocupan prólogos y prologuistas dentro de la modernidad.

¹ Algunos textos que se pueden consultar sobre el tema son: Porqueras Mayo 1957; Porqueras Mayo 1956; Ehrenzeller 1955; Lagmanovich 1982; Ramos 1994; Pollastri 1992; Pollastri 1995; Pollastri 1996 (este trabajo incorpora y reelabora algunos aspectos trabajados en estos tres últimos artículos).

“Que yo sepa” – afirma Borges en uno de sus flagrantes prólogos –, “nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipótesis irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género”.² Como siempre, el maestro marca un camino.

Es evidente que toda una zona del discurso prologal obliga a la exaltación de la figura prologada, y hablamos desde luego, de los prólogos en los que no coinciden la persona de su autor con la del autor de la obra. Heredada, tal vez, de su antecesor en el teatro griego y latino, el prólogo es también la región en la que se disculpan censuras y se solicitan indulgencias.

Para lograr la construcción de una imagen propia lo suficientemente fuerte como para sentirse autorizado a la introducción del libro, el prologuista elabora una serie de estrategias, que en primer lugar, pasan por la defensa del nombre propio. La presencia del nombre del prologuista es siempre fundamental en función de su carácter de legitimador personal del libro que introduce, gracias no sólo a su posición ‘real’ en el campo intelectual, sino también gracias a la autoimagen que el prologuista proyecta en el cuerpo del prólogo; situación que supone no sólo la elaboración de una imagen del autor prologado, sino también de una autoimagen del prologuista en la que enmarca su ‘autoridad’ para presentar el libro; y si bien lo canónico es develar al texto desde la situación del compromiso con el autor – “forma subalterna del brindis” lo denomina Borges³ –, en la modernidad prólogo y prologuista entablan una relación con el texto donde se definen las valencias del discurso literario vigente – establecidas desde estrategias discursivas que se asemejan a las fórmulas de introducción de un candidato en los programas políticos – con el fin de incorporar lo nuevo del texto que se presenta. Semejante posicionamiento determina un doble movimiento a partir de una lectura del espacio y de una lectura del tiempo que por un sistema particular de cohesiones proyecta los ejes que dividen el universo literario en nosotros-los otros, inseparables de un aquí-ahora en relaciones o bien opositivas, o bien complementarias con lo que le precede o lo que le es contemporáneo en la literatura.

Cuando ahondamos en los prólogos que aparecen en la modernidad, encontramos en ellos un conjunto de elementos que los vuelven una zona de alto voltaje bélico donde se disputa mucho más que las carencias o los logros personales del autor prologado, allí se reparten créditos y descritos dentro del campo más amplio de la literatura, es el lugar donde el texto prologado entra en una relación dialéctica explícita con los textos que lo rodean, contra el canon establecido o a su favor, dentro de una tradición, o en su ruptura, es siempre una puesta al día de las categorías de ‘lo nuevo’ que se manejan para legitimar la publicación del libro. Es así que los prólogos en la modernidad se constituyen en el lugar donde se disputan los combates por el poder político de la palabra.

Es evidente que su carácter de texto lateral, subsidiario y su condición vestibular lo toman el espacio casi prescindible del libro, excusando una lectura apurada por la tensa expectativa de lo que vendrá. Si, como bien afirma Borges en el “Prólogo” a *Inquisiciones*:

La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada

² Borges 1975:8.

³ Borges 1975:8.

del libro, pero su tiempo es de posdata y es como descartarse de los pliegos y un decirles adiós.⁴

el prólogo como forma tiene una tensión hacia adelante; espacialmente, porque es lo que precede a la obra en la lectura del libro; temporalmente, porque su tiempo es de posdata; pero también porque el prólogo se tensiona hacia lo futuro, justifica la edición o reedición de la obra en función del impacto que producirá en el futuro público lector; por otra parte, el prologuista siempre es el primer lector habilitado en la genealogía lectoraria, inaugura una serie que se tiende hacia el futuro. La tensión hacia adelante es uno de sus rasgos característicos; y esta tensión erige al lector como destinatario ‘de jure’ del prólogo, porque, como afirma Gérard Genette en *Seuils*: “en su mismo mensaje, postula en su lector una lectura inminente [...] sin la cual sus comentarios preparatorios o retrospectivos estarían en gran medida, desprovistos de sentido y naturalmente, de utilidad”.⁵ Y esto, aún cuando prologuista y autor del libro coincidan, puesto que en el prólogo el autor se separa del libro, es su lector. En aquellos prólogos en los cuales aparece la rúbrica de varios autores, cada uno haciéndose cargo de su discurso; es decir, en aquellos en los que conviven varios prologuistas con sus respectivos nombres, a pesar de su aparente carácter grupal, cada prologuista funciona, a diferencia de lo que sucede en el manifiesto, como un sujeto concreto con una identidad individual, y es gracias a esta característica y a la ausencia del pacto previo que implica el manifiesto, que se ponen en evidencia las fisuras de un campo intelectual en constitución.⁶

Prólogo, prefacio, pretexto – e involucramos en esta clasificación a todos aquellos textos que introducen la obra en el público desde el cuerpo del libro – poseen la peculiaridad de crear esta suerte de logomaquia entre introductor y obra, entre introductor y autor. Al armar un entramado en el que se inserta la nueva obra, el prologuista – y me permito proponer esta denominación general aunque no se hable de prólogos en sentido estricto – debe establecer los límites del poder que se le arroga, toma posición y marca su lugar de enunciación: esto le permite solicitar del lector, su heredero, las indulgencias necesarias.

