

---

## ESTUDIO PRELIMINAR

---

*Ana María Camblong*

### Abreviaturas

- m.a. manuscrito antiguo, anterior a 1929, hológrafo de Macedonio Fernández.  
m.29 manuscrito de 1929, copia a mano de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente.  
c.i.1. copia intermedia uno, mecanografiada, posterior a 1929 y anterior a 1938.  
c.38 copia de 1938, mecanografiada, cuya portada lleva esa fecha.  
c.i.2. copia intermedia dos, mecanografiada, posterior a 1938 y anterior a 1947.  
c.47 copia de 1947, mecanografiada, cuya portada registra esta fecha.  
c.SO copia Scalabrini Ortiz, mecanografiada, de 1948 según anotación de Adolfo de Obieta en la primera página.  
pl.s. pliego suelto, sin fecha; generalmente manuscrito de Macedonio Fernández, pero también los hay mecanografiados; se especifican las variables.  
agr. agregado  
MF Macedonio Fernández  
AO Adolfo de Obieta  
EP edición póstuma, referida a las tres que existen hasta el momento:  
CEAL: Centro Editor de América Latina, 1967  
EC: Ediciones Corregidor, 1975  
BA: Biblioteca Ayacucho, 1982  
CTN *Cuadernos de Todo y Nada*, Bs. As., Ed. Corregidor, 1972  
NTV *No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos*, Bs. As., M. Gleizer, 1928  
OC *Obras completas*, Bs. As., Ed. Corregidor.  
II: *Epistolario*, 1976  
III: *Teorías*, 1974  
IV: *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, 1989  
ABA V: *Adriana Buenos Aires*, 1974  
VII: *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, 1987

(?) indica desciframiento dudoso de los manuscritos de MF

(+) indica imposibilidad de descifrar, falta de texto

### Itinerario público del texto

Una de las alternativas de acercarnos al proceso histórico-generativo del texto en estudio es analizar, en primer término, el modo particular en que se dio a conocer, los pasos que siguió para presentarse en sociedad, las estratagemas que lo pusieron en escena, sin mostrarlo completo, la fama alcanzada siendo un inédito, el magisterio ejercido en insólita alianza con la oralidad...

Así, el texto siguió un proceso subvertido entre su producción y su recepción; en gruesos trazos, que iremos perfilando con mayor detalle, se podría decir que el texto se comentó, se alabó, se recomendó, se hizo famoso y luego, o simultáneamente, se fue escribiendo, corrigiendo, estructurando; pero lo más sorprendente es que jamás se publicó en vida del autor. Esta maniobra *demuestra* sin pontificar, ni dar lecciones, que Macedonio transitó una cínica y complicada red de prácticas semióticas que dislocaron engranajes cronológicos, burlaron secuencias rituales consagratorias y zafaron coerciones consolidadas por la trama socio-cultural vigente.

Su táctica consistió, fundamentalmente, en montar una ficción con las prácticas sociales de la existencia-real acerca de la ficción de la existencia-literaria: una gran ficcionalidad que hablaba de la ficción.

El hombre que fingía vivir no aparece porque ha pensado que una novela que durante tanto tiempo no aparecía y por esto se la celebraba, se expone a no hallar nadie que la alabe si no retiene, en la publicidad, algo del no aparecer, algún rasgo de cosa futura; sienta bien a una novela que ha tenido un largo período de no ser contada, de no existir –lo que ocurre pocas veces; el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo; libro no anunciado careció de no-existencia–, que mantenga dicho carácter en algún aspecto parcial de su realizarse. (Apéndice, p. 278)

Este fragmento de prólogo, que figura entre los manuscritos más antiguos que se conservan de la novela, explícita, desde un enunciado embrional y prospectivo, la trama lucubrada para el logro de la no-existencia o, dicho de otro modo, una singular existencia. El murmullo sobre el texto se lanzó a los circuitos intelectuales, recorrió las barricadas vanguardistas pero no se dejó atrapar; pergeñó sus aventuras en el vórtice de la contradicción: estaba, pero no estaba, su presencia era la no-presencia. Este «milagro de novela» se logró a fuerza de discursividad y en virtud de un plan que estuvo presente en la génesis del texto.

Una máquina semiótica descomunal se fue construyendo con materiales discursivos de toda índole: la efímera conversación cotidiana, la informal e ingeniosa charla de café, la intervención escrito-leída en la revista oral, las colaboraciones en revistas culturales-literarias adoptando tonos humorísticos, enfáticos, admonitorios, ambiguos, intransigentes, socarrones, conciliadores y el escribir interminable ensayando géneros literarios, periodísticos, publicitarios, científicos, epistolares. Estos discursos se referían al texto novelesco, lo aludían, lo mencionaban, lo citaban, lo presuponían y la potencia simbólica del rumor fue configurando una constelación de noticias disímiles, vagas y precisas, hasta conseguir una presencia equívoca y equivocante.

Sin embargo es factible rastrear una cadena de datos fehacientes en la correspondencia de Macedonio donde se efectúan aseveraciones que no daban lugar a dudas acerca de la inminente aparición del texto; consignamos tres fragmentos de cartas a tres destinatarios distintos, en el mismo año:

-a Fernández Latour, 1928:

En el próximo setiembre aparecerá «La Novela contada toda pero no obstante lo mucho que contiene nada se dice que no pueda leerse en ella» titulada *La niña de dolor dulce persona de un amor que no fue conocido*. OC, II, 37.

-a Gómez de la Serna, 3-NOV-1928:

No se apresure ni se canse por mí su preciosísima manifestación de opinión en favor de mi obra o aptitudes puede tener igual oportunidad en 1929 cuando, creo, publicaré mi novela. OC, II, 49.

-a Pereda Valdés, 18-JUL-1928:

Actualmente en Olivos, para escribir algo: la novela *Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido*. OC, II, 111.

El análisis de tales testimonios conduce a diversas consideraciones para la historia del texto: en primer término, proponemos tomar el año 1928 como una *clave* simbólica de la génesis de la *leyenda* de la novela, no porque antes no se hubiese hablado de ella y no se hubiere estado escribiendo, sino porque los documentos son más precisos y porque sabemos del vigor productivo de Macedonio en esa época, como así también su disposición a publicar, dado que lo hace –en este año– con NTV; en segundo término, corroboramos con pruebas uno de los tantos procedimientos seguidos para anunciar la próxima «salida»; en este caso el género epistolar –que retuerce en su discurso lo público y lo priva-

do— informa con certeza acerca de la existencia del texto novelesco —*que no fue conocido*, podría remedarse como un eco de su propio título—; en tercer lugar, hay que ponderar la condición de los receptores epistolares: intelectuales, muy relacionados, conocidos y en plena actividad, lo que permite estimar que son mensajes que transitan por circuitos muy específicos de la retícula sociocultural; en último término, cabe una reflexión acerca de lo que se «muestra» de la novela; lo primero que sale a la calle, o si se quiere a los amigos, es el «título-texto», la carta de presentación, el cartel y la metáfora nominante del texto, la moneda literaria que comienza a intercambiarse conllevando valores, en alza o en baja, según las tasaciones que le asigne el campo intelectual, no en vano Macedonio le dedica a los títulos una gran atención, tanto en su teoría como en su práctica.

Al año siguiente, le dice a Gómez de la Serna, el 9-MAYO-29:

...le decía Ramón que no se preocupara de contestarme ni de escribir acerca de mí, hasta el invierno que aquí está comenzando, cuando yo presentaría mi novela: *Niña de dolor*, la *Dulce-Persona de un amor que no fue conocido*. Creo que el 1º de agosto estará impreso si ando con salud como parece. [...]

Veintinueve prólogos tendrá míos mi imprologable novela; ninguno de ajena mano pues de usted no pretendí ni pude sin conocer usted mi obra; hago en ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela, aunque todavía lucho con oscuridades de Estética creo completar: estoy cambiando mucho. OC, II, 51.

Nótese, en esta cita, la seguridad con que se anuncia la fecha de edición, y al mismo tiempo la exactitud de la cifra referida al número de prólogos; igualmente precisas son las noticias de la temática abordada y la redacción prologal a cargo del propio autor.

Reforzando esta inminencia editora aparece una parte del texto en la revista *Libra* (cf. p. 42, nota a); nos interesa registrar aquí la repercusión, siempre a través de la intertextualidad epistolar, citando el comentario que le hace a Macedonio Ricardo M. Setaro, el 26-AGO-1929:

Un privilegio de dos pesos que yo tenía ha traído a mis manos un ejemplar de la muy buen revista *Libra*. Aparte de que uno sale ganando con el cambio, reconozco a la operación la ventaja inmensa de encontrarse el lector (el de los dos pesos —es decir yo) con la «*Novela de la Eterna*» y la *Niña de Dolor*, «*la Dulce-Persona*» de un amor que no fue sabido, donde se descubre que en materia de bien escribir se ha hecho mucho ya. OC, II, 307-308.

Como se podrá apreciar, al texto no sólo se lo menciona y se lo promete, sino que también se dejan ver «muestras», adelantos que ya gozan de opinión favorable, de abierta admiración y de auspiciosa bienvenida; los valores del texto tienen una inmejorable cotización, los atributos consagratorios están garantiza-

dos de antemano, el rumoreo del ambiente literario predecía la excelencia de la producción novelesca macedoniana, la expectativa se vuelve cada vez más apremiante (*cf.* p. 13, nota b), pero el texto no se publica.

Macedonio no da explicaciones, nunca se justifica ni expone los motivos por los que no edita su novela; tampoco sus allegados se expiden al respecto, en todo caso se tejen conjeturas: la novela no estaba concluida; el autor no se sentía satisfecho con lo realizado; el desinterés del autor por publicar; todo el proyecto era una gran ficción y nada más; la indolencia y los desfallecimientos no le permitían trabajar firme y concluir la novela, etc. Ahora, con el conocimiento de mucha documentación antes desconocida y desde una perspectiva histórica distante, se podría plantear la hipótesis de que su *Estética de «lo inconcluso»* –cumplida en la digresión y en la dilación– encontró en esta reticencia de Macedonio su máxima expresión y dispuso un radical holocausto.

La efervescencia publicante de los años 28 y 29 se decantó en una espera que no cejaba y un elenco de promesas que alimentaba el dispositivo armado; se puede escandir su intermitencia en el corpus epistolar; así, seleccionamos algunos testimonios: en los dos primeros Macedonio le escribe a Gómez de la Serna, su interlocutor privilegiado en este tema:

–el 9-SEP-1931:

Yo concluiré pronto mi *Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido...* OC, 11, 53.

–el 1º-FEB-1932:

Trabajo lentamente en la *Novela de la Eterna y niña de dolor la dulce persona de un amor que no fue sabido*. Paréceme seguro darla este año. OC, II, 55.

En tanto que su hija Elena le escribía el 1º-FEB-1932:

Yo estoy haciendo vida de «perfecta casera»; en las horas interminables leo esos *novelones policiales* como les llama Macedonio (a todo lo que no es producción suya...) pero nos tenemos que conformar con ellos mientras no germina *La Eterna*, Mesías de la neotendencia que ha de dejar, más petiso a García Velloso, menos petulante a Carrizo y más insoportable a Lugones, todo esto lo digo con toda sinceridad pues creo Papá que estás llamado a ser el Cervantes de todos los tiempos. Lástima grande que encanezca tan temprano la Eterna... OC, II, 375.

La eventual coincidencia de fecha entre las promesas paternas y las demandas de la hija tal vez no sea más que un mágico detalle; en todo caso, subraya la sincronía del mecanismo instaurado en torno de la presencia-ausente del texto.

El aura queda firme, la novela-fantasma fantástica está y no está, se sabe y no se sabe de ella, se la conoce a medias, o mejor dicho, fragmentariamente... Macedonio no se amedrenta, ni se da por aludido, sigue echando letra al fuego y el 16-DIC-1937, le escribe a César Tiempo:

Rogaría se consintiera aprovechar la hospitalidad de *Columna* para un poquito de propaganda de mi novela que está lista para próxima publicación. Y también para irritar un poco al pasatismo y promover la discusión. OC, II, 192-193.

Habría que tomar nota del «juego» que Macedonio está dispuesto a sostener con el contexto: por un lado, el tono de socarrona humildad para solicitar un «poquito de propaganda»; irónica ambigüedad que hamaca sus significaciones entre el «pobre intelectual» (OC, III, 101) que pide la mínima limosna, y el escritor legitimado que redundante en la publicidad de un proyecto ya re-conocido. Inmediatamente introduce el sesgo combativo: «irritar» y «promover la discusión»; la estrategia revuelve todos los enunciados. La «propaganda» que el discurso macedoniano viene desplegando durante tantos años no es la mera noticia de una novela, no es el simple «aviso publicitario» de un producto que será indispensable consumir, sino una cínica y perseverante manipulación semiótica destinada a desarticular y quebrantar el «pasatismo»... Si la propaganda comercial, persuasiva, seductora, consolatoria, consumista, organiza el inmovilismo, la mediocridad acrítica, y confirma el sentido común, entonces, el discurso macedoniano se apropia de sus mecanismos y de su retórica en busca de efectos contrapuestos: incomodar, revertir, pensar de nuevo, empezar de nuevo... «no acatar, ni seguir» (Macedonio *dixit*). El objeto que publicitó de mil maneras distintas, ofreciéndolo al deseo de los otros creadores, a la curiosidad de los *snobs*, a la voracidad de las modas, a la experimentalidad y a la ruptura de los vanguardistas, al esoterismo de grupos elitistas, al desafío y a la irreverencia de los revolucionarios, no se entregó jamás, ni se vendió a ningún precio.

En esta proliferación de informaciones a cargo del discurso macedoniano, desautorizadas por el mero fluir de los acontecimientos; en este fárrago de promesas incumplidas y la insistencia del autor en hacer propaganda de su propia obra, flota la factibilidad de un planteo ético: mentira, impostura e infatuación. ¿Acaso no es Macedonio tan sólo un embustero?

Es posible que una interpretación apresurada o malamente documentada arribe a tales conclusiones, pero una cuidadosa lectura de sus textos puede comprender con justeza que en ello reside la peligrosa trampa: la ironía ejecuta sus riesgosas operaciones montada en los propios signos de aquello que descalifica y acomete. El estudio de los testimonios macedonianos pone en evidencia una lucha vitalicia, insobornable, contra las imposturas científico-académicas, contra el verbalismo filosófico, contra el «falsete» artístico, contra la auto-lisonja

y la hipocresía en sus diversas formas. Ahora bien, el objetivo de estas consideraciones no es improvisar una apología de Macedonio, sino advertir que las inferencias éticas pueden naufragar con facilidad si no se atiende la complejidad de los trayectos recorridos y el contexto integral en el que se invisten de sentido. Empezó, por cierto, caminos de cornisa, de lindes inciertos para muchos, poniendo en crisis las inercias, la gravedad de las leyes y los cánones cristalizados... La cuestión era, y sigue siendo, provocar el estallido de las significaciones, resemantizar las prácticas sociales, sin renegar de los resultados contradictorios que puedan darse.

La arqueología del texto que nos ocupa no puede conformarse únicamente con la restauración de una diacronía de datos que marquen etapas de su escritura, puesto que su proceso de producción, circulación y recepción –invertido, ficcionalizado, tergiversado, diferido– articula intrincadas relaciones técnicas y programáticas del proyecto intelectual que requieren su correspondiente investigación.

En tal sentido consignamos que el 13 de abril de 1941 Gómez de la Serna le hace una demanda concreta:

Mi editor, el de la *Sudamericana*, el Sr. López Llausás, es posible que haga su novela sin necesidad de que usted desembolse nada y hasta dándole dinero.

Que su hijo me envíe el original que yo lo cuidaré y haré esa gestión que creo que va a dar un buen resultado. OC, II, 279.

A lo que Macedonio responde el 25 de mayo de 1941:

Junto va todo el bulto de la *Eterna*; tiemblo de la tarea que le doy y lo relevo de ella con todo corazón si tiene impulso de archivarla. Yo creo que será fracaso en edición libre. Algún día en edición cerrada, quizá. No hagamos suicidio con ella. Vivamos. (Losada me buscó para editarla. Usted elija y decida en absoluto). OC, II, 61.

La lectura de este intercambio epistolar transmite la certeza de que por fin la novela ha tomado su rumbo definitivo hacia la publicación. Sin embargo, una vez más, el «original» permaneció como tal. Una vez más no se sabe qué ocurrió, por qué se frustró esta oportunidad; ningún testimonio lo explica; Adolfo de Obieta tampoco recuerda cuáles fueron los motivos de esta suspensión.

A diferencia de los primeros documentos mencionados que atestiguan los conatos de publicar un texto que todavía estaba incompleto y se ponía énfasis en el anuncio de su próxima aparición, en este caso el autor no anuncia nada, simplemente envía el texto. Ahora se presenta otra faceta de la cuestión: el autor se muestra inquieto por la salida al público de su «original», mejor dicho, es la *originalidad* la que desencadena preocupación y zozobra. El fragmento citado

permite constatar que el autor consideraba que su novela era un texto de capilla, no para la difusión masiva; también sabía que su experimentalismo a ultranza tenía mucho de suicidio intelectual y artístico. La angustia del innovador estuvo patente ya en tempranas manifestaciones referidas a su producción; en 1928 dice a Fernández Latour:

Le encarezco cualquier propaganda, incluso la de los sobres, o en diarios de la capital, de La Plata. Estoy algo preocupado con la aparición de mi libro, que creo será esta semana, temeroso de la recepción por el público. OC, II, 37.

Este aspecto reenvía a las ceremonias dilatorias: los comentarios, los adelantos, los anuncios, los corrillos literarios iban configurando un horizonte de expectativa, iban «antiguando» el proyecto, iban haciendo viable su inserción en el campo intelectual. Aunque este trabajo se viniese realizando durante tanto tiempo, ante la oferta inexcusable de su entrañable amigo Ramón, Macedonio entiende que el riesgo es altísimo; en todo caso, «archivarla»... El autor sugiere para el texto un itinerario que va de su mesa de trabajo al archivo (*museo* de los textos), sin exponer la extravagancia de su *corpus* a la incompreensión de la vía pública. Otra maniobra fantástica, con mucho de utópica, pero eventualmente posible. El texto fue escrito por un intelectual para otros intelectuales: en su propia casa lo consultaron sus amigos-discípulos; en el archivo lo consultarán los investigadores, los especialistas. El gran público no es su meta, no están allí sus destinatarios.

Por otra parte, los paralelismos se muestran tentadores: así como en los años 28-29 la novela no se publica pero salen prólogos en la revista *Libra*, ahora, en el 41, tampoco sale la novela, sino esos mismos prólogos-muestras incluidos en *Una novela que comienza* (cf. p. 43, nota a) y en la revista *Huella*, n° 1, se incluye el prólogo «El Hombre que fingía vivir», pp. 10-13 (cf. Apéndice, pp. 276-279). Si bien este señalamiento puede ser catalogado como una azarosa casualidad, no deja de indicar la insistencia de un diagrama de acciones que, por un lado, aluden con indicios ciertos a la existencia de la novela, y por otro, escamotean el texto con síntomas no menos ciertos de que se trata de un *raro ejemplar* (el «monstruo» de nuestra literatura) que suscita extrañamiento y desconcierto.

Continuando el estudio del itinerario público del texto incorporamos otro testimonio: una carta a A. Hidalgo, sin fecha (*circa* 1926-1927), en la que Macedonio le explica:

Lo que hago es mi Novela y propaganda para ella. Con más, medito el plan de un acto teatral (o público digamos) previo, como creo ya a usted le especificué. [...]

Acerca de mi forma de propaganda usted la definió en el acto finamente: que eso (mis volantes) eran ya novela. Yo creo efectivamente que la mera reclame no tiene ninguna eficiencia: no paga su gasto y trabajos: la «inteligencia» o el «senti-

miento» en la propaganda sí porque ya son obra de arte, no propaganda de obra de arte. OC, II, 90.

Reparemos primero en el recurso de los «volantes» para publicitar la novela: papelitos escritos de puño por Macedonio, entregados personalmente o bien dejados como al descuido sobre una mesa de café, en los bolsillos de amigos, en los libros, etc. La «volanteada» remeda no sólo el tradicional procedimiento propagandístico en un rescate paródico y simpático de antiguas maneras de comunicación sino, a la vez, el procedimiento constructivo del texto: escribir papeles de cualquier tipo o tamaño, redactar en cada pliego un prólogo, garabatear una frase-ocurrencia, componer una «página suelta de novela», garrapatear en el margen este título, agregar este papelito con el chiste, pliegos y más pliegos que permiten ser tomados caprichosamente y leídos con deleite; fragmentos y más fragmentos que van articulando un rompecabezas de prólogos y capítulos. Macedonio, el gran «volatinero» de las letras rioplatenses, pergeña una saga vanguardista en los «pliegos de cordel».

En segundo lugar, analizaremos la planificación de una salida teatral de la novela, proyecto largamente charlado por Macedonio y sus amigos. La farsa intentaba, entre otras cuestiones, revertir la relación entre vida y arte instaurada por el «realismo»: había que inventar alternativas que incorporaran el arte a la vida. Esta programación, tan cara a Macedonio, no se cumplió en lo que a dramatización se refiere, pero se ejecutó disgresiva e inconclusamente en el juego de la conversación.

El género coloquial lo tomó como matriz generadora de una épica del absurdo, de la creatividad metida en la vida urbana, del chiste y el disparate impugnando la mediocridad de un imaginario social normatizado y solemne, transformado por la Pasión y el toque poético. En convergencia, esta misma matriz dialógica gestó y desarrolló la argumentación vertebral de la ficción novelesca: *La conquista de Buenos Aires*. Sin detenernos a analizar los componentes textuales de la «fábula», aquí no pertinentes, corresponde en cambio iluminar la dialéctica productiva que se entabla entre los diferentes géneros discursivos, como así también entre las escandalosas andanzas textuales por la vía pública y las secretas y silenciosas peripecias de la escritura del texto.

Por ejemplo, en uno de los cuadernos de 1925, hasta hoy inédito, Macedonio anota:

Si la solemnidad, la postura docta, las estatuas y las calles con apellido, fueran proporcionadas a la virtud y al saber efectivo, este vivir no necesitaría tanta paciencia. Las calles se llamarían La Memoria, la Madre y el Niño, el Beso, el Hermano, Despertar, la Novia, Espera Siempre, Vivir sin «Nunca», Olvido, Sufre con Fantasía, Retorno, Despedida, Amistad, Ten más fantasía, Hay otros sueños. Habría una estatua del Amor Dado, y la del Amor Negado. p. 18 (cf. pp. 195, 203 y 319).

El criterio estético y ético, modificando la ciudad se plasmó en la charla de café –tertulia–, en los cuadernos de apuntes y al mismo tiempo, o después, en la novela. Si el lector compara esta cita con los dos pasajes de la novela indicados entre paréntesis, podrá apreciar la reiteración del procedimiento.

Retomando la operación teatral, registramos parte de una misiva de Macedonio a Fernández Latour, sin fecha, en la que explica:

Mi pensamiento para este año es uno solo en asuntos literario-políticos: la realización de su lindísima idea del acto teatral, teoría de la novela que se vive, presentación de los personajes, etc. La he adelantado mucho y además esta propaganda que en diversas formas hago es concurrente. Quiero que me diga si la idea de usted es absolutamente nueva. Estoy casi seguro de que lo es. Pero aun otra cosa: mi plan partiendo de su iniciativa es hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casa y bares, etc., la novela (o sus escenas eminentes, aunque haciendo creer al público que toda la novela se está ejecutando) y anunciándolo así en la Conferencia teatral, y publicar la novela simultáneamente en folletín diario, en *Crítica* preferentemente o *La Nación*. Yo tengo mucho hecho de lo que se va a decir en la Conferencia: ¿usted tendrá sus primitivas anotaciones? Es necesario un previo período intensivo de hacer sonar mi nombre, para que se espere algo de cualquier actuación en que yo aparezca como dirigente. OC, II, 38.

En realidad el pretexto de la teatralización arrastra consigo la puesta en escena de un fecundo trabajo interdiscursivo y un enredo de géneros involucrados en la factura del texto, auspiciantes, al mismo tiempo, de sus contactos con el público. En la base, el género epistolar, en un registro informal da cuenta del intercambio amistoso de ideas y de producción conjunta incorporando y presuponiendo el género coloquial: en el texto novelesco las cartas son recurrentes en la comunicación entre personajes; en este marco se inserta el género dramático, no como estrategia discursiva, sino como temática; se trata de organizar la *Acción*, cuya concreción se cumple precisamente en el orbe novelesco, no en la vida real; en el marco del género teatral se introduce la «Conferencia», discurso que supone la textualidad de los «prólogos» en los que se ironiza sobre los «entendidos en arte», el acartonamiento de los científicos, filósofos y académicos, sin descartar el tono proselitista de un candidato a «presidente» que hace su campaña exponiendo su *plataforma estética*, que implica una *ética* y una *lógica* de la organización y los criterios que se proponen. «Simultáneamente» a esta *representación*, la novela hace su *presentación* en forma de «folletín» en alguno de los diarios mencionados: el género folletinesco y el género periódístico en estrecha alianza presentarán a la novela (extraña, paródica, exquisita, subversiva) en sus circuitos diseminados por el entramado social y sus lectores entrenados en los cánones que la novela desafía. Todo un universo espectacular y paradójico.

Éstas son algunas de las condiciones de producción textual en lo referente a su controvertida relación con la opinión pública, su original y contradictoria apropiación del lenguaje seleccionando en el acervo discursivo las alternativas más extremas e incompatibles para diseñar la trayectoria del texto que fingía existir.

A esta altura del análisis, resulta imprescindible introducir un aspecto fundamental en la cuestión, y es el siguiente: en el mismo dispositivo semiótico que se monta para dar a conocer el texto, se instaura la presencia de un «autor». Perfilar una imagen pública no «va de suyo», al menos en el caso de Macedonio, sino que se gesta y se construye en el seno de estos protocolos semióticos nada improvisados (Macedonio lo dice: «hacer sonar mi nombre», «actuación en que yo aparezca como dirigente»), en todo caso, mecanismos bien pensados para contener la improvisación y el libre juego de la ocurrencia. Así, sus comportamientos, su gestualidad, sus actitudes, su mirada, su tono de voz, su ritmo conversacional, su retórica interrogativa y estimulante, su humorismo criollo y refinado, su misticismo ascético, su agudeza metafísica, su lirismo poético, su humilde bondad, dejaron de ser los atributos de un hombre, para convertirse en un «aura socrática», en un mítico personaje, en el incuestionable *maestro* que el consenso, tácito o manifiesto, de los intelectuales reconoce en Macedonio. Habría que discriminar: nuestra investigación arqueológica no revela anécdotas en particular, sino que intenta indagar la *figuración pública*, las determinaciones de «autor», en tanto interpretante circulando en la semiosis social que lo genera y lo sustenta.

Veamos algunas características de su autoridad, el diagrama de sus estrategias y la ligadura con los discursos, seleccionando algunos rasgos que se completarán en los párrafos siguientes. En tal sentido, veamos en primera instancia que los postulados macedonianos, batallando en la arena del diálogo, son nada menos que directrices que modelan una ética, una filosofía de vida; Borges lo atestigua en una breve esquela, sin fecha:

La semana que viene, pienso descolgarme por Morón y ubicar allí una noche conversadora, una de esas noches bien conversadas que parece que van a inaugurar claridad en la vida de uno. OC, II, 260.

Evidentemente la presencia del escurrizado maestro en las decisiones de sus discípulos iba más allá del encuentro personal; es igualmente manifiesto que el género coloquial fue el espacio en el que se construyó una presencia autoral homóloga a la de la novela: una existencia pública paradójica, máximo renombre con mínima exhibición. Una fama lograda por la persistencia de prácticas semióticas, especialmente las discursivas, que esquivaron los clásicos y obligados esquemas legitimantes, para recorrer los intersticios, en lo que podría deno-

minarse un «estar reticente». Macedonio prometía ir, pero no iba, aducía excusas y mandaba sus textos:

Yo desearía asistir siempre: pienso además que no se simpatiza con un publicista que se oculta; no crea que mis cartas son táctica; sería error mío. OC, II, 92.

Esto le anunciaba a Hidalgo que conocía sobradamente sus «faltas»; los acólitos de la tertulia comentaban su «ausencia», festejaban sus chistes, leían sus textos. Sin embargo, en muchas oportunidades Macedonio «aparecía» y se incorporaba a la charla con extrema prudencia, casi como dudoso e intimidado por ser-tan-existente. Los testimonios aportados por amigos y conocidos acerca de su participación y su imagen son muchos e interesantes,<sup>1</sup> pero preferimos contrastar nuestras aseveraciones con las reflexiones volcadas en sus íntimos cuadernos acerca de su condición autoral:

M.F. autor todavía disuadible de una poderosa novela, dice que aspira a ser más joven para retratarse en la carátula de ese libro y trabaja ahora en obtener la situación inherente (?) de escritor desconocido mediante artículos firmados. Cuaderno 1925, p. 37.

Yo recién empiezo hoy a ser colega de los escritores, después de ejercitarme mucho en la figuración de autor que no ha escrito debo ser cauto, nada atrevido con el lector y avisar de lo que voy a hacer y decir. Así, como me gusta muchísimo el refrán: Ha oído campanas y no sabe dónde, que es figurativamente lo que quizá me ocurre pues sé que hay Literatura pero no sé si es «de lo mismo» que yo me he puesto a hacer. Cuaderno 1927-28, p. 14.

Tales anotaciones secretas sobre su autoría inédita pueden complementarse con su otro modo de ser autor, en una de sus autobiografías publicada en *Sur* en 1941:

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 talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. OC, IV, 90.

---

<sup>1</sup> Cf. *Hablan de Macedonio Fernández*, Bs. As., Carlos Pérez, 1968, entrevistas realizadas por Germán L. García: A. de Obieta, Gabriel de Mazo, Federico G. Pedrido, Enrique Villegas, Arturo Jauretche, Lily Laferrere, Miguel Schaprie, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Francisco L. Bernárdez, Jorge L. Borges. Noé Jitrik, «Retrato discontinuo», en *La novela futura*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ed. de la Biblioteca, 1973.

El autor icónico de «carátula», el autor escrito en la tapa, en la portada o al pie del artículo, el autor que produce desorientado –no sabe si «eso» es literatura–, el autor programático de la narrativa vanguardista que no publica su texto-modelo, el autor inventado por otros, el autor que escribe el texto del otro, son algunas de las condiciones autorales engastadas en la problemática que hemos esbozado acerca del itinerario público del texto.

## Trabajos de trastienda

### *La máquina de prometer*

La aureola de prestigio en torno de Macedonio está ya consolidada en los años 28 – 29, a tal punto que, en carta del 11-SEP-1928, le comenta a Gómez de la Serna, respecto de la aparición de NTV:

Mi libro tuvo éxito en librería, por causales no artísticas, personales, o sea biográficas. OC, II, 47.

El autor percibe, con sobrados fundamentos, que su fama personal coerciona la lectura del texto; esta observación es válida también para la novela, máxime que las consecutivas postergaciones fueron tensando y sobrecargando las expectativas. Si detenemos el análisis en este punto conflictivo en que el aura alcanzada en el campo intelectual de su tiempo se revierte sobre su propio trabajo, convendría «espigar», en la medida de lo posible, qué sucede en su taller de escritura. La tarea ahora consiste en recorrer la contracara del itinerario anterior, indagar la interdiscursividad que *supone* el espacio «privado», ese hábitat cuasi-secreto en el que se guarda el texto, esa trastienda de la que el texto sale convertido en rumor, en carta, en propaganda, en conversación, en fragmentos, en volantes, en página suelta, en artículo de revista, etc.

Tal cometido requiere al menos dos salvedades: 1) cuando distinguimos lo público de lo íntimo o privado, sin dejar de reconocer su basamento en estructuras y organizaciones económicas y sociales, consideramos que se trata de una territorialidad que la propia producción macedoniana contornea, pero al mismo tiempo la desdibuja, la atraviesa, marca líneas de fuga, instala un movimiento que ensambla y desmonta dichos «espacios» de diversas maneras. En pocas palabras: indica fronteras y las desmiente y las transgrede permanentemente. 2) El abordaje de esta cuestión se relaciona con la problemática de los confines del texto. Cabe una interrogación: ¿cuál es «el» texto?, ¿dónde comienza y dónde termina el proyecto novelesco? Las respuestas son varias y diversas y las iremos dando en el desarrollo de este estudio; no obstante, advertimos

que las «marcas» que distinguen el texto del extra-texto a veces son nítidas, otras ambiguas o inexistentes. Una gran masa escritural descentrada, de composición inusitada, de textos heterogéneos que dicen y contradicen, que reiteran mil veces lo mismo pero de diferente modo, que se registran en diversos *lugares* (folios, cuadernos, papeles recortados) y no siempre se especifica si están destinados a la novela; a la que se pueden incorporar y quitar materiales tal como lo hiciera el propio autor sin preocupación alguna por establecer criterios definitivos. Como punto de partida, consideramos que lo adecuado es reconocer esta dimensión del texto novelesco: no un conjunto clausurado, perfecto, terminado, sino una proliferación inconclusa, una reunión heteróclita de articulaciones plurales, un compuesto de agregados y variantes igualmente válidos. *No hay versión definitiva*, el autor no dio su última palabra al respecto, o dicho de otro modo, lo que Macedonio estaría dispuesto a autorizar y avalar sería ese corpus abierto, esa *obra incompleta* que se desentiende, no exenta de sutil ironía, de los designios académicos, de las exigencias editoras, de las jerarquías «culturosas». Ésta es la variante última –isublime!– de uno de sus chistes predilectos: la vanidad y la estulticia que supone haber hecho «Obra Completa»...