1 Macedonio, los prólogos y el arte de la postergación

Si se habla de prólogos en la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo, hay un término ‘ad quem’, un lugar de llegada indiscutible que es Macedonio Fernández.

Travestido de apellido y seudónimo, el nombre Macedonio invoca en la literatura argentina un fenómeno peculiar: personalidad fugitiva, figura del ausentamiento que llega hasta nosotros, más que como un sujeto real, como una invención de sus contemporáneos. Un voluntario proceso de desrealización de los datos de su biografía lleva a Macedonio Fernández a borrar los datos de su identidad, a reescribir sobre su existencia histórica otra existencia, la puramente ficcional, que es la que en definitiva llega hasta nosotros, como él mismo afirma en *Continuación de la Nada*.

⁴ Borges 1925:5.

⁵ Genette 1987:180 (mi traducción).

⁶ He indicado las diferencias entre manifiesto y prólogo en Pollastri 1995 a propósito de los tres prólogos de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro en VV.AA. 1926.

Es su *Museo de la novela de la Eterna*⁷ con sus 56 prólogos – casi la mitad de la novela –, 20 capítulos, 4 secciones finales y una dedicatoria la que justificaría esta posición. Las circunstancias se interponen al momento de abordar esta novela, escrita en forma fragmentaria a partir de 1920 y no publicada hasta 1967.⁸ Ninguna precaución es vana: cualquier confiado intento de acercarse como ingenuo lector va a parar al vacío. Nuestros ojos recorren azorados una prologomaquia desahogada, pieza magistral de obra diferida: un número superlativo de prólogos nos sume en un laberinto lecturario sin fin. Cuando los prólogos comienzan a multiplicarse ante nuestros ojos de lector desconsolado, inmediatamente se acude a un conjunto de datos que dictan la experiencia y el sentido común.

En el caso de *Museo* llama la atención que casi la mitad de la obra esté constituida por prólogos, y que sin embargo se insista en declarar que la novela expone una teoría de la novela,⁹ y que no se halla mencionado nunca, hasta donde sabemos, el hecho de que sea, a la vez, una teoría del prólogo. Y esto no surge únicamente del hecho de la extensión comparativa entre el espacio material destinado a los prólogos y el destinado a la novela, puesto que existen muchos precedentes ilustres de extensísimos prólogos.¹⁰ ¿Alguien se sorprendería, entonces, de la presencia de un prólogo de setenta y cinco páginas, algo extenso, pero no demasiado infrecuente? La cuestión pasa por otro lado: la estrafalaria fragmentación, la 'mise en abîme', la puesta en escena del devenir del texto: no la presencia de un prólogo extenso, sino la proliferación del gesto liminar, la secuencia desplegada de múltiples prólogos que va creando la convicción de que se espectaculariza la postergación: "Ahora no podré más tenerte contento. Te he adelantado ya todas las postergaciones que logré combinar: no tengo más prólogo hasta después de la novela"¹¹; situación que hiperboliza la tensión hacia adelante que implica la prologación: "Un prólogo que empieza enseguida es gran descuido. El preceder que es su perfume se le pierde, como el futurismo que se practica genuinamente sólo dejándolo para más tarde"¹².

Coherente con su proyecto de defenestrar el realismo, "la tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada"¹³, Macedonio despliega la parafernalia ficcional en todas las dimensiones de la obra.

Primero ficcionaliza la condición preliminar del prólogo; luego, si los actos de prologación implican la construcción de una autoimagen del prologuista que refrende su autoridad para presentar el libro, la autoridad del autor de los prólogos de *Museo* reside justamente en su carácter ficcional: "Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente".¹⁴ Pues, algo que no se tiene en cuenta cuando se

⁷ Esta novela fue escrita por Macedonio Fernández en forma fragmentaria. Según algunas opiniones habría comenzado alrededor de 1905; según otras desde 1920. Fue publicada por su hijo como texto unificado en Fernández 1967.

⁸ Fernández 1967. Los datos han sido extraídos de Masiello 1986:206. – Manejo la edición Fernández 1983.

⁹ Remito, por ejemplo, a las observaciones en Piglia 2000:84.

¹⁰ Gérard Genette (Genette 1987:161) señala la existencia, por ejemplo, de prólogos tan copiosos que terminan constituyéndose como volúmenes autónomos como la "Introducción" de Sartre a los *Escritos Íntimos* de Baudelaire (Collection Incidences, éd. Point du jour, 1946), transformado en libro un año más tarde (Gallimard 1947).

¹¹ Fernández 1983:201.

¹² Fernández 1983:214.

¹³ Fernández 1983:207.