Esbozadas estas salvedades que ampliaremos, retornamos a hurgar en la trastienda. Si en el párrafo anterior seleccionamos enunciados de la correspondencia para postular la hipótesis de un dispositivo paradójico, anunciante y dilatorio a la vez, ahora exhumamos notas inéditas, archivadas en los cuadernos que Macedonio llenaba incansablemente, garrapateando anotaciones sobre temas muy disímiles; de ese fárrago críptico y esotérico extraemos algunas citas que contribuyen a enriquecer la hipótesis de trabajo mencionada:

#### *Cuaderno 1926-27-28*

¡He hecho tanto por prometer mi novela! Desde hace tiempo hago lo posible por prometerla y en esta ocupación he adelantado tanto, que me parece ya ha llegado la oportunidad, todo ya está expedito para empezar a prometer la segunda. P. 18.

#### *Cuaderno 1927-28*

Es la mía la novela que más se ha hecho de rogar, y si antes de salir no se la leía, ya impedía que otras que existían después de salidas fueran leídas. Las personas que se guardaban para leerla solían amenazarla: «Vas a ver con tu autor si no sales enseguida». Es que era más difícil que hacer salir chico de una cocina de pasteles. P. 6.

Esta novela, que yo la creía buena, me ha dado mucho trabajo, y uno nuevo además de prometerla, el de escribirla... P. 93.

Queda claro que, en la misma época que se daba por sentada la aparición de la novela, en la trastienda los cuadernos íntimos registraban ya una deliberada posición acerca del *prometer constante*. El monólogo solapado «sabe» por qué no sale la novela, «sabe» también cuál es el juego; el discurso bromea con el autor, sonríe con cierta perversidad, gozando una maquinación ingeniosa y complicada. Éste es su «trago de placer» solitario.

En el chiste de la segunda cita, puede interpretarse la metáfora de un texto-niño antojadizo, que nunca quiso salir de la «cocina», dado que los «pasteles» de su codicia –experimentar, investigar, inventar– estaban ahí mismo, en el taller de escritura.

### *Cuaderno 1927-28*

Si alguna grandiosa, difícil y decisiva de «Promesa» fuera ingrediente de mi novela, surgiendo y oscureciéndose en todos los tramos de ella, yo podía llamar a mi romance «Novela de una promesa», y tendrá entonces el agrado y el deber de lógica de llamar a mis anuncios de que voy a publicarla «Promesa de una novela titulada Novela de Promesa». P. 96.

Esta glosa despliega la injerencia que tiene la maquinación prometedora en la factura del texto, y a la inversa, el repliegue y la incidencia –cuasi-especular, cuasi-tautológica– de las características del texto en la realización de los anuncios. Si esto es así, entonces comprendemos que el mismo aparato semiótico que en extramuros entretiene al público con promesas renovadamente incumplidas, opera en el texto entreteniéndolo la lectura reiteradamente defraudada: cada prólogo supone, anuncia o amenaza comienzo de novela, el Presidente promete escribir una novela que nunca escribe, se presentan personajes que no se integran a la trama, se inician argumentos sin desenlaces, se propicia la lectura de otra novela que queda inconclusa, etc.

Discurso prometedor, si los hay, fue el de don Macedonio, reinsertamos el paródico al «fervoroso prometer y su correlativo incumplimiento», estereotipo de las prácticas políticas. La política-ficción macedoniana había gestado una gran campaña proselitista con la candidatura a Presidente de la Nación de Macedonio Fernández,<sup>2</sup> una de cuyas estrategias era precisamente la conquista de Buenos Aires. Sin detallar esta humorada delirante –no ingenua, por cierto–, simplemente indicamos articulaciones útiles a la arqueología textual: 1) esta fic-

<sup>2</sup> E. Fernández Latour, *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*, Bs. As., Ediciones Agón, 1980. Cf. el siguiente texto de Macedonio: «Esto explica por qué el Presidente había dicho que estando sin dinero y no teniendo vocación, gusto para el ejercicio de la abogacía, quería ser Presidente «por ganarse la vida» porque no le costaría más trabajo hacerse Presidente desarrollando una actividad que le era grata, que atender seriamente su Estudio un año, con violencia de sus gustos. Y si se le preguntaba qué haría como Presidente diría que aunque Milton nunca dijo para qué quería Luzbel el Cielo es seguro que era para hacer felices a sus amigos, trabajar reunido con ellos

ción urdida fundamentalmente por el género coloquial sustenta el nombre del protagonista de la novela, sus atributos y funciones; 2) la utopía presidencialista dice metafóricamente el rango autoral de Macedonio respecto de los grupos vanguardistas, en tanto «dirigente» que ejerce su legítimo poder.

Los recónditos cuadernos se hacen cargo del asunto en los términos siguientes:

*Cuaderno AA (circa 1928)*

El presidente que tenemos en la Novela es el Presidente de la Nación (única que lo tiene, por lo que ha resultado (?) barata. P. 3.

*Cuaderno 1927-28*

Asistirá el futuro Presidente como lo exige la Novela. Serán presentados en persona los actores principales. Mis amigos me quieren votar Presidente. Pues bien, cuenten con mi voto; esta adhesión la doy hallándome informado por eso de lo que se paga a los Presidentes hoy y los (+) garantías futuras. P. 54.

La figura del presidente «aparece» también en los discursos privados, enclaustrado en su despacho. Allí, en la soledad del poder, diseña paciente su máquina de prometer, lucubra sus maquiavélicas bromas, se apresta a cumplir con los compromisos de su investidura y dirige desde su escritorio la edificación fundacional de su utopía: una novela de nunca acabar...

El enunciado monológico discurre ensimismado ponderando *pro y contra* de sus estrategias, las repercusiones del proyecto novelesco en franca competencia con los logros alcanzados por las promesas publicitarias:

*Cuaderno 1927-28*

Mi novela no perderá nada con que la conozcan, lo que hice por evitarlo es suficiente: treinta años de no escribirla: pero temo que no iguale el interés y amabilidad que supe conferir al estilo y (+) de las promesas de escribirla que tuve el acierto de redactar en la mente del público, y situarla en el tiempo anterior a la novela como propio es de promesas. (Sin la novela misma la promesa de ella no ocuparía tiempo anterior ninguno (+). Qué lástima, han dicho críticos, que no parezcan del mismo autor la novela y su promesa. Iniciada ésta con tanto espíritu, con preciosa vocación de prometer en el autor, ¿por qué con publicarla vino a desistir de prometerla, comodidad en que podía haberse quedado toda la vida

---

y procurar dar a la vida de todos mayor gracia: mayor inspiración, soltura; disminuir –por la sola acción del ejemplo y de la libertad– la sofocante manía pecuniarista, la manía reglamentista de los Gobiernos y Congresos». OC, III, 167.

con constante aprecio de todos los que se habían declarado sus prometidos lectores y estaban también cómodos en esta condicionalidad de devoción? P. 30.

### *Hábitos de entrecasa*

Si bien es cierto que la documentación hallada en la trastienda ratifica que el dispositivo del prometer está instalado en la génesis del texto, no es menos relevante comprender que esto no agota la explicación del dilatado e intermitente proceso de elaboración y escritura que demandó la novela. Es por eso que, sin abandonar el espacio reservado de trabajo, intentaremos dilucidar otros factores que intervinieron en las condiciones de producción del texto.

En tal sentido adquiere pertinencia la tensión y rivalidad vitalicia que sostuvieron, en la producción del autor, la metafísica y el resto de la escrituras; obviamente no se trata de lindes infranqueables y excluyentes entre una y otras materias; por el contrario, la vocación y autodefinición metafísica del que escribe se traduce en una hegemonía que impone su sello a las demás actividades discursivas.<sup>3</sup> Si centramos la observación en el proyecto novelesco, por ejemplo, se podría recordar el propósito de lograr una «novela metafísica» y una «metafísica fantástica»... Pero tales cruces y complementaciones en los designios no invalidan el hecho de que, en la mesa de trabajo, la metafísica y la novela se disputaran, palmo a palmo, la dedicación del escritor; seleccionamos tres fragmentos de la correspondencia para testimoniar esta competencia:

a B. Canal Feijóo, 14-JUN-1930:

Intrincado como estoy desde muy joven con la percepción del Misterio, debatiéndome en estos mismos momentos con un angulito último de elusión (de: eludir) en que me falla la visión plena del Ser como auto-existencia (hoy mismo era el día último que yo dedicaría a vencer ese angulito, para retomar el manuscrito de la novela que la metafísica estaba postergando; mañana 15 será, pues); luego haré la novela... OC, II, 25.

<sup>3</sup> Dice Macedonio en el Prefacio a sus *Teorías*: «Para mí es ineludible optar en la carrera terrestre o por la actitud metafísica o por la actitud práctica. [...] La «Crítica del Dolor» es el capítulo mayor de mi posición práctica general, lo que no significa que yo me sienta más llevado hacia la posición práctica; al contrario, la posición metafísica es mi gran escudo...» OC, III, 15. En NTV, Hobbes pregunta sorprendido a su interlocutor rioplatense: «-¿Así que tienen ustedes un metafísico?— En el barrio de él, Macedonio Fernández, a quien me refiero, goza confianza de haber resuelto todo el problema metafísico, y es tanta la seguridad del vecindario que ya nadie allí estudia ni sabe nada de metafísica; se ha delegado en él saberlo todo en este tópico, y efectivamente es hombre de no ignorar nada que se le confíe y que interese al barrio, como en este caso la metafísica». P. 42. Cf. R. Scalabrini Ortiz, «Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico», *Nosotros*, Bs. As., a. 22, v. 60, n° 228, mayo-1928, pp. 235-240.

a S. Dabove, 20-MAR-1934:

Causa de la metafísica no termino la Novela... OC, II, 35.

a R. Gómez de la Serna, 1º-FEB-1932:

Muy conforme quedará con realizar la novela y la metafísica. OC, II, 55.

Este conflicto, inserto en la médula de la actividad misma, contribuye a la dilación e impone dispersiones a la tarea; el tironeo contradictorio de requerimientos intelectuales se mantiene latente aun en etapas de intenso trabajo en la novela, y no se resolvió jamás, acorde con el culto a lo inconcluso que rinden los manuscritos macedonianos.

Otro aspecto digno de ser tenido en cuenta para comprender el ritmo intermitente del proceso creativo de Macedonio es su estado anímico: cierta indolencia, un «escribir a desgano», desfallecimientos en el vigor y el entusiasmo para llevar adelante lo proyectado, desencanto y frustración respecto de lo realizado; la depresión arrastraba prácticas displicentes o se manifestaba en abulias paralizantes, días en blanco de páginas en blanco... Ciertamente es que muchas interrupciones se debieron a problemas de salud, especialmente a partir de la década del cuarenta, pero estas motivaciones no hacen más que acentuar, o incorporar otros pretextos a hábitos idiosincrásicos que siempre rondaron la escritura de Macedonio.

Tomemos algunos documentos que verifiquen tales asertos: en carta a,

–A. Hidalgo, 5-JUL-1926:

Desde hace 10 días no tomé más la pluma, y lo que es peor y lo único que me interesa: no pienso. Nada adelanto ni en Metafísica ni en Estética. Así que esto es un fracaso... OC, II, 85.

–B. Canal Feijóo, 23-ENE-1931:

No deje de seguir perdonándome tanta inercia mía; no se imagina lo que me cuesta leer, escribir y confeccionar una carta con sobre, estampilla y buzón. OC, II, 27.

–C. Cordero, 28-MAR-1939:

Reacciono un poco, me acuerdo de lo aparentemente muy olvidado que lo tengo, de mi incorregible inconsecuencia e inercia. OC, II, 33.

En el fastidio y la insatisfacción del trabajo interrumpido arraiga el fraseo protestón, refunfuñante de su correspondencia haciéndose cargo de su propia limitación para superar la «inercia» que lo acomete. En la ficción novelesca el Presidente dramatiza esta impotencia para el trabajo intelectual sistemático y sostenido: entra y sale de su «escritorio», habla, planifica, dirige y actúa, pero prácticamente no escribe. Una gran alegoría sobre las tribulaciones que acarrea la intención de escribir una novela, la decepción por los magros resultados obtenidos.

En el espectro de factores condicionantes de la morosa escritura de este texto, no puede faltar la mudanza permanente y la precariedad de lugares de trabajo. Muchos testimonios se han recogido al respecto de sus amigos y allegados.<sup>4</sup> Nuestro estudio persiste en los documentos que aporta el propio autor:

*Cuaderno 1926-27-28*

Tanto ir y venir de lauchitas en mi piccita de trabajo [...] que las cosas iban haciéndose sospechosas de querer pasarse a lauchas; mis anteojos de arco oscuro fueron los primeros que tomaron (+) de ser anteojos y [...] a lauchas. P. 8.

En carta a Hidalgo del 5-JUL-1926, le dice:

... desde que vine aquí noto una salud mucho más deficiente que antes; creo sea la extraordinaria humedad de mis habitaciones, y la del tiempo de junio. OC, II, 85.

Al mismo Hidalgo, el 26-JUL-1927:

Se han encogido las aceptables comodidades de que disfrutaba en esta casa: vienen a trabajar a ella diversas personas, y tengo que interrumpir mis escrituras a menudo. OC, II, 87.

Siempre a Hidalgo, en carta sin fecha:

En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la Revista *Oral*; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva. [...] Tan pronto consiga el sometimiento de todo mi mobiliario trabajaré cómodo y reanudaré mi

---

<sup>4</sup> Dice J. L. Borges: «Macedonio poseía en grado eminente las artes de la inacción y de la soledad. El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un ahogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho», en *Prólogos*, Bs. As., Torres Agüero Editor, 1980.

colaboración regular, sin recaer en la trastornada sintaxis de «mudanza» que hace de la presente carta una algarabía de «Guerrico y Williams». OC, II, 85-86.

En tanto que a A. Fernández Obieta, 29-ABR-1940, le dice:

Tres veces comencé a escribirle; preveo que no terminaré nunca: mi vista, energía mental, comodidades, son mínimas. OC, II, 144.

Al atisbar el «escritorio» se descubre un espacio de trabajo poco confortable, transitorio –por no decir en tránsito– que oscila entre la «incomodidad» y el «desacomodo»: la producción intelectual no tiene continuidad, no logra organizar sus materiales indispensables, se dispersa el esfuerzo y la tarea se reinicia a cada paso. Este ritmo de «mudanza», inestable, irregular, deja su impronta en la fragmentariedad del texto, en el desorden de los manuscritos, en el registro descuidado de las distintas redacciones, en la dificultad que ofrece su organización para una posible edición, en lo mucho que se ha extraviado. El rendimiento decrece, el esfuerzo es mayor y los resultados no satisfacen las exigencias que el mismo autor se ha propuesto.

La «mudanza» se tematiza en textos inéditos y publicados:

#### *Cuaderno 1926-27-28*

El autor que se ha mudado a la novela recién. P. 37.

#### *Cuaderno 1928-29*

Ocurre una mudanza (de temas) en la novela. P. 58.

#### En *Continuación de la nada*

De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura... OC, IV, 84.

Con todo, tuve que mudarme de domicilio –lo que con menos ejecuto más o menos mensualmente. OC, IV, 87.

El ajetreo perpetuo del extratexto conmueve la producción del texto; el reacomodamiento del entorno, de los espacios, de los objetos, de las posturas corporales, repercute en los hábitos y, por ende, en las condiciones de producción del texto.

La morada errabunda, la residencia pasajera tiene su complemento en la vida solitaria, en los largos encierros, en costumbres retraídas de los trajines sociales,

en prácticas selectivas y hurañas que defendieron una pudorosa intimidad, un conjunto de hábitos que denominaremos el *exilio de entrecasa*. Las cartas hablan:

–a A. Hidalgo, sin fecha:

No salgo de Morón más que una vez por semana: estoy determinado a acumular páginas o darme por vencido. OC, II, 91.

–al mismo, 11-ENE-1938:

Muy pronto emprenderé el viaje a la completa inmovilidad de la que vengo practicando largos ejercicios. Me recluiré voluntariamente en una última casa del mudarse, probablemente en el campo. Así que no tengo esperanza de verle sino en ese lugar donde usted me visite. OC, II, 97.

–a C. Cordero, 28-MAR-1939:

... es con pena que me veo atado a un encierro y monotonía que me priva de un trato gentil que ustedes no se imaginan cuánta amenidad y profundidad tiene para mí. OC, II, 33.

–a M. Fingerit y E. Duncan, 9-SEPT-1949:

Yací helado todo el invierno, enfermizo, anulado, tirando lacitos a pequeñas intuiciones, sin posesionarme de calma, de estimulación. No he salido en ocho meses; en octubre los espero... OC, II, 40.

La táctica paradójal que va «practicando largos ejercicios» de «viajes a la inmovilidad» y a la reclusión, diagrama un desplazamiento que escamotea la presencia, que intenta el despiste, que busca pasar inadvertido, se retira a la protección del «aguantadero», al lugar menos accesible. El «encierro» y «clausura» van *enrareciendo* el ambiente: raro es su habitante y raros son sus textos. El desarraigo y la extravagancia mantienen el taller de la escritura en este devenir errático y atrincherado en la trastienda de la escena pública. Aunque Macedonio no haya salido de Buenos Aires, aunque no haya sido un perseguido político, las condiciones de producción de su escritura se instauran en el marco de este exilio de entrecasa. Esto no invalida ni desmiente su fama, su renombre, su papel de autor-faro para las jóvenes generaciones, los requerimientos de su opinión, de su presencia, de sus textos. Macedonio sabe bien cuál es su imagen y su papel; lo explicita en carta del 12-FEB-1937 a Gómez de la Serna:

... la nunca ocurrida situación del «célebre en su casa» la tendré yo por imaginación de usted. OC, II, 58.

Finalmente, aunque aislado, casi oculto, viviendo de incógnito, en fuga pertinaz, encontramos nuevamente a los amigos, solícitos y consecuentes, promoviendo su nombre, estimulando su tarea, difundiendo sus textos, alabando sus propuestas, visitándolo en el exilio y sosteniendo la memoria de su fama; nuevamente las fronteras entre lo «privado» y lo «público» resultaban nítidas, pero trazadas y superadas por Macedonio de un modo original y paradójico: «célebre en su casa» es la síntesis exacta de su existencia en ambos espacios.

Es necesario pues analizar su participación en la «tertulia» desde este ángulo: si el itinerario público del texto nos mostró una mesa de café que contribuyó a la producción textual, ahora desde la trastienda se presenta la perspectiva contraria, de acuerdo con un testimonio muy ilustrativo del propio autor, en carta a Hidalgo, sin fecha:

No he escrito absolutamente nada, y como lo que pienso escribir no podría en su totalidad ocuparme más de dos meses, espero a disponer de esos dos meses cómodos y tranquilos para concluir con la amenaza literaria que represento para el mundo. La «peña de Hidalgo» no caducará nunca mientras usted la aliente: aparte del instinto de reunión que todos tenemos en busca de estímulo, intercambio y de ese comienzo de publicidad que ya es la conversación, su sostén es más eficiente, es la afición que yo creo descubrir creciendo allí, imantada por cierta gracia ética de usted. Pero me es penoso aparecer en ella cuando no puedo lucir un poco de tono mental; además ella me crea una excitación que no sé por qué no me conduce al trabajo, y veo con susto, que entre un sábado y otro yo no he adelantado una página de mi caudal manuscrito. OC, II, 88.

La misma conversación que motorizó tantos componentes textuales, interfiere el clima de retiro y detiene la producción; comprobamos entonces que el texto se fue escribiendo entre el fragor estimulante y la algarabía invasora de la tertulia, por un lado, y por otro, la quietud reflexiva, el silencio benigno y pavoroso a la vez, del exilio de entrecasa.

Así, el trabajo de trastienda fue lucubrando y montando el gran dispositivo del prometer, en una profusión discursiva que adoptó y experimentó estrategias muy diversas; en su base opera la irresuelta contienda entre metafísica y novela; manipulando todo este aparato se entretiene un ritmo indisciplinado que encuentra sus excusas más firmes en la precariedad y en los avatares de la salud; la factoría textual, móvil y a desrumbo, persigue el utópico alejamiento del destierro casero; los manuscritos embarcados en esta historia conflictiva de avances fervorosos y abandonos claudicantes, de contundente presencia pública y ambigua existencia productiva en el escritorio, fueron tomando *corpus* y configurando el proyecto novelesco más excéntrico de nuestras letras.

## Al pie de la letra

### *La doble textualidad*

Las primeras incursiones ensayadas condujeron la indagación arqueológica a una génesis y un proceso de producción multiformes que solicita el relevamiento de múltiples aspectos para la conformación del objeto de estudio. Por esta vía centramos la atención en el plan primigenio del texto, según lo testimonia el mismo autor; dice en un pasaje del *Brindis a Scalabrini Ortiz*:

Para que acabe de faltar a la humanidad una genuina belarte de la Palabra, para que aparezca, por ejemplo, la primera novela buena, es preciso que se escriba la última mala. [...] Yo ayudaría principalmente, pues su ausencia quizá está estorbando sacar la que alguien puede tener lista del todo primera novela buena, de genuino y severo arte, sin una primera, ni ésta sin una última del género de la novela mala.

Hay que darse conciencia de esta responsabilidad. Si hay perezas y dudas, aunque todo el talento, supliendo vuestra inercia yo haré una mía, y ésta será mi tarea de ese año. Yo entrego mi novela como la última mala, bajo el compromiso de que otros aquí prometan la que la haga última de lo malo, la verdadera Novela ¡por fin! No sería cauto que yo escribiera las dos; podrían confundirse y tomarse por última mala la gran novela comenzadora. OC, IV, 68.

Esta condición de complementaridad entre la última novela mala y la primera novela buena es un postulado insoslayable en la historia del texto, dado que estuvo constantemente presente en el andamiaje novelesco concebido por el autor. Macedonio se hace cargo de este cometido y se obliga a escribir el prototipo de la novela mala, a la que tituló *Adriana Buenos Aires*.

De acuerdo con las aseveraciones que hace A. de Obieta, sabemos que:

*Adriana Buenos Aires* fue escrita en 1922 y revisada sumariamente en 1938, sin que en el intervalo haya sido tocada ni posteriormente se hiciera otra cosa que mencionarla alguna vez. OC, V, 7.

Datos que suscitan al menos un par de reflexiones: 1) la primera fecha ubica la redacción de este texto antes que el de las versiones más antiguas que se conservaron del MNE; 2) la segunda fecha, en que fuera corregida y aumentada, coincide con una de las etapas más intensas y fecundas en la escritura del MNE, según veremos más adelante. Ahora bien, ¿qué consecuencias tienen estas relaciones para nuestro estudio? En primera instancia se podría conjeturar que el embrión del proyecto novelesco se encuentra en la concreción de este primer impulso narrativo del autor; en segunda instancia, parece corroborar la secuen-

cia, antes la «mala» y luego la «buena», que las bromas-serias de sus declaraciones públicas proponían; en tercera instancia, se puede inferir que el trabajo intensivo en la novela «buena» obliga a desempolvar el «otro» texto, replantear su final, insertar capítulos y páginas previas que dejan bien sentada la reciprocidad textual de las novelas:

De los dos géneros de la novela, ésta es la «Última Novela del Género de Mala», como la «Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido» es la «Primera Novela del Género de Buena», según ha quedado advertido en prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer, última mala. OC, V, 13.

Una interpretación podría afirmar que los textos son paralelos en la medida que conforman conjuntos diferentes, corpus concebidos con cierta independencia, regidos por criterios disímiles, o más bien antagónicos; otra interpretación, tan viable como la anterior, podría argumentar acerca de la complementariedad de los textos y mostrar entrelazamientos, intertextualidad, correlaciones y convergencias, afinidades estéticas que inscriben las novelas en un solo proyecto. Ambas alternativas son válidas y necesarias, tanto en lo referente al proceso de escritura cuanto a la fundamentación conceptual que las sustenta como práctica artística.

Naturalmente, los descritos éxitos no necesitaron más que un lapso de 30 años de historia de silencio para que renaciera el impulso de escribir otros libros: el tomo de *Una novela que comienza*, y, de pronto, antes de que se retire el público que suele ser muy confiado en los grandes anuncios de Última Función, los sobrevivientes: *Continuación de la Nada*, *Eterna y Dulce-Persona* (primera novela buena) y *Adriana Buenos Aires* (última novela mala), que aunque se venderán juntas y por un solo precio, clasificadas de gemelas, no serán la Doble Novela que según mi doctrina novelística constituye o contiene el único procedimiento por el cual puede realizarse plenamente con la novela la Belarte Conciencial digna de la ulteriorizada conciencia contemporánea. [...]

Mi opinión, que quizá no será compartida, es que la novela que se ha usado (y que yo practicaré previamente en la «última novela mala»: *Adriana Buenos Aires*), la de la alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas de personaje, es irremediablemente pueril; que sólo será artística una novela que proponga –y obtenga más o menos intensamente– el supremo resultado de una conmoción total de la conciencia, conmoción que será la más plena apertura hacia el total enigma metafísico. OC, IV, 91-92.

Es prudente insistir en la advertencia que hace el propio Macedonio: lo que aquí denominamos «doble textualidad» no es sinónimo de «Doble Novela»; esto último se refiere a un procedimiento narrativo ensayado en el

MNE, en el que los personajes leen otra novela, precisamente pasajes de ABA, con el fin de desestabilizar la «realidad» del lector. La «doble textualidad» refiere, fundamentalmente a dos textos, con sus respectivos títulos, integrados a un mismo proyecto, relacionados entre sí a partir de la diferencia, con lo que el procedimiento de la «Doble Novela» pasaría a ser una de las alternativas correlacionantes en el marco de la «doble textualidad» de base.

Pero lo que interesa destacar aquí es que el plan integral del texto que estudiamos, si nos atenemos *al pie de la letra* a las expresas y reiteradas «instrucciones» del autor, constaba de una doble textualidad que conformaba un único texto. Dos contrarios en uno, dos configuraciones estéticas y novelescas cuyas fronteras se marcan y al mismo tiempo se cruzan y entrecruzan, la continuidad de lo discontinuo. Tal vez una imponente metáfora de la falacia de la unidad, que siempre resulta al menos doble, es decir plural, supuestos que ya vimos operando en otras perspectivas de la producción textual.

Por otra parte, el prólogo *Lo que nace y lo que muere* (Apéndice, p. 267) se encarga de exhibir en el *Museo...* la integración inextricable de la doble textualidad, la argumentación que la fundamenta, las hipótesis lecturales, la originalidad y relevancia de la iniciativa. La decisión de incorporar al texto de la novela nueva la pertinencia de la doble textualidad responde a objetivos teóricos y estéticos, pero, al mismo tiempo, intenta comprometer las futuras determinaciones editoriales respecto del texto; pretende neutralizar el desglose, riesgo que se planteó desde el principio, dado que las expectativas estaban puestas en la novela buena. Pero no lo logró, porque los textos no se publicaron nunca en forma conjunta. En realidad *Adriana Buenos Aires* fue publicada una sola vez en 1974, en el proyecto de *Obras completas* iniciado por Ediciones Corregidor. Aunque la doble textualidad haya quedado como una aspiración autoral desatendida y relegada, sigue teniendo vigencia en una ponderación exhaustiva de las condiciones de producción del texto.

Para finalizar, cabría enunciar algunas consideraciones acerca de la pertinencia y las significaciones que la doble textualidad adquiere en el proyecto novelesco –global– de Macedonio. 1) El hecho de que ambas sean novelas suscribe una tradición del género, de un linaje textual, al tiempo que plantea la ruptura y la transformación de sus cánones. 2) La confrontación entre lo viejo-superado y lo nuevo-original acentúa el perfil vanguardista e indica su neto enrolamiento en concepciones y problemáticas típicas del arte contemporáneo. 3) La co-presencia de los textos contribuye a las relaciones intertextuales y a los juegos paródicos. 4) El lector experimenta, en la inmediatez de los recorridos textuales, la diferencia en las prácticas lectoras que le demanda una y otra propuesta artística.

*El insípido garabato*

Si persistimos, al pie de la letra, en relevar variables que condicionan la producción del texto, entonces se impone investigar la relación del autor con la escritura, en tanto práctica semiótica asumida por un sujeto cuyos hábitos intelectuales imprimen a dicha práctica modelizaciones particulares

De la documentación disponible seleccionamos los siguientes fragmentos:

Al compás de estas páginas voy pensando voy pensando y haciéndome de disciplina práctica. No entiendo de otra manera de escribir libros. [...] Tener en la cabeza un plan de libro y ver páginas que crecen día a día, son auxilios internos y externos para la continuidad de la meditación y, sobre todo, las sensaciones musculares de la escritura la sostienen muy bien. OC, II, 16.

Téngase, pues, presente que estamos escribiendo y estudiando. OC, II, 17.

La práctica de la escritura es un soporte privilegiado para el discurrir del pensamiento, la disposición material contribuye al armado de conceptualizaciones, las relaciones sintagmáticas grafican las conexiones lógicas y paralógicas poniendo en emergencia el sentido y el contrasentido, el desplazamiento espacial conlleva el avance del flujo reflexivo, registrando sus meandros y estancamientos. Nos parece destacable el compromiso corporal, la intervención crucial que se le asigna: el vigor muscular ejecuta la praxis del «pensar-escribir» y la «sostienen muy bien»... el cuerpo involucrado en el trabajo intelectual –como en cualquier otro– no debe ser un supuesto omitido; Macedonio le dedicó una singular atención según consta en sus notas, correspondencia y en sus tratados.<sup>5</sup>

Entre las preocupaciones que amenazan el rendimiento intelectual se alude reiteradamente a la vejez:

Tranquilizo que no creo en la originalidad de inteligencia de más de cincuenta años, y no digo cuarenta por no parecer exagerado; pero así opino. Después de esta edad que se llama producción a una repetición desmejorada de lo que se pensó joven: todo cuanto de algún valor he escrito estaba pensado antes de los treinta años y así ocurre a todos. (Inédito, Apéndice, p. 315.)

Además, ningún gran pensador se abstiene de continuar escribiendo en la vejez y cuando ha perdido todo vigor real de pensamiento, unas veces por necesidad de medios de subsistencia, pero casi siempre por excesiva confianza en sí mismo y por el hábito y placer de escribir y pensar. OC, III, 106.

---

<sup>5</sup> Cf. «Crítica del Dolor. Eudemonología» y «Para una Teoría de la Salud», en OC, III, pp. 11-74 y 197-230; también correspondencia dirigida a J. C. Dabove, OC, II, pp. 199-212.

Hay un severo patetismo en el reconocimiento macedoniano del menoscabo intelectual con el avance de los años. Sin embargo, la escritura rescata y justifica la permanencia del intelectual en su trabajo. Habría que destacar la dimensión que alcanza desde esta perspectiva la práctica de la escritura en tanto *hábito* incorporado, como así también el ensamble de dicho *hábito* con el *placer*. Si se tiene en cuenta que Macedonio nunca recibió retribuciones económicas por sus colaboraciones y libros, se comprende que las motivaciones más profundas arraigan en esa «confianza en sí mismo» y en la satisfacción de su propio deseo. Esto no implica una relación estable e idílica del sujeto con la escritura; muy por el contrario, su emprendimiento resulta harto conflictivo, según vimos en el párrafo anterior: incertidumbre, angustia, desánimo, depresión, pereza, inconvenientes, renunciaciones, incompatibilidad con otros requerimientos de la vida, etc. Sucede que, a pesar de todo, la escritura tiene para este sujeto el «saldo hedónico» indispensable para justificar su existencia:

Cualquier saldo del placer sobre el dolor en el conjunto de cada vida individual hace deseable y moderadamente bueno el vivir,... OC, III, 53.

De ahí su persistente obstinación en el ejercicio de la escritura; de ahí su inquebrantable apego al principio de *lo inconcluso*, que modeló constelaciones estilísticas en toda su producción: no hay logro en la conclusión –no, al placer finalista– sino en la posibilidad de permanecer en el regodeo de la escritura misma. La escritura materializó, de mil maneras distintas, este quehacer del nunca acabar de nítido sello más-hedónico.