¹⁴ Fernández 1983:236.

habla de prólogos o cuando se los lee, es el hecho de que el prologuista – sea real o ficticio – es una construcción: un conjunto de estrategias llevan a construir una imagen en la que se despliegan los argumentos que le dan la autoridad para presentar el libro; no obstante, los prólogos crean la ilusión sistemática de que hay personas escribiendo y personas leyendo. Macedonio, consciente de esta circunstancia, trae a primer plano el hecho de que el prologuista de *Museo* es una construcción: es así que, en el momento de establecer una categorización de los personajes, define dos que contravienen cualquier categorización precedente: "Personajes por absurdo: el autor y el lector".¹⁵ Por otra parte, quien redacta el prólogo es el primer lector de la novela: "Yo, el autor, soy principalmente público".¹⁶ De este modo, el autor del prólogo es al prólogo, lo que el narrador a la ficción. No sólo crea entonces un lector fantástico,¹⁷ "por ti, pues en la obra en que el lector será por fin leído, *Biografía del lector*"¹⁸, sino también un autor fantástico que lo acompañe, quien, por las dudas, se asegura la posteridad: "Espero que mis numerosos prólogos, especie de 'Obras Completas del prologar', y mi novela serán considerados tan buenos como si la Posteridad, que declara lo bueno, me los hubiera encargado".¹⁹

El autor de los prólogos de *Museo* tiene nombre y apellido, pero éstos adquieren un carácter ficcional en función de la dilución de las fronteras del yo, del desdibujamiento de la identidad como estrategia de escritura. Más que un sujeto real, parece la invención de sus contemporáneos, como él mismo afirma en *Continuación de la nada*:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él.²⁰

Tras esta identidad desdibujada y reabocetada sobre el marco de su escritura digresiva, se reúne un conjunto de páginas, las más de ellas publicadas póstumamente. No se trata, como piensan algunos críticos, de anonimizar²¹ el texto, sino de no confundir el Macedonio Fernández escrito con el Macedonio Fernández real. Esto lo advirtieron los creadores contemporáneos y posteriores a él; por ello, tal vez, es que vuelven a ese Macedonio escrito visitante ocasional de sus ficciones. Es así que aparece retratado empuñando la guitarra y nos saluda desde las páginas de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar²²; o es fantasmática referencia en "Diálogo sobre un diálogo" de Jorge Luis Borges²³ o cita en el *Adán Buenosayres*²⁴, o nuevo recorrido en la cartografía imaginaria de la literatura nacional con Ricardo Piglia.

¹⁵ Fernández 1983:236.

¹⁶ Fernández 1983:202.

¹⁷ Dice Alicia Borinsky: "En la novelística que queda formulada a través de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* se habla de la creación del lector fantástico, el lector artista. Al convertirse en personaje el lector abandona su identidad personal, su yo. Al cumplir simultáneamente el papel de autor se hace responsable por la creación de una Ilógica" (Borinsky 1987:79).

¹⁸ Fernández 1983:200.

¹⁹ Fernández 1983:258.

²⁰ Fernández 1989:90.

²¹ Dice Alicia Borinsky: "No se trata de demostrar que en su convicción del valor de diferir el sentido y anonimizar el texto, Macedonio sea un Derrida" (Borinsky 1987:10).

²² Cortázar 1967:35.

²³ Borges 1961:13.

²⁴ Marechal 1966:53-54.

Sólo entendiendo que el autor de los prólogos es una ficción, un personaje más, se vuelve productiva la afirmación de que hay "sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada".²⁵ Si el prólogo es la zona de legitimación del libro, y el libro es pura ficción, Arte, entonces es lógico que cree sus sistemas de autenticación desde el Arte mismo, desde la ficción.

La proliferación de los prólogos rediseña la topografía de la novela creando la sospecha de la ausencia de principio y fin, con un afuera que se vuelve dentro, despliegue en el tiempo y en la escritura de una Banda de Moebius o una Botella de Klein:

Dejo completado el pasaje y así cumple a mi novela que prometió contarle todo, aun lo no sabido, haciéndolo a veces en ella, a veces fuera de ella, a cuyo efecto le he arreglado estas afueras amplias de mis prólogos.²⁶

El prólogo sería un afuera de la novela, pero un adentro del libro: no sólo lo que entendemos como novela en sí constituye la ficción; todo, incluido el marco, el umbral, forma parte de *Museo*, de tal modo que el umbral no es principio: "Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado de antiguo".²⁷ Los prólogos son inseparables de la totalidad: el prólogo canónico puede desaparecer de una edición a otra, pero en el caso de *Museo*, los prólogos son insoslayables. De este modo, Macedonio dilapida la relación entre el prólogo y la circunstancia editorial que lo rodea²⁸ y que lo vincula con la cuestión de lo real. Llega al extremo de escribir un "Prólogo que se siente novela"²⁹ y dice:

La novela del presente prólogo, de lo que le ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.³⁰

Superada toda creencia de que la novela principia o termina, queda el "Prólogo final" con que se cierra el libro: "Dejo así dados, la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución y un perfecto plan de ejecución". La inclusión de este prólogo final crea un escorzo más en la lectura por el lugar que ocupa en el libro. Previamente, en el cuerpo de los prólogos que precederían a la novela, se lee uno con el siguiente título: "¿Basta con 'ir antes' para ser prólogo?"³¹, cuestionando la posición del prólogo como rasgo definitorio. La situación final de este prólogo – no denominado post-facio, ni post scriptum, ni de ninguna de las otras formas conocidas para señalar su situación al final de la novela, más allá de denominarlo "Prólogo final" – determina entonces otra vuelta de tuerca: en esta novela no se puede estabilizar un lugar para los prólogos y otro para la novela, no se puede definir dónde terminan éstos y dónde empieza aquélla, sino que los prólogos son ficción de la ficción, escritura sobre la escritura, incestuoso matrimonio del que debiendo ser hijo se autoerige como padre de la criatura; así se crea la última escala en la "destrozada estructura"³² de la novela: es la última torsión; la novela

²⁵ Fernández 1983:207.