Ahora bien, el cuerpo de la escritura demanda otras consideraciones en tanto material portador del trabajo artístico; dice Macedonio al respecto:

La Prosa busca, pues, mediante la palabra escrita, que tiene el privilegio de hallarse exenta de toda impureza de sensorialidad, la obtención de estados de ánimo de tipo emocional, es decir ni activos ni representativos, o sea la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita, de que el instrumento o medio de un arte no debe tener intrínsecamente, en sí mismo, ningún agrado, lo que no pasa con los colores, en pintura, los voluptuosos acordes en música, etcétera. [...] victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que se llama escritura, que ningún arte posee, absolutamente libre de impurezas. OC, II, 245.

y en carta a P.J. Vignale, sin fecha, reitera:

... con el instrumento más noble de todos: la palabra escrita, ese garabato insulso y uniforme que no contiene, por lo mismo, ninguna impureza de sensorialidad –que es lo impuro en arte–, o sea la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita... OC, II, 129.

El vaciamiento sensorial del grafismo y la neutralidad material del signo escrito son, en realidad, resultantes del tratamiento que esta concepción estética le da a la escritura; sabido es que puede operarse inversamente con la sensorialidad de la escritura (rima, aliteraciones, anáforas, simetrías espaciales, rítmicas, métricas, etc.), alternativa que Macedonio denominó «arte culinaria». La hibridez del grafismo macedoniano obedece a su manejo «conceptista» de la prosa y a su inscripción en el «idealismo absoluto» en el plano metafísico. La negación de la materialidad del signo supone la omnipotencia del intelecto, la conexión espiritual trascendente; dice Macedonio en carta a Hidalgo, sin fecha:

... es un signo, la palabra escrita, tan delicado, tan intrusivo, que nada de él queda en nuestra mente y queda toda la virtud del libro, de la obra, trasvasada a nuestra psiquis sin mediación. OC, II, 95.

No nos parece prudente, empero, trivializar o desechar la «mediación» de la escritura en virtud de que «el insípido garabato» plantea una cuestión específica en la arqueología del texto, esto es: la caligrafía de Macedonio. Le dice I. Pereda Valdés, el 21-FEB-1932:

Me costó descifrar su letra «metafísica», o como usted dice: la letra para escribir sobre metafísica, pero si la letra me costó trabajo de penetración, no así el espíritu. OC, II, 303.

En tanto que Macedonio le advierte a Soler Darás, mayo-1931:

Me dio trabajo: escribe usted peor que yo, pero yo lo hice antes y nadie se lo reconocerá; he quedado yo con el género (además usted usa inoportunamente la mala letra; la gramática no es, Darás, es la metafísica de que gana con ella). OC, II, 121-122.

Estos testimonios indican una dialéctica entre la criptográfica caligrafía y el pensamiento metafísico, no una relación directamente especular, sino más bien una retorcida trabazón insoluble que se juega en la dupla, antes mencionada, del *pensar-escribir*. La investigación metafísica, estética, teórica en general, avanza dificultosamente por zonas del «entrever», del «Misterio», y si el discurso no es «claro», y si la letra es «difícil», no se trata de un mero capricho, ni de una pose excéntrica, sino de una práctica que pone en escena las complicaciones de la búsqueda.

Dejando de lado la complejidad discursiva, centramos la atención en la intransitable caligrafía que pasó a formar parte del legendario estilo macedoniano; dice Borges, en esquela sin fecha:

¡Salve! Anoche tuve la alegría de tu carta y el problema de descifrarla y traducirla a la caligrafía. OC, II, 260.

En tanto que el mismo Macedonio se excusa ante Hidalgo, 3-MAR-1926:

Perez Ruiz podría pasar en limpio y leer el adjunto artículo; él me entiende al instante la intención de mis frases, como también Marechal. Digo esto por ahorrar trabajo a usted. OC, II, 81.

y a *Martín Fierro*, sin fecha:

Así podéis contar que mejoraré de letra, pues de otras virtudes literarias no le prometo. OC, II, 103.

otra carta a *Martín Fierro*, sin fecha:

Lo adjunto, si se entiende la letra y mande usted que le pongan algunas erratas que lo aclaren, puede publicarse, como usted quiera. OC, II, 104.

Esta característica de sus manuscritos no hizo más que acrecentar su fama de hermético: sus textos custodiados en la trastienda, cuando «salían» resultaban para muchos inexpugnables por sus grafías. Los acercamientos se hacen más selectivos aún, *algunos* entendían su letra, se los menciona expresamente; las claves para comprenderlo se vuelven esotéricas hasta «el garabato». Dice A. Sánchez en el Prólogo a *Una novela que comienza*:<sup>6</sup>

... nunca deja de escribir. Pero lo hace irregularmente. Rumia sus temas, y a medida que se le ocurre una observación, la escribe en un trocito de papel cualquiera, de tamaño irregular, a lápiz, y la mete en una caja como una incubadora. Un original de Macedonio está compuesto de un hacinamiento de papelitos de todo tamaño, escritos por ambos lados, vueltos a escribir en el margen, oblicuamente, vertical y horizontalmente, algo peor que un jeroglífico. P. 15.

Consideramos que las palabras de Sánchez sintetizan de manera justa y adecuada los diferentes aspectos que este estudio fue abordando, por lo tanto proponemos explicar modalidades de su ortografía. Al respecto se puede afirmar, en general, que los manuscritos de Macedonio demuestran un seguro manejo de la ortografía, con excepción de los componentes prosódicos, donde puede notarse un cierto descuido, desatención. Hay que subrayar, en cambio, un rasgo de sistemático e implacable desacato a la normativa: Macedonio reemplaza la letra «g»

<sup>6</sup> *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941, prólogo de Luis Alberto Sánchez.

por «j» en las sílabas con vocales cerradas: «e», «i»; así escribe: «pájina», «imajen», etc. En las transcripciones para esta edición hemos normatizado la ortografía a efectos de evitar confusiones. Por otra parte, cabe aclarar que las copias dactilográficas, realizadas en su totalidad por Adolfo de Obieta, introducen ya las correcciones pertinentes. En algunos casos, especialmente en la ci. 1, Obieta transcribe literalmente (p. ej. el caso de la «j», en lugar de «g») y después corrige.

En cuanto al uso de las mayúsculas se puede apreciar una utilización intensiva con el objetivo de destacar vocablos en determinados contextos, enfatizar conceptos y destacar palabras claves de sus propuestas metafísicas o teóricas; así podrían mencionarse: Misterio, Alma, Pasión, Lector, Personaje, Belarte, etc. En los contextos poéticos, la utilización es más frecuente y las palabras escogidas adquieren un relieve ocasional; por ejemplo, en la *Dedicatoria* (cf. p. 5) se registran: Acto de Piedad, Prontitud, Pronto Mayor, junto a otros vocablos que se reiteran en otros textos, generalmente con mayúscula: Yo, Otro, Realidad, Mundo, etc.

Siempre con intenciones de desentrañar las relaciones del sujeto con la escritura, es necesario tener en cuenta que Macedonio jamás escribió a máquina, por lo tanto todos sus originales son manuscritos. Sin embargo hay que observar una modalidad de trabajo bastante habitual que requiere un tratamiento aparte: el dictado. En carta a Vignale, sin fecha, Macedonio acota:

En este momento mi hijo, a quien estoy dictando, me dice que soy un ateo en arte. OC, II, 131.

Este detalle de la cita adquiere en el marco de la arqueología del texto de la novela una dimensión preponderante: muchos pasajes y correcciones fueron dictados por Macedonio a su hijo Adolfo, con quien tenía un trato muy especial. En este punto se impone enriquecer el análisis, insertando el mero dato del «dictado» en una relación amistosa, de fecundo diálogo y una productiva dinámica de trabajo que caracterizó la interacción padre-hijo. Desde el punto de vista de la elaboración textual, Adolfo fue uno de los asiduos conversadores que estimularon e interrogaron a Macedonio acerca de sus ideas y proyectos; cuando se habla de «coautoría» –lo que provocó imprudentes equívocos y no siempre bien intencionadas inferencias– nadie puede discutir este proceso dialógico que sustentó gran parte de la producción del texto; el ir y venir de la charla, ingeniosa y discutidora, fue gestando agregados, chistes, episodios, composición de fragmentos, estructuras, etc.

Por otra parte, se debe tener presente que Macedonio iba escribiendo sus «jeroglíficos», y Adolfo, con constancia y paciencia benedictina, fue mecanografiando los manuscritos. Luego, estas copias eran revisadas y corregidas de puño por Macedonio. Esta alternativa no descarta la otra variante: agregados y enmiendas dictadas por Macedonio, incorporadas a las copias con letra de Adolfo, o bien directamente a máquina. Para que los lectores puedan apreciar

estos hábitos de trabajo, hemos consignado, en el cotejo de las diferentes versiones, los agregados y correcciones discriminados, según correspondan a la letra de MF, a la de AO o bien mecanográficas.

Es notable el mérito que tiene la actividad desarrollada por Adolfo en el rescate, ordenamiento, descifrado, preservación y otros cuidados de la obra de Macedonio. La devoción y la perseverancia puesta por Adolfo de Obieta en el «salvataje» de esta producción tan valiosa y tan poco conocida, no debe atribuirse, restrictivamente, a un empeño de amor filial, sino más bien, a la de un intelectual de fuste que *cata* con honesta grandeza los aportes y la creatividad de otro intelectual; de no haber existido tal denuedo en el archivo y difusión de las escrituras macedonianas, lo más probable es que siguiéramos persuadidos de que Macedonio fue un gran conservador, que eventualmente escribía... Lo ya publicado y la documentación conservada desmienten taxativamente tal prejuicio o error.

Cuando se debate esta cuestión acerca de la auténtica variante autorizada por Macedonio o se manifiestan reparos y desconfianzas por la intromisión de «manos extrañas», resulta imprescindible contar con la opinión del propio autor al respecto. Consignamos explícitos testimonios de la posición adoptada por Macedonio en su correspondencia:

a A. Hidalgo, sin fecha:

Déjolo en libertad de publicar o no, pero reclámole que el brindis de Marechal y las primeras páginas sensibleras de *Novela que comienza* sean observadas severamente por usted y lo sensiblero tachado perentoriamente por usted. OC, II, 81.

a Hidalgo, otra vez, 23-JUN-sin año:

Ya sabe Hidalgo que en cualquier cosa mía haga usted las enmiendas que cada oportunidad le indique; añadidos y supresiones. OC, II, 30.

a A. Fernández, FEB-1938:

Si te parece desacertado del todo o casi del todo, promételo para el otro número de *Columna* y la rehaceremos. [...] Hacé cualquier corrección. OC, II, 226.

Las instrucciones precisas acerca de sus textos muestran: en primer término, una sincera humildad –cargada de dudas, de inciertos logros– que solicita ayuda; en segundo lugar, una despreocupación absoluta por su propia autoría, acorde con su alta estima de lo apócrifo en el arte, de su convencimiento de que se dicen unos pocos hallazgos en cada autor, que es lícito plagiar los grandes autores a partir de repetidas lecturas; acorde con su sentido de la amistad, del intercambio enriquecedor y productivo.

Este desapego respecto de sus *originales* es correlativo de su inveterado desprendimiento o desentendimiento económico, ambos aspectos concernientes a su actitud ante la *propiedad intelectual*; le dice a N. González, en 1951, carta no enviada:

Yo lo autorizo (y muy bien que me viene) a que usted disponga todo lo que se haga y lo que no se haga. Ni creo ni espero ganancia alguna en dinero y me responsabilizo por cualquier dispensio o perjuicio que soporte usted. Usted dirigirá la venta en todo el país exclusivamente y nunca haré yo ediciones ninguna ya. Si usted pierde dinero quiero que me lo cobre. OC, II, 73.

Si bien estas indicaciones deben interpretarse en el marco de una actitud general de Macedonio hacia el dinero, no resulta impropio reparar en la renuncia a sus derechos de autor, y hasta ofrece retribuir gastos, en un gesto de modestia y decoro poco frecuente en las estipulaciones esperables de un autor con el prestigio que Macedonio tenía en ese entonces.

La escritura se convierte así en una práctica *sin fines de lucro* –pocas actividades emprendió Macedonio en sus últimos treinta años que fueran lucrativas–, lo que resulta contradictorio con el esfuerzo puesto en la propaganda y en la campaña emprendida para hacer saber que *escribía una novela* y que era *su autor*. Toda una maniobra que reconoce la vigencia de las liturgias del sistema para *vender* –imagen y mercadería–, pero que no acepta las remuneraciones pecuniarias, sino únicamente los réditos simbólicos. Estas decisiones se inscriben en una configuración ideológica que sustrae la producción intelectual de las transacciones prosaicas del mercado; la escritura, esotérica hasta en la caligrafía, permanece almacenada en la trastienda sin negociarse en el *mostrador*; se la muestra en todo caso (gratuitamente), con alto voltaje lúdico, a los selectos consumidores que no pagan con metal, sino con sus propios discursos. Gratuidad aparente, dado que los saldos de prestigio y legitimación son bien concretos y provechosos para una clase social que no necesita producir –escribir– para sobrevivir. Queda así bosquejada la relación singular de Macedonio respecto de la autorización de sus textos y la propiedad intelectual.

## Textos, pre-textos y transformaciones

### *Materiales pre-textuales*

El proyecto novelesco que se escribió y corrigió durante tantos años fue sorprendido por la muerte (prólogo final) sin que se haya publicado. Sin embargo, no sería acertado afirmar que la tarea quedó incompleta, sería más justo decir que el texto quedó precisamente como su autor lo concibió a

partir de postulados directrices tales como: el permanente *hacerse*, el continuo volver a empezar, las continuas interrupciones (la muerte fue la suprema), el ejercicio de la discontinuidad, los ordenamientos provisorios, las yuxtaposiciones arbitrarias, las estructuras móviles, las variaciones sobre un mismo tema, etc. Teniendo en cuenta estos asertos y los aspectos analizados en los puntos anteriores, entendemos que para Macedonio no existía la versión definitiva.

Ya hicimos un muestreo del fárrago de enunciados que están directamente «involucrados» en el proyecto novelesco, pero si circunscribimos el examen a los materiales correspondientes a la redacción del MNE, hallamos nuevamente una cantidad extraordinaria de documentos de muy diversas características. A pesar del «frangollo» (Macedonio *dixit*) y de las dificultades que supone esta complejidad, es factible ordenar *series* de testimonios que pueden tomarse como referentes organizativos de las diferentes etapas en la historia del texto.

Así tomamos como punto de partida una serie que denominamos «manuscrito del “29”» (m 29), conjunto de folios en cuya primera página se consigna la fecha «17 de junio de 1929»; manuscrito íntegramente copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente en el que se pasan en limpio los primigenios documentos hológrafos de Macedonio; no se descarta la posibilidad de que algunos tramos hayan sido dictados; este documento presenta, además, correcciones de MF. Indicamos esta serie como un referente clave por varias razones: 1) se mantuvo ordenada y separada de los demás documentos; 2) la caligrafía es muy legible; 3) la organización de los textos presenta la estructura básica «prólogos múltiples/capítulos de novela» que se mantendrá a lo largo de toda la historia del texto; 4) la fecha de su realización coincide con la intensificación de la propaganda y los anuncios de su publicación, según vimos en el *Itinerario público del texto*.

La serie completa consta de 151 folios, discriminados de la siguiente forma: 147 folios en papel rayado, con marca de agua «Fulgor extra strong», en tanto que los 4 últimos, en papel telado con marca de agua «Zara Mill 1211». Los prólogos llevan numeración independiente (la paginación comienza y concluye en cada uno); los capítulos están paginados consecutivamente de 1 a 60, más un primer anexo de 12 folios y un segundo anexo de 4 folios, ambos con numeración independiente en ambos casos.

El primer folio registra en la parte superior el título siguiente: *Novela de la «Eterna» y de Niña de dolor, la «Dulce-Persona», de un amor que no fue sabido*, y a renglón seguido comienza el texto del primer prólogo, que carece de título. Este manuscrito consta de catorce prólogos y tres capítulos de novela; el último prólogo lleva el número XVI, algunos prólogos no llevan numeración, o bien se saltean algunos números en la secuencia, lo que hace pensar

en la posible pérdida de textos de prólogos. En esta serie se encuentran tres fragmentos que no pasan a las copias posteriores, y que se mantuvieron inéditos: uno es el párrafo final del primer prólogo; el segundo, es el comienzo del prólogo VI, y el tercero, es el texto completo del Prólogo XII o XIII, ya que figuran ambos números; en el ángulo superior de la primera página de dicho prólogo, Macedonio anota: «A refundir oportunamente prólogo 12 bis», que en esta serie es el prólogo anterior. Al parecer la tarea de *refundido* no se cumplió y el texto permaneció inédito. Otro dato del m.29 que puede revelarse en este primer acercamiento es que el último anexo de cuatro folios antes mencionado se titula «Un momento en la novela. Hoy hay más pasado que ayer», sin que se especifique su ubicación en la secuencia de la ficción; finalmente lo encontramos en el capítulo XV de esta edición.