²⁶ Fernández 1983:202.

²⁷ Fernández 1983:191.

²⁸ Afirma Genette: "Como todos los elementos del paratexto, el prefacio separado del texto por los medios de presentación [...] es una práctica ligada a la existencia del libro, es decir, del texto impreso" (Genette 1987:152; mi traducción).

²⁹ Fernández 1983:252-254.

³⁰ Fernández 1983:252.

³¹ Fernández 1983:256-258.

³² Así se la menciona en: "'Al que quiera escribir esta novela' (Prólogo final)" (Fernández 1983:353).

sería entonces lo que se despliega entre dos prólogos; escenificación de un no lugar correspondiente al no ser del personaje: "No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca al no ser".³³ Así concluye el texto y se cierra el último círculo en su proceso de desrealización: un resbalón hacia la nada proteica en que el lector queda sumido cuando cierra el libro, un hiperbólico gesto hacia adelante, un empujón hacia el vacío, gigantesco como el silencio que sucede a la carcajada genial.

2 Las cartografías según prólogos y los datos de una biografía

Revisada la insoslayable presencia de *Museo* en el prologar moderno hispanoamericano, me quiero detener en la relectura de prólogos de textos literarios hispanoamericanos para dar cuenta, entre otras cosas, de las relaciones establecidas entre América Latina y Europa, en especial, las relaciones entre América y España. Considero que los prólogos son el campo propicio para evaluar esta relación puesto que el campo escriturario del prólogo afloja la tensión – determinado por sus protocolos básicos que lo definen en especial como la zona donde se disculpan censuras y se solicitan indulgencias – al suponer siempre una situación más laxa, menos coercitiva, como he señalado más arriba. Existe, entonces, un conjunto de prólogos escritos por autores españoles a obras de escritores hispanoamericanos que, por una cierta abundancia de los mismos, nos permiten pensar que el escritor hispanoamericano, aún luego de la independencia política, continúa volviendo como el hijo pródigo a la casa paterna en busca de la 'presentación en sociedad'.

Los prólogos redactados por escritores españoles en la modernidad a obras americanas parecen contener un conjunto finito de predicaciones con dos elementos que aparecen reiteradamente creando un sistema binario al momento de ponderar, o no, la obra que introducen: el adecuado manejo de la lengua española, por parte del prologado, según el modelo español – que lo acerca o aleja de la condición de hispanohablante correcto o incorrecto – y la presencia de un Estado – siempre exclusivamente desde la perspectiva del prologuista español – que avale la legitimidad de la palabra del prologado. Esto pone de manifiesto que tras estas líneas de pensamiento se esconde la imagen del letrado y no la más moderna del intelectual. Es el modelo del letrado el que rige, en general, las reflexiones de los españoles acerca de los autores americanos, un modelo, por decirlo rápidamente, colonial de pensamiento.

La reflexión en torno a la lengua delinea el trazado de un mapa, un despliegue cartográfico que polariza los territorios: norte-sur, este-oeste, América-Europa – y por debajo, siempre latente, reinterpretado y reescrito en la modernidad, el heredado binomio colonial 'nuevo' y 'viejo' mundo – incorporándoles un plus de sentido, abonado siempre desde las diferencias, por medio de la apelación a instituciones que veían zozobrar su situación de poder en función de los profundos cambios sufridos durante la modernidad.

Un ejemplo típico de defensa de estas instituciones, de lucha por su vigencia se filtra en el texto liminar de Menéndez y Pelayo a su *Historia de la poesía hispanoamericana* (1910) – *Historia* que no es sino la reunión de las "Introducciones" que antecederían cada uno de los textos seleccionados en su *Antología de la poesía hispanoamericana* (1893 y 1895), encargada por la Real Academia Española dentro del marco de los eventos del cuarto centenario del 'descubrimiento' de América –, se lee en las "Advertencias generales":

³³ Fernández 1983:353.

Dos lenguas hay, entre las que modernamente se hablan en el mundo, que pueden aspirar en cierto grado a esta misma singular excelencia de las lenguas clásicas. [...] Son las lenguas de los pueblos colonizadores que nos presenta la historia del mundo moderno: representantes el uno de la civilización de la Europa septentrional, del espíritu germánico más o menos modificado, del individualismo protestante; el otro del genio de la Europa meridional, del organismo latino y católico [...] América es o inglesa o española [...] y en parte nos consuelan de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en la dirección de los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua, y cuya historia y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte nuestra.³⁴

Este discurso del letrado en defensa de las instituciones que avalan su situación en el Estado, a partir del poder la lengua y la literatura como lugar donde se proyectan los modelos de identidad, una identidad que los sucesos históricos ponen en crisis y desmembran con el surgimiento de las naciones americanas, intenta recuperar un mapa imaginario que aparentemente corresponde a eras pasadas. Es así que la lengua, la religión y la etnia se erigen en los legitimadores de la pertenencia, desplazando la cuestión del territorio a un segundo plano, aunque la expresión "los pueblos colonizadores" ponen en claro cuáles son las perpendiculares que definen el trazado del mapa: un criterio homogeneizador que borra las diferencias del otro a fin de absorberlo con un único patrón identificador.