Habíamos dicho que el m.29 copia un conjunto de manuscritos originales de Macedonio, lo que nos obliga a referirnos ahora a dicha serie, anterior al año 1929, a la que denominamos «manuscrito antiguo» (m.a.). Se trata de un conjunto de pliegos, en general bastante o muy deteriorados. En algunos casos hay dos o tres páginas consecutivas, pero la mayoría son páginas sueltas correspondientes a secuencias, lo que demuestra que se ha extraviado mucho material de este conjunto embrionario de la novela; un total de 85 folios, 4 fotocopias que reproducen manuscritos obsequiados a amigos y dos «trozos» de páginas, uno rasgado verticalmente afectando el texto de toda la página y el otro, carente de la parte superior y el margen izquierdo, arrugado y manchado, casi ilegible. Lo notable de esta serie es que en ella descubrimos seis prólogos inéditos que incorporamos al Apéndice de esta edición, con las aclaraciones necesarias anotadas a pie de página; este dato es un indicio de que hubo bastante material, no perdido, sino desechado, en este caso conservado, pero es factible que en otros casos haya sido destruido. También hay algunos folios prácticamente ilegibles por diferentes motivos: manchas, roturas, arrugas, caligrafía indescifrable, escritura muy apretada, agregados entre líneas o en el margen.

Lamentablemente no se registra ninguna «huella» que permita fechar con certeza alguno de estos documentos; es evidente en cambio que no pertenecen a un único año, o a una sola etapa intensiva de trabajo. Esto coloca la génesis de la novela en una nebulosa cronológica, cuya máxima precisión consiste en ubicarse *antes de* 1929; se podría conjeturar que hacia 1925-26-27 Macedonio ya se hallara escribiendo algunas ideas, algunos fragmentos, algún prólogo de la novela, pero no contamos con testimonios fehacientes. En conclusión: estos «vestigios» arqueológicos de inapreciable valor histórico, de alto potencial para la conjetura y flotando en un principio indeterminado del tiempo, no hacen más que acentuar el «halo mítico» que acompañó al texto desde siempre.

El próximo referente seleccionado para el amojonamiento del proceso productivo del texto es la copia mecanográfica realizada en 1938 (c.38), dato que se consigna en la portada. Esta serie se encontraba absolutamente dispersa y mezclada: resulta difícil reconocer los folios correspondientes, porque se empleó un papel sin marca de agua, la mayoría de sus folios se caracteriza por tener recortado el margen superior con el fin de quitar un membrete (pero este papel no es exclusivo de esta serie); las pistas más atendidas fueron las perforaciones destinadas al encarpamiento, el tamaño y la coloratura que tomó el papel, pero en algunos casos tales indicios no dilucidaban la clasificación con certeza. Cuenta con 37 folios en prólogos y 24 para la ficción. En esta serie destacamos la importancia de la portada, no sólo por la precisión de la fecha sino también por el testimonio que aporta para las transformaciones del título. Se conservan dos folios de la portada, en una de las cuales se modifica y se agrega texto. En esta edición hemos incorporado al texto ambas portadas.

Otro dato a tener en cuenta: en el ángulo inferior izquierdo de la segunda portada de la c.38, se lee: «Hoy junio 25 de 1940, creo que (en) una semana puede estar lista», con letra de AO. En uno de los folios de esta copia que transcribe el prólogo titulado *A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta*, AO anota oct-2-1942. Esto indica que la tarea continuó al menos hasta esa fecha, con vigor y decidido intento de publicar. Retomaremos este registro en la ponderación integral del proceso escritural.

Entre la documentación que hemos identificado como m.29 y la denominada c.38, se ubica otra serie de copias dactilográficas, imposible de fechar pues carece de portada y en sus folios no se registran indicios que permitan hacerlo; lo que sí puede comprobarse es su posterioridad a 1929 y su anterioridad a 1938, razón por la que la hemos denominado «copia intermedia 1» (ci. 1). Sus folios también estaban desordenados y mezclados con las demás series; se utiliza el mismo papel, antes descrito, de membrete recortado, pero esto no es taxativo pues algunos folios asignados a esta serie no responden a dicha característica; la tipografía es la misma que la utilizada en c.38, con la particularidad general, no absoluta, de tener graffias recargadas de tinta que contrasta con las demás copias. Esta serie transcribe básicamente el m.a. y el m.29, sobre cuyos textos se hacen agregados y correcciones; además incorpora redacciones presuntamente nuevas. Contabilizamos 44 folios para prólogos y 54 para la ficción.

Las copias mecanográficas posteriores al m.29, en su mayoría presentan correcciones y agregados de puño y letra de MF, pero además, por lo general llevan otra marca: Macedonio marcaba con una «R» (revisado), generalmente con lápiz, a veces en rojo, o en negro. Con rojo también, AO dibuja

una «C» (copiado) muy grande superpuesta al texto, signos que podemos hallar hasta en el m.a.; con el mismo lápiz rojo Macedonio o bien AO, hacen anotaciones escritas en el margen, tales como: «Quizá ya está copiado», «Para ver si ya está copiado», «creo que hay algo que se me olvidó copiar». Estas anotaciones y claves en el trabajo compartido se explican por la cantidad de veces que volvieron a retomar el armado y la revisión del texto; y se explican también por la cantidad de material, heterogéneo y desorganizado, que debían afrontar.

Un nuevo referente histórico en la diacronía de la producción es la copia completa de la novela que se efectuó en 1947 (c.47); mecanografiada en papel tamaño carta, con marca de agua «Gloria Bond», lo que facilita el reconocimiento y garantiza la precisión. De esta serie también se conserva la portada con registro del año de realización; como en el caso de c.38, esta serie presenta dos portadas consecutivas, una en la que MF agrega texto con lápiz, y otra que copia el texto agregado; las variantes se consignan en el cotejo de versiones de esta edición. Una particularidad de la c.47 es el escaso número de folios que se conservan (2 folios de portada, 22 de prólogos y 14 de ficción), los que se hallaban dispersos y mezclados con las demás copias.

Ahora bien, entre la c.38 y la c.47, encontramos una serie intermedia que hemos denominado «copia intermedia 2» (ci.2); gran parte de esta serie está mecanografiada en papel de menor tamaño que las demás, de textura más transparente, sin marcas de agua, se distinguen con facilidad del resto; pero sucede que muchos de los folios clasificados en esta serie, por su ubicación en la secuencia de transformaciones del texto, tienen otros tipos de papel, que por su variedad no vale la pena describir pues no contribuye a la discriminación y ordenamiento de los materiales. Clasificamos 53 folios en prólogos, 94 en la ficción, 1 de la portada.

En los componentes de la ci.2 se consignan algunas anotaciones que permiten inferir propuestas acerca de su ubicación temporal: 1) Al pie del folio donde se redacta la Dedicatoria, MF anota 1941, con lápiz, luego tacha, al parecer con el fin de que no se copie la fecha; 2) al dorso del último folio del texto titulado *Prólogo que se siente novela*, MF anota «Octubre 5 de 1942» (cf. p. 108, nota a); 3) en tanto que en el *Prólogo final* encontramos una primera redacción en folio que no pertenece a ninguna de las series mencionadas, en el que AO anota al dorso: «julio 2 1940», los agregados a esta versión se copian en folios que hemos clasificado en la serie ci.2, pues con seguridad son anteriores a la c.47. De lo apuntado se deduce que la ci.2 es posterior a 1940 (cf. anotación en la portada de c.38, junio 25 de 1940) y es factible que se haya trabajado en ella por lo menos hasta 1942, sin descartar la posibilidad de que se haya seguido en los años subsiguientes. Lo cierto

es su anterioridad a la c.47 que define su ubicación en la diacronía arqueológica.

Esta serie es la que aporta mayor cantidad de testimonios a la ficción novelesca, les confiere una cierta regularidad estructural a los capítulos, completa redacciones y agrega el final. Cabe señalar que, si bien hay conjuntos de paginación consecutiva que se mantuvieron más o menos ordenados, los folios de esta serie estaban mezclados con las restantes.

Nos referiremos ahora a los documentos que se tomaron como *texto-base*; se trata de una copia muy similar a la c.47: el mismo papel, la misma tipografía. Al parecer se trata de una copia efectuada al año siguiente: 1948. Esta afirmación se basa en la anotación en lápiz que hace AO, en una primera página en blanco «(1948)», pero sucede que ese mismo año esta copia fue entregada a Raúl Scalabrini Ortiz, por lo tanto queda la duda acerca del dato, no se sabe si se refiere al año en que se realizó la copia o al préstamo; tal vez a ambos. Este documento tiene correcciones y agregados de puño de MF, todas efectuadas en lápiz. Esta copia permanece «perdida», en poder del íntimo amigo de Macedonio, hasta que muchos años después, en 1977, ambos ya fallecidos, la viuda de Scalabrini encuentra en su domicilio estos documentos y se los devuelve a Adolfo de Obieta. Este periplo tan singular de la copia la convierte en un testimonio fundamental porque: 1) los folios se mantuvieron ordenados, apartados del resto de la documentación, corroborando la estructura de la novela; 2) las correcciones de MF legitiman y autorizan el testimonio; 3) el hecho de que se haya publicado la novela en 1967, en base a otra documentación, mientras esta copia permanecía «extraviada», demuestra que a la muerte del autor el proyecto se encontraba ejecutado en sus componentes esenciales; 4) este documento ratifica la autenticidad del texto publicado póstumamente y desautoriza las infundadas desconfianzas de algunos estudiosos y críticos literarios.

En el primer folio, también se registra, en la parte superior, la siguiente leyenda: «copia de la novela póstuma de Macedonio Fernández, préstamo de Adolfo Fernández de Obieta. R.S.O.» escrita en lápiz por Scalabrini. Llama la atención la falta de portada, carencia que dificulta el fechado fehaciente; es factible que se haya extraviado, o bien destruido, puesto que los primeros folios están bastante sucios y algo deteriorados; también es posible que la portada directamente no haya sido incluida por descuido. Denominamos este documento: «copia Scalabrini Ortiz» (c.SO). Cuenta con un total de 231 folios, de los que 108 corresponden a los prólogos y el resto a la ficción.

Habíamos ya señalado la similitud entre la c.47 y la c.SO. Sin embargo, en la contrastación de estas copias se comprueba que Macedonio efectuó correc-

ciones y agregados disímiles en una y otra serie; así se podrá verificar que las modificaciones efectuadas en c.47 fueron incluidas en la EP, pero no figuran en c.SO; y a la inversa, correcciones registradas en c.SO no figuran ni en c.47, ni en EP. Esto es así porque no se transcribieron las correcciones de una a otra copia, y porque cuando se preparó la edición póstuma no se disponía de la c.SO.

Además de los materiales enumerados y descritos, que pudieron organizarse con cierta sistematicidad y con diversos grados de certeza en la clasificación, hay que inventariar algunos testimonios hológrafos de MF y copias dactilográficas corregidas por MF a los que denominamos «pliegos sueltos» (pl.s.). Estos documentos no forman parte de las series hasta aquí indicadas, sino que se trata, generalmente, de una primera redacción, o bosquejo, de textos que luego pasan a otra copia, cualquiera de las series discriminadas; en algunos casos, constituye el único documento existente para el cotejo (*cf.* p. 126-127); en otros, se ubican entre una y otra serie, pasando en limpio agregados y correcciones de una copia anterior, pero de una única página. No registran indicios que puedan aportar datos para el fechado, a lo sumo se puede afirmar que son posteriores a 1929, laxitud diacrónica que deja bastante que desear. Suman un total de 8 pliegos para prólogos y 11 para la ficción.

De todas maneras, cuando se dispone de documentación con referencias especiales, lo describimos en nota (*cf.* cap. VII).

Tratamiento aparte requieren los testimonios correspondientes a los textos que en EP constituyen el cap. XV; estos textos no han sido incorporados a la c.SO, razón por la que figuran en el Apéndice de esta edición. Se trata de un conjunto de textos poéticos, de carácter lírico-metafísico, dedicados a la Eterna; todos sin excepción remiten a originales hológrafos de MF, que no han sido copiados por ninguna de las series hasta aquí mencionadas. Si bien los textos aluden directamente al personaje de la Eterna (p. ej. «Poema sin término, e inmutable de la cambiante Eterna»; «Eterna, que amé»), no hay pistas fehacientes que indiquen su inclusión en la novelas; Obieta considera que implícitamente estos manuscritos, al estar dirigidos a la Eterna, forman parte de la novela; además, aduce que Macedonio siempre planificó el texto con su correspondiente «pasaje poético». Estimamos que sus argumentos tienen razonable fundamentación, principalmente por el profundo conocimiento que tuvo del autor, de sus proyectos y de su trabajo. Si bien aceptamos y compartimos tal posición, nuestras cavilaciones, en ejercicio de la duda infaltable cuando se trata de la producción macedoniana, rondan las siguientes ponderaciones: 1) en ningún testimonio (correspondencia, cuadernos, borradores, prólogos, etc.) se mencionan estos textos, ni la posibilidad de incluirlos; 2) los manuscritos en su conjunto, y en

particular algunos, presentan signos de condiciones (de producción y recepción) más bien íntimas y secretas; 3) los originales se conservaron en carpeta aparte, diferenciados del resto.

Un dato fundamental de estos manuscritos es que están dedicados, sin eufemismos, metáforas, ni alusiones abstractas, «a Consuelo», a quien llama también «Eterna» en el desarrollo de los textos. Así, la dedicatoria que abre el capítulo, que en EP figura «A Eterna», en los originales: «A Consuelo»; operando de la misma forma en todos los pasajes de los textos en los que se menciona el nombre propio (cf. Apéndice, p. 290-291). Creemos que la sustitución del nombre propio por el del personaje «Eterna», no sólo tiene sobrada justificación, sino que además MF lo hubiera aprobado; pero justamente por eso, porque el autor no hizo, ni insinuó tales reemplazos, es que sospechamos que estos escritos pertenecen a su privacidad, no al público.

En cuanto a la fecha de estos documentos, hallamos en uno de los pliegos, anotado en el ángulo superior derecho del folio, en líneas oblicuas, con letra muy pequeña y apretada, lo siguiente: «Sólo para recuerdo/ jueves, 16 de mayo de 1929, en el cine», pliego correspondiente al texto que comienza con los versos: «Eterna, que amé/ aunque no esperé ser tu amado». Los demás folios no presentan ningún registro que permita fecharlos. Es factible que hayan sido escritos en momentos cercanos a la fecha consignada, en el transcurso del año 29 y el siguiente, se podría arriesgar, pero los papeles sueltos, de diferente tipo y tamaño, los textos autónomos, sin secuenciamiento posible, no corroboran ni desmienten tal hipótesis.

Finalmente incluimos un diagrama muy simple para facilitar la comprensión organizativa de los testimonios agrupados en series, que al mismo tiempo remiten a etapas de trabajo más intensivas, siempre con miras a una publicación inminente. Los intervalos que median entre estos lapsos productivos se caracterizaron por una escasa o nula dedicación al texto, en todo caso, acercamientos esporádicos, de relectura intermitente de distintos pasajes, correcciones aisladas, agregados fragmentarios.

Diacronía	1925-26-27	1929	1936-37-38	1940-42	1947-48
Materiales	m.a.	m.29	ci.1 c.38	ci.2 pl.s	c.47 c.S0

Incluimos también una tabla que permita visualizar con rapidez y facilidad la presencia/ausencia de las series documentales establecidas respecto de las diferentes partes del texto. Cuando el título de algún prólogo es muy extenso, se

registra el comienzo; en el caso de que carezca de título, se consigna el inicio del texto.

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Portada	•				•	•	•
Dedicatoria	•					•	•
Obras del autor				•		•	•
Todo se ha escrito...					•		•
No hay peor cosa...						•	•
Todo el dolor...	•			•			•
El mayor peligro...					•		•
Novela de «La Eterna...			•		•		
Perspectiva		•		•	•		•
A los críticos					•		•
Presentación			•		•		
Hogar de la...			•		•		
Somos un soñar					•		•
A los lectores...		•	•		•		
Prólogo a mi persona...		•		•		•	
Prólogo que cree...	•		•	•	•		
Novela de los...		•		•			
Prólogo a lo nunca...		•		•			
Queremos dar novela...			•	•			
Cómo ha sido posible...		•	•	•		•	
Deunamor				•		•	
Un personaje...				•		•	
Prólogo 568				•	•		

*Continuación del cuadro de la página anterior*

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
A las puertas...	•			•			•
Entrada en prólogo...		•	•		•		
Al lector de...		•	•	•	•		•
Dos personajes...			•	•		•	
Prólogo primero...		•		•		•	
Descripción...			•		•	•	•
El fantasismo...		•			•		
Cuatro pasmos...		•	•		•		
Otro prólogo		•			•		
Novela de las...						•	
Eterna y Dulce-Persona		•		•	•		
Prólogo del personaje...					•		
Al autor...				•			
Prólogo de desesp.		•		•		•	
Quizagenio se lamenta...				•		•	
A los personajes...		•		•		•	
Prólogo al que...		•		•			
Que queréis...		•			•		
Lo que me sucede				•	•	•	
Prólogo que se siente...		•		•		•	
Prólogo de la pavita...						•	
Carta genial...		•		•	•	•	•
El prólogo modelo				•		•	
Espero que mis...		•		•		•	
Obsérvese que...					•		

Continuación del cuadro de la página anterior

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Como yo pensé...	•			•	•		
Al lector salteado				•		•	
Imprecación...					•		
Prólogo que entre...				•		•	•
1º Nota de...		•		•		•	
Estos ¿fueron prólogos?	•						
Despierta...	•						
Cap. I		•	•	•		•	•
Cap. II	•	•	•	•		•	
Cap. III		•	•	•		•	
Cap. IV		•			•		
Cap. V		•		•		•	
Cap. VI	•	•			•		
Cap. VII	•	•		•	•	•	
Cap. VIII			•	•		•	
Cap. IX				•		•	•
Cap. X		•			•	•	
Cap. XI						•	
Cap. XII	•			•		•	
Cap. XIII				•		•	
Cap. XIV						•	
Cap. XV					•		
Cap. XVI						•	•
Cap. XVII	•				•	•	
Cap. XVIII	•			•	•	•	

*Continuación del cuadro de la página anterior*

TEXTOS	DOCUMENTACIÓN						
	pl.s	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
Epílogo				•	•		
Intento de sedación...					•	•	
Novela en Estados...					•	•	•
Al que quiera...	•					•	•

### *Transformaciones*

Una vez expuestos los materiales pre-textuales y textuales, estipuladas y diagramadas –a grandes rasgos– las etapas de trabajo y delineado el «mapa» que permite ubicar la documentación respecto de los distintos espacios textuales, intentaremos desplegar las relaciones hipotéticas entre dichos componentes y las transformaciones más importantes detectadas en el extenso proceso que estudiamos.

Para sistematizar y facilitar la exposición centramos la tarea en los prólogos; como primera aproximación cuantificamos la presencia de las series, sin ponderar el número de folios que cada uno aporta:

c.SO (texto-base)	pl.s.	m.a.	m.29	ci.1	c.38	ci.2	c.47
51	4	21	13	31	24	22	12

No contabilizamos en este cuadro la documentación que corresponde al Apéndice, pues tomamos como «total» los prólogos que figuran en el texto-base, c.SO; de todos modos, la incorporación de dichos testimonios no modifica las inferencias que postulamos a partir de estos números. Si en la lectura del cuadro se repara en las cifras más altas de aportes testimoniales, se podrá hallar una clara concentración entre la ci.1, la c.38 y la ci.2, que fue la etapa de mayor dedicación y más intensiva producción; con todo destacamos el número de aportes del m.a., porque aunque en muchos casos su presencia testimonial en un prólogo no pasa de un único folio, lo importante es saber que ese texto se trabajó tempranamente, aunque no podamos seguir paso a paso las versiones o no dispongamos de la redacción primigenia completa.

Otra discriminación útil, para tener una idea de las relaciones entre las diferentes series y la intrincada articulación de copias y versiones sucesivas, es rastrear la «ruta» de copiado que siguen los diversos textos en particular y las

series en general, unas respecto de otras. En lo particular se podrán establecer textos que aparecen copiados en casi todas las series mientras que otros presentan una única redacción; en general, los prólogos se copian entre dos y tres veces cada uno; se constata además, que la ci.1 transcribe 12 prólogos tomados de m.a., y 6 de m.29; mientras la c.38 transcribe sólo 3 textos de m.a. y 7 del m.29; en tanto que la ci.2 ya no trabaja con estos documentos más primitivos de la novela, opera con las copias anteriores y nuevas redacciones. Llama la atención la falta de originales de Macedonio de las redacciones más tardías del texto: al parecer, una vez copiado el manuscrito, se desechaba el original y se continuaba el trabajo de correcciones y pulido en la copia mecanográfica, dado que la mayoría presenta enmiendas y agregados de MF.

En cuanto a la ficción novelesca, puede verse que el aporte más fuerte está dado por la ci.2, no sólo por su intervención cuantitativa sino por el trabajo integrador y de completamiento. La documentación más antigua testimonia redacciones de los primeros capítulos, no así del cap. X en adelante; esto hace pensar que no hubo una redacción general que bosquejara las distintas partes de la novela, sino una planificación hipotética –rectora *in mente*–, cuya última parte se concretó después de 1938. Macedonio «sabía» acabadamente cómo iba a ser su novela, qué pretendía con ella, qué sucesos narraría, pero le costó un gran esfuerzo escribirla. Para una constatación más directa de la seguridad con que manejaba su «programa» novelesco, remitimos al lector al documento de 1934 que reproducimos en el Apéndice. Estimamos que los prólogos, si bien se incrementaron notablemente, satisfacían los requisitos principales ya en las primeras etapas de escritura, pero la ficción presentaba una redacción muy incompleta, por lo menos hasta la etapa del 38.

Sobre un total de 22 componentes textuales (18 capítulos, 1 epílogo y 3 apartados de posfin), la ci.2 interviene en 18 unidades; en el otro extremo, la c.47 apenas aporta testimonios para 6 componentes, por lo general, uno o dos folios en los que se registra alguna enmienda o agregado de MF. Es factible que este contraste en la cantidad de testimonios conservados de una y otra etapa se deba al hecho de que en el 47 el trabajo consistió, fundamentalmente, en copiado íntegro, retoques, armado y relectura general. En cambio, la etapa anterior fue más fecunda en redacciones y estructuración.

Tal vez convenga advertir que cada una de las series propuestas por nuestra clasificación no copia entero el texto, sino que lo trabaja fragmentariamente según las exigencias de la tarea: al parecer, los textos que se consideraban más o menos completos, correspondientes a etapas anteriores, no se copiaban, sino que se los incorporaba tal como estaban, y la nueva copia se agrega complementariamente. Este procedimiento no excluye oportunidades en las que se copiaron textos completos más de una vez. Se tiene certeza de que en el año 1947 se hizo un «pasado en limpio» completo, tal como en la c.SO. Sin embar-

go, ya se vio que los testimonios de esta serie son muy escasos, es posible que se hayan conservado solamente aquellos folios que registraban correcciones.

Desplazando el análisis a otro nivel de las transformaciones verificadas en el proceso escritural, se impone hablar en primer término de los «agregados». Las continuas expansiones a las que están sometidos los textos macedonianos se cumplen de diversas maneras, pero se descubren algunas recurrencias que configuran procedimientos típicos. En una apreciación global, se podría indicar que gran parte de los agregados se hacen después de puntuación, principalmente después de punto final. Hecha la copia, mecanografiado el manuscrito, MF agrega alguna frase o todo un nuevo párrafo, poniendo de manifiesto a cada paso su aversión a los finales y su inventiva de nunea acabar, para conjurarlos. El lector puede comprobar con facilidad este procedimiento en múltiples lugares del texto atendiendo al registro de los agregados; proporcionamos un par de ejemplos:

p. 64, ci.2 <Y Deunamor... eternidad de los amantes.>

p. 123, c.47 <Ya presiente... frustrada Eterna.>

Cuando inserta digresiones o comentarios que desarrollan el tema tratado, hace llamada, escribe en forma perpendicular en el margen, remite al pie de página, o al dorso del folio, o bien a un folio independiente que se adosa. Tales agregados pueden fluctuar entre una simple frase y todo un texto, como es el caso de la descripción de la Eterna que en el m.29 es un agregado intercalado, y luego se transforma en un prólogo independiente (*cf.* p. 84).

La proliferación de agregados en todas las copias y a lo largo de todo el proceso de escritura, hacen de la *expansión* el mecanismo privilegiado de la producción del texto.

La contracara operatoria del agregado es el tachado, en el que se encuentra una variación muy grande de ejecuciones; para sistematizar nuestra exposición digamos que, en general, Macedonio es poco propenso a trabajar los microcomponentes textuales, opera preferentemente con frases, con las cláusulas, con la distribución y el ensamble de los sintagmas; así como agrega frases, así también las tacha, suprime párrafos completos de texto sin reemplazarlos por otra redacción. Para ejemplificar remitimos, en Prólogos, a la p. 35, ci.1<sub>2</sub> y en la ficción p. 245, c.38<sub>1</sub>. También en coincidencia con los agregados esta supresión masiva aparece al finalizar el texto. No estamos haciendo aseveraciones taxativas, sino mostrando algunas reincidencias; también pueden encontrarse testados intermedios y suplantados por otra redacción.

En cuanto al tachado de una o dos palabras, sin sustituirlas, se trata de un procedimiento para eliminar componentes que recargan el texto con cierta redundancia, o bien con cierta gratuidad, con presencias formales que no responden a las exigencias conceptuales; con este criterio se quitan muletillas, reiteraciones, en pocas palabras, se pulen las desprolijidades que surgen al correr

de la pluma; se suprimen frases muy frecuentes en el desarrollo del pensar-escribir macedoniano; muchas se tachan, pero otras muchas quedan conformando un rasgo idiosincrásico del discurso macedoniano; mencionamos algunos ejemplos:

- p. 5, ci.2 (*Es decir*: el acto)
- p. 22, c.38 (muerte de Beldad *es decir* la hecha); (la Realidad, *a saber*)
- p. 62, ci.2<sub>1</sub> (*y en suma, para dar un ejemplo*)
- p. 130, ci.2 (*En suma* he olvidado)
- p. 177, ci.2 (*es decir*; habla)
- p. 198, ci.2 (los exhortaba, *por ejemplo*)
- p. 211, ci.2 (dice *por ejemplo*)
- p. 237, ci.1 (Pero, *en fin*)
- p. 241, ci.2 (Bueno, *y en definitiva*)

En el marco del criterio antes explicitado se incluyen las tachaduras de formas pronominales, en diversas funciones:

- p. 62, ci.2 (no *lo* ha logrado)
- p. 84, m.29 (no *la* conoce)
- p. 130, ci.2 (dígame *Ud.*)
- p. 131, ci.2 (*nos* deja); (también *Ud.* por aquí)
- p. 146, ci.2 (de *nuestro* pie)
- p. 160, ci.1 (vea *ella* siempre); m.29 (si *me* lo dijera)
- p. 171, ci.1 (*Ud.* había llamado)
- p. 182, ci.1 (*lo* use)
- p. 206, c.38 (si *ello* crece)
- p. 211, ci.2 (se *le* usa)

Sin agotar las ocurrencias de enmiendas, intentamos presentar un paradigma que muestre la variación en distintos pasajes del texto y en las diferentes versiones.

En el campo de la redundancia se hacen correcciones que no se ordenan con los conjuntos presentados, que afectan a frases o palabras y que además de evitar la sobre-información, esquivan el enfatismo:

- p. 32, ci.2 (*Como se explica en la novela* Deunamor)
- p. 69, ci.1 (*el tesón* o el afán de ser feliz)
- p. 76, c.38 (ocurre a *nuestra novela* en su tapa)
- p. 132, ci.2 (casita *de la Estancia*)
- p. 135, ci.2 (bancarrota *económica*)
- p. 137, ci.2 (capítulo *fundamental* de principal interés)

Otros conjuntos de tachados parecen responder a una búsqueda estilística que tiende a eliminar la adjetivación o bien especificaciones enunciadas en forma de complementos preposicionales; tales intervenciones podrían interpretarse como una búsqueda de sobriedad en el discurso, de prestar mayor contundencia al sustantivo y al verbo y, al mismo tiempo, contribuir a lo «no dicho»

como un recurso que potencia los sesgos enigmáticos del texto. Así en el caso de los adjetivos citamos:

- p. 38, ci.1 (género *literario*)
- p. 95, ci.2 (una mistificación *viva*)
- p. 105, ci.2 (*fácil* composición)
- p. 128, m.29 (camino... *silencioso*) (*el dulcemente alegre*)
- p. 131, ci.2 (el *significante* rumor)
- p. 135, m.29 y ci.1 (rubios *descoloridos y escasos*)
- p. 144, ci.1 (dolorcito *continuo*)
- p. 146, ci.1 (encanto *actual*)
- p. 147, ci.2 (ineptitud *amorosa*)
- p. 169, ci.1 (*tibia Dulce*-Persona)
- p. 190, c.38 (secuencias *simultáneas*)
- p. 215, ci.2 (*sobrado* argumento)

En el caso de los complementos citamos:

- p. 6, c.SO (fijar *de eternidad*)
- p. 10, c.SO (*la risa de ella*)
- p. 137, ci.2 (desterrara *del suyo*)
- p. 165, c.38 (delante *de muchos pies*)
- p. 177, ci.2 (novela *de ella*)
- p. 183, ci.1 (dones *de tal*)
- p. 203, ci.1 (estatuas de *Bs.As.*)
- p. 210, ci.2 (precisión *de ella*)
- p. 211, ci.2 (tarea *en este momento*); ci.2 (rumbos *del campo*)
- p. 212, ci.2 (tarjetita *de papel de hilo crema con contorno celeste*)
- p. 228, ci.2 (juega *con los destinos*)
- p. 233, c.38 (amor *de ellos*)
- p. 235, c.38 (ha pensado *con hondura*)

La supresión de artículos no es tan relevante, pero se registran algunas correcciones:

- p. 155, ci.2 (es *la* amistad)
- p. 169, ci.1 (uno *al* otro)
- p. 198, ci.2 (*una* multiplicidad)
- p. 210, ci.2 (con *la* influencia)

Tratamiento aparte requieren las tachaduras que dan lugar a sustituciones; en primer término, abordamos correcciones que en el reemplazo de una palabra por otra o una frase por otra, tienden a relativizar la contundencia de una aseveración, a volver más ambiguo un dato muy preciso, por ejemplo:

- p. 32, ci.1 (*Cuatro* son las personas) por (Varias...)
- p. 36, m.29 (Hay en mi intento *dos* ideas) por (intento varias ideas)
- p. 67, ci.1 (*Hay* cierta divinidad) por (Me parece haber cierta divinidad)

p. 97, ci.2 (hasta ahora necesitó *cuatrocientas páginas o columnas*) por (hasta ahora necesitó volúmenes)

p. 140, ci.1 (*treinta* minutos); ci.2 ( *cincuenta* minutos); c.SO (unos minutos)

En otros pasajes las cifras se cambian por otras cifras, que a nuestro juicio siguen siendo tan imprecisas como las primeras, un juego numérico que no pretende someterse a ningún tipo de veredicción:

p. 117, c.38 (veinte prólogos) por (sesenta prólogos)

p. 187, ci.1 (un 15 % de muertes); c. 38 (11 %); ci.2 (10 %)

p. 187, ci.1 y c.38 (un 35 % de tentativas); ci.2 (30 %); c.SO (50 %)

Estas vacilaciones se presentan muy aisladamente respecto de alguna palabra en particular. Las citamos por su rareza:

p.122, ci.1 (gusto tan *malo*); ci.2 (gusto tan *neccio*); c.SO (gusto tan desahogado)

p. 129, m.29 (inmovilidad hiciera concierto con una *tablilla*) (*varilla*) (*madera*), por (inmovilidad perpetua)

Esta lucha focalizada que se empeña en encontrar el término exacto no es lo habitual en los materiales de trabajo de Macedonio. Creemos que la gran contienda se libra en el terreno de lo sintagmático, por un lado, y de los desarrollos y ampliaciones, por el otro.

Se podrían registrar unos pocos cambios de preposiciones que no alcanzan suficiente relieve en el marco del contexto general:

p. 82, ci.2 (hay *en* mi novela) por (hay para mi novela)

p. 85, c.38 (imagen *en una* escena) por (imagen de escena)

p. 144, ci.1 (*a* la casa) por (en la casa)

p. 211, ci.2 (*en* la sola compañía) por (con la sola compañía)

Entre las sustituciones ponderables cabe registrar el cambio de nombres en los personajes; dado que hemos apuntado en las notas críticas, en cada uno de los casos, las anotaciones pertinentes para que el lector disponga de tales informaciones en el transcurso de su recorrido textual, aquí simplemente enumeramos el conjunto.