En medio de una literatura que comienza a romper amarras con la 'lengua madre' como la producida por el modernismo y posteriormente, por las vanguardias hispanoamericanas, parecería gratuito contemplar estas cuestiones. Sin embargo, al costado de lo que las producciones literarias de estos movimientos harían pensar, es evidente que la cuestión de la paternidad de la lengua continúa vigente y es una preocupación nuclear de los hombres españoles de la modernidad.

Resulta interesante, en este sentido, confrontar el prólogo que Ramón Gómez de la Serna produce para la reedición de *Papeles de Recienvenido*³⁵ de Macedonio Fernández. El español arma un prólogo con los datos dispersos aquí y allá por el propio Macedonio, una biografía, deteniéndose en la anécdota, como para dotarla de cuerpo, para darle espesor histórico a esta personalidad fugitiva, figura del ausentamiento: el mismo Macedonio se empeña – tal como se mencionó anteriormente – en dibujar la línea y su borradura, en mezclar los papeles de su obra, confundir dataciones, dispersar los datos de una biografía inaprehensible.

Una frase central: "Macedonio Fernández es un admirable criollo que desde el pórtico de su escondida estancia es el que más ha influido en las letras dignas de leerse pues lo que él encontró es el estilo de lo argentino"³⁶, le sirve a de la Serna de disparador para afirmar más adelante con un socorrido juicio no tan novedoso como para ser el primero en formularlo, ni tan gastado que aún hoy no sea argumento de la crítica europea al abordar las obras de autores hispanoamericanos: "la ironía de Macedonio, despejada desde la mayor pereza, es la magna respuesta al magno acicate del paisaje".³⁷ Dada la justificación telúrica del estilo

³⁴ Menéndez y Pelayo 1948:11.

³⁵ Buenos Aires, Cuadernos del Plata, 1930. Publicada posteriormente en Gómez de la Serna 1944. Este prólogo fue luego recogido, con leves modificaciones, en Gómez de la Serna 1968:59-83.

³⁶ Gómez de la Serna 1944:9.

³⁷ Gómez de la Serna 1944:9.

macedoniano, ahonda en argumentos: no sólo lo argentino, sino también lo americano de Macedonio radica en:

escamotear lo concreto devolviéndolo a su inconcreción, moviéndole el innato deseo de otorgar lo descubierto a la voluntad de indescubrición que palpita en estas planicies sonrientes de América que se burlan naturalmente de la conceptuosidad de otros continentes.³⁸

De la Serna, por otra parte, dota de una filiación española, tanto a la obra de Macedonio como a su condición de criollo. Quevedo se vuelve el término de comparación, para afirmar "los españoles que revelan ser estos americanos cuando han fijado en Quevedo sus ojos de búho"³⁹ y de Quevedo y la condición de español, salta a la raza: "Macedonio establece la lección racial de Quevedo en casa baja y con patios y dependencias de ancho fondo"⁴⁰, para centrarse finalmente en la agudeza macedoniana:

Lo americano, sobre todo lo claramente argentino y en particular de Buenos Aires y sus alrededores, es encontrar un nuevo sesgo al viejo lenguaje – que no podrá nunca dejar de ser viejo aunque sea nuevo – y dar a la dialéctica una gracia ágil que sea su originalidad de dicha en otro sitio.⁴¹

De este modo, clausura la originalidad macedoniana en una cuestión topográfica: el cambio de territorio y de continente en el contexto de enunciación es, en definitiva, el fundamento de la originalidad.

Por último, Gómez de la Serna delata su postura en un juicio que se venía prefigurando a lo largo de todo el prólogo y que redondea del siguiente modo:

Capitán de su barco y de su carro pampeano, Macedonio sabe que todo sólo tendrá explicaciones por lo español, que sólo buceando en ese tesoro de ciencia vital que es tanto del americano como del, español, se logra que no quede dentro de los cuerpos un alma confusa y absolutamente desorientada.⁴²

Si, en última instancia, el mayor mérito que le reconoce a Macedonio es lo que él denomina su "precurción, que ha sido suficiente como indicación para todos y flecha de camino"⁴³, vale decir, la influencia ejercida sobre sus contemporáneos y sucesores, y el origen último de toda explicación radica en lo español, es evidente que está negándole todo valor más allá del de servir de transmisor. No obstante, cuando boceta los datos de su propia identidad, cuando delinea los trazos de su propia biografía, Macedonio mantiene casi una única certeza, como afirma Beatriz Sarlo:

Actos sin valor referencial, se inscriben en la historia del escritor que elige caracterizar una "vida" (la propia) con ellos. Pero en estos textos autobiográficos sobre nada, Macedonio incluye unas pocas certezas que son significativas. Entre ellas, la de la genealogía:

³⁸ Gómez de la Serna 1944:18.

³⁹ Gómez de la Serna 1944:20.

⁴⁰ Gómez de la Serna 1944:20.