1) En m.29 el personaje «¿Será un genio?», se incorpora al manuscrito con la abreviatura «Seug» (*cf.* p. 80, b), en los prólogos, pero luego a partir del cap. I, la abreviatura es «Seu» (*cf.* p. 132, a); esta última abreviatura pasa a ci.1, por error, como «Sen», forma que se reitera en las demás versiones y se incorpora a las EP. En ci.1 se sustituye «Sen» por el nombre «Quizagenio».

2) En m.29 el personaje Juan Miramonte es sustituido, en ci.1, por «Pasamontes» (*cf.* p. 58, a).

3) En el cap. I del m.29 aparece el personaje denominado «Andaluz», que en ci.1 es sustituido por «Simple»; pero resulta que en el cap. II de la ci.1 no se hicieron las correcciones y reaparece el nombre de «Andaluz». Esta confusión de nominaciones hace que en el anteúltimo apartado titulado *Novela en Estados*,

aparezcan ambos nombres en la enumeración de personajes como si fueran dos personajes diferentes (*cf.* p. 252, a).

4) En ci.1 figura «Leopoldo Marechal» como personaje destinatario de una carta (*cf.* p. 110, a), en ci.2 figura copiado el mismo nombre, luego tachado y reemplazado por el de Ricardo Nardal.

Finalmente sería conveniente hacer algunas consideraciones acerca de las transformaciones del título.

En carta del 18/JUL/1928, a I. Pereda Valdés, figura el siguiente título:

*«Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido»* OC, II, 111

A R. Gómez de la Serna, el 9/MAYO/1929:

*«Niña de dolor, la Dulce Persona de un amor que no fue conocido»* OC, II, 51

Estos dos testimonios son coincidentes en algunos detalles que luego no se presentan más en otros documentos: 1) no aparece Eterna en el título; 2) Dulce-Persona hegemoniza el título y el texto, ya que la novela parece tenerla como protagonista o estar dedicada a ella; 3) se utiliza la frase verbal «fue conocido».

En cambio en el m.29, recordar la fecha 17/JUN/1929, el título es:

*«Novela de la Eterna y de Niña de dolor, la Dulce Persona, de un amor que no fue sabido»*

En cartas a Gómez de la Serna, 9/SEP/1931 y 1/FEB/1932 el mismo título:

*«Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido»*  
OC, II, 53 y 55

Éste es el texto que se mantiene más estable en menciones, artículos, correspondencia, etc. Sin embargo, encontramos sutiles transformaciones a partir de la portada de la c.38; una de las copias registra:

NOVELA DE LA ETERNA Y LA NIÑA DE DOLOR DULCE-PERSONA,  
DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Las correcciones agregan los guiones que contribuyen a la condensación lexical, a la originalidad de la construcción y ponen en escena desde el título un rasgo estilístico macedoniano.

En la segunda portada de la c.38, las correcciones estipulan el siguiente título:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA Y NIÑA DE DOLOR  
LA DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

En la colación con la copia anterior, se verifica que: 1) se agregaron las palabras «MUSEO DE LA»; 2) se quitó el artículo «LA» modificando a «NIÑA DE DOLOR» y se lo antepone a «DULCE-PERSONA».

En tanto que en c.47 el título que se registra con correcciones incluidas es el siguiente:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA «ETERNA» Y LA NIÑA DE DOLOR,  
LA «DULCE-PERSONA» DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Aquí se repone el artículo «LA» que se había quitado, y se entrecomillan los nombres propios, artificio que contribuye a resaltar los dos personajes femeninos que «ocupan» el título-texto. Éste sería el último documento corregido por Macedonio en lo que se refiere al título, dado que la c.SO no tiene portada.

Con todo, se presenta un testimonio tardío, de 1949, con un curioso título para la novela: se trata de la carta dirigida a J. Pinto:

*Metafísica de un Dios que se asombra de ser Novela de la eterna y la Niña de dolor dulce persona de un amor que no le conocieron* OC, II, 190

No disponemos de ninguna documentación que registre algo semejante; no sabemos a qué se debe este modo tan particular de referirse a la novela; nótese que se menciona el nombre de los personajes con minúscula, se quitan los guiones, no se usan las comillas y reaparece el verbo «conocer» en lugar de «saber»; por otra parte, se cambia la construcción sintáctica y se sustituye «que no fue sabido» por «que no le conocieron». Tal vez haya sido esto una mera ocurrencia de Macedonio; un enigma difícil de resolver.

### Ediciones, póstumas (EP.)

Existen hasta el momento solamente tres ediciones de la novela completa emprendidas al cuidado de Adolfo de Obieta, albacea y concedor profundo del texto y sus procesos de escritura, según explicáramos en párrafos anteriores. Las ediciones a las que nos referimos llevan el mismo título, *Museo de la Novela de la Eterna*, y se concretaron de acuerdo con el siguiente detalle:

- 1967 – Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, con *Advertencia* de Adolfo de Obieta (CEAL)
- 1975 – Ediciones Corregidor, Buenos Aires, *Obras completas*, tomo VI, ordenación y notas de Adolfo de Obieta (EC)
- 1982 – Biblioteca Ayacucho, Caracas. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno (BA)

Básicamente estas tres ediciones coinciden, pero presentan algunas diferencias, ligeras variantes y erratas que enumeramos a continuación, en un cotejo simultáneo de las tres publicaciones:

1) Al finalizar el prólogo titulado *Lo que nace y lo que muere*, en CEAL figura el texto que se cita a continuación:

Gracias, lector, por la Obligatoria que te llevas.

Tengo la suerte de ser el primer escritor que puede dirigirse al doble lector, y ya abusando de este declive me deslizo a rogar a cada uno de los que me lean, quiera comunicarme cuál de las dos novelas le resultó obligatoria. Si usted forma juicio de la obra, yo deseo formar juicio de mi lector.

Este texto no está incorporado a EC, ni BA. En la documentación, la ci.1 registra la primera frase agregada por MF, el resto lo agrega AO (cf. Apéndice, p. 268).

2) En edición CEAL, los textos correspondientes a los títulos *A los críticos* y *Carta a los críticos*, forman un único prólogo, en tanto que en EC y BA, cada uno de los títulos encabeza un prólogo independiente (cf. p. 17, d).

3) En EC se registra una errata en el siguiente título de prólogo:

«El *fanatismo* esencial del mundo» (p. 94 –subrayado nuestro–)

En c.SO y la documentación disponible, el texto correcto es «fantasismo» (cf. p. 85, a); en CEAL, el texto es correcto (p. 84), en cambio en BA (p. 241) se reitera el error. Cabe acotar que en EC, el índice registra la versión correcta.

4) En el prólogo titulado *Qué queréis: debo seguir prólogos*, en EC, p. 110, en cuarta línea se registra la siguiente errata:

y mientras no permita a mi novela la veleidad de *prolongarse* a sí misma (subrayado nuestro)

En c.SO y c.38, la palabra subrayada es *prologarse* (cf. p. 101, b); en CEAL el texto es correcto, en cambio en BA se reitera el error (p. 250).

5) Al finalizar el cap. II, tanto en EC (p. 156) como BA (p. 278), se registra el siguiente texto:

Otra veces Eterna le compra «ropitas» al Presidente y éste se rebela contra la *materialización* de la relación de amor, se rehúsa a sí mismo la actitud de amparo porque inferioriza: sólo concibe la identificación de iguales. (Subrayado nuestro)

En cambio en CEAL, figura «maternalización», en lugar de la palabra subrayada. Ahora bien, este texto no figura en c.SO ni en el resto de los testimonios conservados, por lo cual no existe documentación que avale una u otra versión;

con todo, resulta evidente que el error se comete en EC, y se reitera en BA, si se tiene en cuenta la concepción macedoniana sobre el tema.

6) En el cap. XV, en EC (p. 244) y BA (p. 341) se incorpora al final un poema titulado *¡Vive Persona!*, que no figura en CEAL. Este poema corresponde a un cuaderno de 1947 y fue copiado por Obieta el 10/OCT/74. Téngase presente que este capítulo no figura en el texto base y que ha sido incorporado al Apéndice.

7) También en el cap. XV cabe indicar que en CEAL, los distintos *bloques* de escritura y poemas están separados entre sí por línea completa de puntos; al finalizar el capítulo se cierra con triple línea de puntos. Esta modalidad gráfica no se adopta ni en EC ni en BA.

En ninguna de las ediciones se identifican los documentos empleados; por tanto, desconocemos el *modus operandi* para preparar la publicación. Suponemos que no se empleó únicamente la c.47, que pudo haber estado casi completa, sino que se fueron tomando distintas copias y se fueron agregando las anotaciones y transcripciones registradas en papeles sueltos, márgenes y dorso de los folios.

Asimismo cabe señalar que la novela no ha sido traducida a ningún idioma.

## Esta edición

Como ya lo explicáramos anteriormente, el documento seleccionado como texto básico es la c.SO, teniendo en cuenta al menos los siguientes argumentos:

1) el documento presenta correcciones de puño y letra del autor, efectuadas pocos años antes de su muerte, lo que refrenda su autenticidad y garantiza su aprobación;

2) la copia se mantuvo ordenada y abrochada, no en partes aisladas, sino completa, lo que la distingue de las demás copias y versiones de las últimas etapas;

3) El hecho fortuito de que se haya mantenido «separada» del resto de los testimonios y «ajena» a la preparación de la edición póstuma, la sustrae de suspicacias y la convierte en un parámetro de indubitable legitimidad para la contratación de las diferentes versiones.

Si bien el ordenamiento y la certeza del texto base contribuyeron notablemente al rigor de los cotejos y a la organización del resto del material, por otra parte generó algunos problemas. Así, por ejemplo, se podría mencionar el hecho de que la c.SO no incluye algunos prólogos (*Lo que nace y lo que muere*, *Prólogo metafísico*, *El Hombre que fingía vivir*, etc.), de los que, no sólo se dispone de testimonios fehacientes, sino que además figuran entre las redacciones más antiguas del texto. No contamos con datos, ni pistas que justifiquen la exclusión de

estos textos de la c.SO. Ante el dilema de incluirlos o no en el cuerpo del texto, en el conjunto de los demás prólogos, decidimos incorporarlos en un *Apéndice*, después del texto base, mencionando en nota la documentación utilizada. Esta opción, si bien respeta las exigencias metodológicas estipuladas,<sup>7</sup> no deja de vulnerar la planificación integral de la obra; para ser más justos se podría decir que el «espíritu» del proyecto se ve en cierto modo interferido, contrariado...

Hacemos esta arriesgada conjetura teniendo en cuenta las características que la investigación arqueológica del texto ha revelado: el aval a una dinámica pluralidad; la legitimación de todas las versiones, en digresión y glosa perpetua; la exhibición de un metódico desorden que desafía los criterios excluyentes. En fin, no podemos dejar de reconocer que, si lo más «científico» es excluirlos, lo más «macedoniano» sería incorporarlos.

Figuran también, en este *Apéndice*, el polémico conjunto de textos «poéticos» al que nos referimos en el párrafo *Materiales pre-textuales* (pp. LXIII-LXIV) y se transcriben, además, textos inéditos que aportarán nuevo material de estudio y que, al mismo tiempo, dan un indicio cierto de cuánta redacción fue quedando en el camino.

Las variantes textuales se consignan entre antilambdas < >, en el margen derecho y continúan a pie de página cuando el espacio no es suficiente. Antes de cada variante se registra la abreviatura correspondiente a la fuente documental. Los agregados se ajustan a las mismas normas, con la particularidad que requieren estos datos: se consignan las primeras palabras del texto agregado y las palabras finales, con puntos suspensivos entre uno y otro extremo, después del cierre de la antilambda se especifica si el agregado corresponde a letra de MF, a AO, o si fue escrito «a máquina».

Las notas críticas se ordenan alfabéticamente en cada página, en tanto que las notas explicativas se enumeran consecutivamente y remiten al final del texto.

Teniendo en cuenta que el objetivo fundamental de las notas críticas es brindar información variada y precisa iluminando el texto desde diferentes perspectivas con miras a posibilitar el ejercicio de una lectura enriquecida y un dinámico trabajo interpretante, se han aportado datos y comentarios sobre los siguientes aspectos: 1) procesos de producción textual; 2) construcciones lingüísticas y estrategias discursivas; 3) procedimientos narrativos y ensambles estructurales; 4) configuraciones semióticas del estilo macedoniano; 5) exégesis temático-conceptual; 6) intertextualidad con el resto de la producción del autor.

---

<sup>7</sup> «...en efecto, entre los textos revisados por el autor, es el texto más reciente el que debe considerarse como la expresión de su última y definitiva voluntad. Y la última voluntad del autor es la única que el editor es autorizado a tomar como texto-base de la edición crítica.» G. Tavani, «Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos», en *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX<sup>e</sup> siècle, Théorie et Pratique de l'Édition Critique*, a cargo de Amos Segala, Roma, Bulzoni Editore, 1988, p. 67.

Finalmente advertimos que muchos pasajes que figuran en la edición póstuma no fueron incluidos en esta edición por falta de testimonios fidedignos que los avalaran; dado que han transcurrido más de veinte años desde la preparación de dicha publicación, lo más factible es que se haya extraviado bastante material. Con todo, el lector podrá comprobar que las ausencias y las presencias, en una y otra edición, no modifican sustancialmente el proyecto novelesco. Nuestra edición no abre juicio, ni desmiente las ediciones anteriores, simplemente se ajusta a la documentación a la que se tuvo acceso en esta instancia, sin descartar –claro está– la todo-posibilidad de futuros hallazgos que promuevan nuevas ediciones diferentes de «lo mismo», cumpliendo cabalmente el legado macedoniano.

## Bibliografía

### *Apoyo teórico y metodológico*

- AA.VV. – *Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains*, responsable de la publicación: Amos Segala, Université de Paris X-Nanterre, cahier n° 8 (Colección Archivos), 1985.
- *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX<sup>e</sup> siècle. Théorie et Pratique de l'Édition Critique*, a cargo de Amos Segala, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
  - *Humor, Ironía, Parodia*, Madrid, Espiral/ Revista n° 7, Ed. Fundamentos 1980.
  - *Estética de la recepción*, Madrid, Arcos/ Libros, 1987.
  - *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Eds. Anaya, 1971.
  - *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., Eds. Signos, 1970.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. *Literatura / Sociedad*. Bs. As., Hachette, 1983.
- ANGENOT, M. «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», en *Texte*, n° 2, Canadá, 1983, pp. 101-113.
- BATJIN, M. M. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.
- BARTHES, R. *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets eds., 1974.
- *El placer del texto*, Bs. As., Siglo XXI, 1974.
  - *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- BENJAMIN, W. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980.
- *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.
  - *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BOURDIEU, P. «Campo intelectual y proyecto creador», en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.

- *Campo del poder y campo intelectual*, Bs. As., Folios Ed., 1983. «Espacio social y génesis de las clases», en *Espacios*, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 2, 1985, pp. 24-35.
- BLOCK, L. B. de, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, 1984.
- CIORAN, E. M. *La tentación de existir*, Madrid, Taurus, 1979.
- DELLA VOLPE, G. *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Comunicación, A. Corzón Ed., 1970.
- ECO, U. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Nueva Imagen-Lumen, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ed. Ariel, 1979.
- *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- *De los espejos y otros ensayos*, Bs. As., Lumen, 1988.
- ERLICH, V. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARRONI, E. *Proyecto de semiótica*, Barcelona, G. Gili ed., 1975.
- GRAMSCI, A. *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972.
- GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós, 1983.
- JANKELEVITCH, W. *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- KRISTEVA, J. *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica*, Madrid, Ed. Fundamentos 1978. t. I, pp. 187-226.
- MASIELLO, F. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Bs. As., Hachette, 1986.
- MIGNOLO, W. *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978.
- «Semantización de la ficción literaria», en *Dispositio*, Universidad de Michigan, vol. V-VI, n° 15-16, 1981, pp. 85-127.
- PEIRCE, Ch. S. *El hombre, un signo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988.
- SANGUINETTI, E. *Por una vanguardia revolucionaria*, Bs. As., Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Ed. du Seuil, 1981.
- TOMACHEVSKI, B. *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/ Universitaria, 1982.
- TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, t. II.
- VOLOSHINOV, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Bs. As., Nueva Visión, 1976.
- WILLIAMS, R. *Cultura*, Bs. As., Paidós, 1982.

*Consulta general*

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Ed., 1979, 4 tomos.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario Universal*, Madrid, Tecnos, 1977.
- SANTILLÁN, D. A. de, *Gran Enciclopedia Argentina*, Bs. As., Ediar S.A. Eds., 1960, 8 tomos.