⁴¹ Gómez de la Serna 1944:20.

⁴² Gómez de la Serna 1944:29.

⁴³ Gómez de la Serna 1944:18.

“Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos: antes España por todos lados”. En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía de autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechas de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye ese único dato seguro, casi un presupuesto. *Yo*, ese lugar de enunciación evanescente y abstracto, es argentino. Se asiste a un comienzo: el de la ficción antirrealista que, en Macedonio es un vaciamiento de la ficción, *excepto* en la mención del origen.⁴⁴

Macedonio Fernández no renuncia a su condición de argentino y de ningún modo resulta aceptable que los datos paisajísticos expliquen su escritura. Con su genial capacidad para revertir los términos de las ecuaciones, tergiversa la eficacia explicativa de la paternidad española sobre América en una carta dirigida a Ramón Gómez de la Serna:

Usted se explica así: usted es el hijo del Encanto de España por haber engendrado a América, es hijo de la prosperidad de América no del florecimiento español, porque éste recién empieza y empieza por la conciencia de ese Encanto, conciencia que es usted. Poe se explica por Inglaterra no por América, y usted se explica por América no por España [...] Lo que culmina hoy es el “Encanto americano” de España y usted es su engendro y conciencia.⁴⁵

Estas afirmaciones ponen en evidencia la conciencia macedoniana sobre un punto que el español no alcanza a dilucidar: la paternidad española decae, su fuerza colonial ha pasado; no obstante de la Serna lee a Macedonio casi como un transmisor, como una versión criolla de un conjunto de rasgos españoles que provendrían directamente de Quevedo.

Su excesivo celo patriótico, le impide advertir a de la Serna que la novedad macedoniana radica en el paulatino vaciamiento de sentido en el texto: así como en *Museo* los sucesivos prólogos canibalizan la novela, postergando indefinidamente toda posibilidad de desarrollo hasta intentar sumir al lector en la duda hasta acerca de su propia realidad, así también en los *Papeles* se va diluyendo toda posibilidad de aprehender un sentido: esta particular factura no emerge únicamente de un contexto de enunciación o de una dicción como pretende leer de la Serna; la escritura macedoniana hace implosionar las diversas formas que adopta, como un líquido corrosivo erosiona el molde que lo contiene.

Esta pulsión hacia adelante, esta capacidad de influir sobre los que vendrán, es uno de los datos más importantes de la obra macedoniana. Como afirma María Teresa Gramuglio, en su interesante trabajo “Genealogía de lo nuevo”:

se trata de que lo nuevo moldea su materia en el sentido de una diferencia que no es fácilmente discernible y que hay que aprender a percibir, mientras son, en cambio, más perceptibles, las deudas angustiosas que contrae con lo nuevo que lo antecedió o de que dispone. Si, por otra parte, lo nuevo es anhelo de lo nuevo, lo nuevo existente reclama y hace posible lo nuevo que le sigue.⁴⁶

⁴⁴ Sarlo 1988:44.

⁴⁵ Fernández 1991:57. La carta dirigida a Ramón Gómez de la Serna aparece en la entrada N° 32, sin fecha.

⁴⁶ Gramuglio 1990:239.

Macedonio escribe la ‘Primera novela buena’ y la titula *Museo de la novela de la Eterna*. ¿Es que acaso este nombre esconde la íntima contradicción de crear un Museo con aquello que aún no está, que es primero de una serie? Esta sola denominación tergiversa la noción de museo como espacio donde se reúnen las obras de arte consagradas: redefine la noción de museo desde la perspectiva del lugar donde se instala lo futuro.

Macedonio, capaz de escribir la ‘última novela mala’, nos referimos a *Adriana Buenos Aires*⁴⁷, y ‘la primera novela buena’, *Museo de la novela de la Eterna*, reposiciona los campos semánticos de ‘mala’ y ‘buena’ en relación directa con las nociones de ‘nuevo’ y ‘viejo’, como afirma Noé Jitrik:

‘lo que muere’ se corresponde con ‘novela mala’, ‘lo que nace’ con ‘novela buena’ [...] el acento está puesto en ‘última’ – lo que muere – y ‘primera’ – lo que nace –. [Y más adelante] la novela ‘vieja’ o ‘mala’ es un hecho, un mundo de signos conocidos (“Es indudable” – dice en el “Prólogo a la eternidad” – “que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado de antiguo”) y la novela ‘buena’ o ‘nueva’ todavía no es, carece de signos.⁴⁸

Parece evidente que de la Serna se posiciona equivocadamente frente a “lo nuevo” macedoniano. Como afirma Adorno en “Filosofía de lo nuevo”: “Lo moderno es arte por imitación de lo endurecido y de lo extraño y así se hace elocuente, no por la negación de lo que ha quedado mudo”.⁴⁹ La obra de Macedonio es moderna en función del ausentamiento, de la dilapidación del referente, del vaciamiento de contenido: la sátira quevediana tiene un destino, la ironía macedoniana, como bien apunta Ana María Barrenechea, es el “humorismo de la nada”.⁵⁰

3 A modo de coda

Si el modernismo fue el lugar de la resistencia, donde la literatura moderna se constituye anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad, si el poeta se siente exiliado de la polis, desplazado de la institución paterna como afirma Julio Ramos,⁵¹ ¿cuál es la crisis que está anunciando Macedonio Fernández? En realidad, lo que está intentando es trazar desde distintos lugares un cuadro insitucional – una ciudad, un país, un continente – que permita insertar su literatura para legitimar, por su intermedio, los gestos aprendidos de otros contextos donde significaban sí una ruptura, construir un museo contra el cual realizar el ejercicio de sus pirotecnias.

En realidad, no es cuestión de dislocamiento histórico ni de traer a la literatura elementos que le son ajenos; esto sería si los pensamos desde entramados teóricos perfeccionados en otras latitudes y para coyunturas históricas, políticas y culturales divergentes de las que estaba viviendo una Hispanoamérica obligada por el entorno a insertarse a la fuerza en lo que llamamos modernidad. Este momento de la vanguardia, que representan los prólogos trabajados, no

⁴⁷ Fernández 1974. Esta novela fue escrita en 1922 y revisada por el autor en 1938. Para pensar la productividad de *Adriana* en la obra macedoniana recomiendo los medulares trabajos de María Alejandra Minelli (Minelli 1995 y Minelli 1996).

⁴⁸ Jitrik 1972:36-37.

⁴⁹ Adorno 1983:36.

⁵⁰ Cf. Barrenechea 1972:71-88.

⁵¹ Cf. Ramos 1994.

hace sino continuar el esfuerzo modernista – y a pesar de su expresa voluntad en el sentido contrario – en posicionarse frente a una modernidad traída de lejos, en la que las naciones hispanoamericanas comenzaban a surgir en un contexto donde coexistían las noticias de los avances del otro mundo con formas casi medievales de convivencia – como aún hoy sucede –; se trata entonces de armar los mapas, de describir las cartografías que habían trazado primero los hombres de la conquista, luego los poderes de la colonización, y finalmente las luchas de la independencia, de reubicarse frente a este momento conflictivo que implica la modernidad, porque estas cuestiones sólo se independizan de la literatura cuando ya tienen existencia propia; pero cuando aún están vigentes las preguntas acerca de cuál es el lugar de pertenencia, dónde está el comienzo de la identidad; cuando todavía se trata de recuperar la escena primigenia – porque todavía se está naciendo –, ni aún los hombres de la vanguardia pueden permanecer ajenos a pesar de que sus estéticas prediquen lo contrario.

Por otro lado, hacer un rápido repaso de algunos prólogos elaborados por españoles a obras americanas en la modernidad, permite observar que una de las trabas fundamentales con las que se encuentra el pensamiento español es la imposibilidad de crear una categoría de ‘lo nuevo’ que les permita absorber estas escrituras de ruptura: atrapados en las redes de la tradición hispánica, se encuentran desnudos para adecuar su palabra crítica al movimiento de los tiempos americanos. Un ejemplo claro de esta situación se lee en la famosa “Carta-Prólogo”⁵² de Juan Valera a *Azul...* de Rubén Darío. Dos elementos hay que tener en cuenta frente a esta situación: por una parte el hecho de haber tomado Darío el texto de Valera como prólogo de su libro – a pesar que el mismo no es todo lo elogioso que las lecturas realizadas hasta el presente harían pensar –; Darío es consciente de la posición de Valera en el campo intelectual de las letras españolas, y recupera sus halagos de doble filo porque ellos le permiten introducirse, aún desde el costado crítico, en las letras en lengua española. En el prólogo, Valera se posiciona en el lugar del letrado cuya palabra está respaldada por la Academia, la Religión y el Estado, y niega a Darío la posesión o el respaldo de estas instituciones: niega la existencia de una literatura nicaragüense; alaba lo afrancesado por perfecto en su tipo, pero en boca de un español esto es más un yerro más que un acierto, y por último, lo trata de blasfemo al citar trunco “Ananke”. Ni la Iglesia, ni el Estado, ni la Lengua sirven de apoyo para el surgente escritor americano. Cuarenta años después, José Bergamín prologa la edición española de *Trilce*⁵³ del poeta peruano César Vallejo. Su reconocimiento de la poesía trílca descansa únicamente en “su arraigo idiomático castellano”. Mientras a la poesía española le corresponden la razón y la espontaneidad de su lenguaje originario de la mano de Rafael Alberti, la poesía vallejianiana es tratada de ingenua y salvaje. También aquí el problema reside en la necesidad de captar ‘lo nuevo’ que aporta a la literatura este texto de ruptura. En 1944, Ramón Gómez de la Serna cae nuevamente, según vimos más arriba, en la trampa de la tradición y no encuentra un criterio para formular una categoría de nuevo que abrigue la escritura macedoniana; en vez de ello su prólogo apunta hacia atrás, contrariamente a todo lo esperado; se empantana en el pasado. Volvamos a Adorno:

⁵² Me refiero a las dos “Cartas americanas” de Juan Valera, publicadas por primera vez en octubre de 1888 en *El Imparcial* (Valera 1988), que en ediciones posteriores a la de 1888 de *Azul...* reemplazan el prólogo de de la Barra.

⁵³ Este prólogo aparece en la segunda edición de *Trilce* publicada en España (Bergamín ²1930).

Nuevo es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal.⁵⁴

De este modo, lo viejo y mudo, lo agotado queda del otro lado de la ficción macedoniana. Macedonio demuestra con su trabajo del prologar en *Museo* que la tarea autoral debe soslayarse, que la identidad en la escritura es un constructo tan ficcional como los otros que sostienen el texto literario. Es por esto, porque el prólogo forma parte también de la fantasía, que no debe mostrar el revés laborioso de su trama, sino los vericuetos producidos por la imaginación. Retornar sobre el origen físico de la escritura es devolver al texto literario a su prehistoria, mientras que, por el contrario, cuando se lee a Macedonio se tiene la certeza que es hacia adelante, hacia lo nuevo hacia adonde hay que mirar en busca de explicaciones: así en una operación ficcional de lectura, Borges nos sirve para leer a Macedonio, porque tal vez sea cierto lo que Macedonio afirmara: “comencé a ser yo el autor de lo mejor que él [Borges] había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él”.⁵⁵

Bibliografía:

- Adorno, Theodor (1988): *Teoría estética*. Madrid, Taurus.
- Barrenechea, Ana María (1972): “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”. En: Lafforgue, Jorge (comp.): *Nueva Novela Latinoamericana*, t. 2. Buenos Aires, Paidós, p. 71-88.
- Bergamín, José (²1930): “Prólogo”. En: Vallejo, César: *Trilce*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, p. 9-17.
- Borges, Jorge Luis (1925): *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa.
- Borges, Jorge Luis (1961): “Diálogo sobre un diálogo”. En: Borges, Jorge Luis: *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, p. 13.
- Borges, Jorge Luis (1975): *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres-Agüero.
- Borinsky, Alicia (1987): *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*. Buenos Aires, Corregidor.
- Cortázar, Julio (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo Veintiuno.
- Ehrenzeller, Hans (1955): *Studien zur Romanvorrede von Grimmshausen bis Jean Paul*. Bern, Francke Verlag.
- Fernández, Macedonio (1944): *Papeles de Recienvenido; continuación de la nada*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Losada.
- Fernández, Macedonio (1967): *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Centro Editor.
- Fernández, Macedonio (1974): *Adriana Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

⁵⁴ Adorno 1988:36.

⁵⁵ Fernández 1989:90

- Fernández, Macedonio (1983): *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Fernández, Macedonio (1989): *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. En: Fernández, Macedonio: *Obras completas*, t. 4. Buenos Aires, Corregidor.
- Fernández, Macedonio (1991): *Epistolario*. En: Fernández, Macedonio: *Obras completas*, t. 2. Buenos Aires, Corregidor.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- Gómez de la Serna, Ramón (1944): "Prólogo". En: Fernández, Macedonio: *Papeles de Recienvenido; continuación de la nada*. Buenos Aires, Losada.
- Gómez de la Serna, Ramón (1968): "Macedonio Fernández". En: Gómez de la Serna, Ramón: *Retratos contemporáneos escogidos*. Buenos Aires, Sudamericana, p. 59-83.
- Gramuglio, María Teresa (1990): "Genealogía de lo nuevo". En: Spiller, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Vervuert, 239-256.
- Huidobro, Vicente; Hidalgo, Alberto; Borges, Jorge Luis (prólogos y selección) (1926): *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca.
- Jitrik, Noé (1972): "La 'novela futura' de Macedonio Fernández". En: Lafforgue, Jorge (comp.): *Nueva Novela Latinoamericana*, t. 2. Buenos Aires, Paidós, p. 36-37
- Lagmanovich, David (1982): "Los prólogos de Borges: raíces de una poética". En: *Sur* 350-351 (ene.-dic.) (*Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida*), p. 101-115.
- Marechal, Leopoldo (1966): *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Masiello, Francine (1986): *Las escuelas literarias de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1948): *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Santander-Aldus.
- Minelli, María Alejandra (1995): "En torno a la narrativa de Macedonio Fernández". En: *Tramas* 3 (dic.), p. 74-84.
- Minelli, María Alejandra (1996): "Adriana Buenos Aires y la estrategia del engaño". En: *RILL* (Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Tucumán) 13, p. 22-28.
- Piglia, Ricardo (ed.) (2000): *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica.
- Pollastri, Laura (1992): "Pre-textos y pro-logos en la Modernidad". En: *Logos* 6-7, p. 119-125.
- Pollastri, Laura (1995): "Prólogos y Modernidad". En: Bacarisse, Pamela (ed.): *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana (Actas del XXX del Congreso del Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana)*, t. 2. Pittsburgh, University of Pittsburgh, p. 215-222.
- Pollastri, Laura (1996): "Macedonio, los prólogos y el lector desconsolado". En: *RILL* (Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Tucumán) 13, p. 9-21.

- Porqueras Mayo, A. (1956): "Los prólogos de Menéndez Pelayo". En: *Revista de literatura* 19-20 (julio-dic.), p. 39-51.
- Porqueras Mayo, A. (1957): *El prólogo como género literario, su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ramos, Julio (1994): "Prólogo". En: Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura económica, p. 7-16.
- Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Valera, Juan (1888): "Cartas americanas". En: *El Imparcial* (Madrid, 22 y 29 de octubre).
- Valera, Juan (1890): "Carta-Prólogo". En: Darío, Rubén: *Azul...* Guatemala, Imprenta 'La Unión', p. III-XXXIV.